МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Восточно-Казахстанский государственный университет

М.Д.Мужчиль

**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ:**

**МУЗЫКА СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ**

Тексты лекций

Усть-Каменогорск

2007

Содержание

Введение. Основные периоды развития музыки советской эпохи

Тема 1.Творчество Н.Я. Мясковского

Тема 2. Творчество С.С. Прокофьева

Тема 3. Творчество Д.Д. Шостаковича

Тема 4.Творчество А.И. Хачатуряна

Тема 5.Творчество Г.В.Свиридова

Тема 6.Творчество Р. К. Щедрина

Тема 7.Творчество композиторов-авангардистов

**Введение. Основные периоды развития музыки советской эпохи**

Искусство 20-х гг. продолжало начатые на рубеже 19 и 20 веков поиски, эксперименты, создание нового музыкального языка. Но постепенно происходила политизация культуры, усиливалось давление сверху, под лозунгами народности и демократизма проводились репрессии. Начиная с 30-х гг. в искусстве насаждались бодрые настроения. Советская культура все больше отгораживалась от мировой, оказываясь за так называемым «железным занавесом». Но вопреки всему искусство продолжало развиваться и даже рождать шедевры. Они были и в жанре песни, чрезвычайно развитом в этот период (песни Дунаевского, Александрова, Блантера, позднее – Соловьева-Седого), и в жанрах симфонии, оперы, камерной музыки, концерта. Имена их создателей – Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна встали в один ряд с величайшими композиторами-классиками.

Во время Великой Отечественной войны командно-административная система, управляющая искусством, несколько меньше давила на художественное творчество, позволяла ему развиваться более свободно, естественно. Главными темами тех лет стали трагедия войны и мысли о грядущей победе. Музыкальными памятниками тех лет стали песня А.Александрова и Лебедева-Кумача «Священная война» и Седьмая симфония Д.Шостаковича.

Конец 40-гг. стал очень тяжелым для искусства. В 1948 г. ведущие композиторы Прокофьев, Шостакович, Мясковский зачисляются в формалисты. Их произведения почти не исполняются. Мясковский и Прокофьев скоро уходят из жизни. Шостакович семь лет не сочиняет симфоний.

Изменения наступают после смерти И.В. Сталина, во второй половине 50-х гг. Музыкальная культура начинает выходить из кризисного состояния. Постепенно восстанавливаются контакты с зарубежным искусством. В 1955 г. на заграничные гастроли выезжает балет Большого театра. В 1958 г. проводится первый Международный конкурс им. П.И. Чайковского. Начинается возрождение традиций в театре, поэзии, музыке.

Происходит обновление музыкальных жанров, например возвращение некоторых утраченных традиций русского певческого искусства в произведениях Г.В. Свиридова. Его хоровые партитуры – «Поэма памяти Сергея Есенина» на стихи поэта и «Патетическая оратория» на стихи В.В. Маяковского – совершили поворот к новому утверждению темы «Родина, поэт, революция», которое снимало уже утвердившиеся штампы и возрождало традиции хоровой музыки Танеева и Рахманинова. Это было возвращение к правде, гражданственности, лиричности, мудрости, искренности и простоте. Все эти качества музыки Свиридова после лживого и крикливого официоза многочисленных хоровых сочинений и песен конца 40-х гг. воспринимались как открывшийся свежий родник истинного народного творчества и высокой духовности.

В эти годы начинают вновь исполняться сочинения Прокофьева, Шостаковича. Именно они все эти десятилетия составляли тот противоборствующий с официальными установками полюс искусства, который сохранил в нем подлинную духовную культуру.

**Тема 1. Творчество Н.Я. Мясковского**

***Вопросы:***

1. ***Творческий облик Н.Я. Мясковского (1881 – 1950)***
2. ***Симфоническое творчество Н.Я.Мясковского***
3. ***Шестая симфония***
4. ***Двадцать первая симфония***

*1. Творческий облик Н.Я. Мясковского (1881 – 1950)*

Николай Яковлевич Мясковский – выдающийся композитор-симфонист (автор 27 симфоний и других симфонических произведений). Также им написаны концерты для скрипки, виолончели с оркестром; 13 струнных квартетов, фортепианные произведения, романсы и др. Музыка Мясковского глубоко психологична, человечна. Она скромна и неброска, но очень глубока.

Мясковский родился в семье военного инженера в крепости Новогеоргиевск Варшавской губернии. В 1902 г. окончил Петербургское Военно-инженерное училище. Брал частные уроки у Р.Глиэра. В 1906 г. поступил в Петербургскую консерваторию. К моменту окончания консерватории (1911) Мясковский был автором двух симфоний, Симфониетты, симфонической поэмы «Молчание» (по Э.По), четырех фортепианных сонат, Квартета, романсов. Общий характер произведений этого периода – сумрачный, тревожный.

По окончании консерватории по совету Б.Асафьева Мясковский занимается критической деятельностью. Посещения «Вечеров современной музыки» пробудили интерес к творчеству поэтов-символистов. Появляются 27 романсов на стихи З.Гиппиус.

В первый месяц войны 1914 г. был мобилизован на фронт, получил тяжелую контузию.

После Октябрьской революции, в декабре 1917 г. был переведен на службу в Главный военно-морской штаб в Петрограде и возобновил композиторскую деятельность. За 3 с половиной месяца созданы драматическая Четвертая и песенно-жанровая Пятая симфонии.

После демобилизации с 1921 г. преподает в Московской консерватории. Среди его учеников Д. Кабалевский, А.Хачатурян, В. Шебалин и др. С 1924 г. становится членом АСМ. В эти гг. появляются романсы на стихи А.Блока, А. Дельвига, Ф. Тютчева, 2 фортепианные сонаты, квартеты. Но на первом плане для Мясковского - жанр симфонии. В 20 е -гг. создано 5 симфоний, в 30-е – 11. Среди симфоний этих лет наиболее значительны Шестая (1923) и Двадцать первая (1940). Глубоко трагичная, тревожная Шестая симфония посвящена революции и размышлениям о жертвах и разрушениях, которые она влечет за собой. Двадцать первая симфония отличается лаконизмом, сдержанностью, сосредоточенностью. Она звучит тепло, задушевно, с оттенком печали. Темы симфонии пронизаны интонациями русской песенности.

Последнее произведение композитора – Двадцать седьмая симфония. Она была закончена в 1949 г., впервые исполнена в 1950, после смерти Мясковского. Основная идея этого произведения – утверждение светлого, жизненного начала через преодоление скорби и невзгод.

*2.Симфоническое творчество Н.Я. Мясковского*

Н.Я.Мясковский – автор 27 симфоний. Симфония как жанр в полной мере определяет его творческое лицо.

Истоки симфонического стиля композитора восходят, с одной стороны, к лирической драме Чайковского, с другой – к жанрово-эпическому миру композиторов «Могучей кучки». Эти две линии симфонизма сходятся в его музыке в глубоко индивидуальной форме, обобщая и в определенной мере завершая целую эпоху классического искусства, но и давая начало новому – стилю Мясковского.

Субъективное в своей основе творчество композитора не доходит до «кричащих» пределов изливающейся в звуках одинокой страдающей души Чайковского. Лирическая взволнованность Мясковского порой прорывается трагической интонацией, чаще же проявляется в форме особой сдержанности, смирения. В музыке ясно ощущается зрелый «возраст души» ее создателя. Поэтому лирика беспокойно-интимного склада столь естественно соединяется с раздумчивой созерцательностью, в которой часто проступает образ Природы.

Если в первых симфонических опусах Мясковского преобладало углубленно-психологическое начало, то дальнейшая эволюция симфонической музыки композитора шла по пути кристаллизации классических основ стиля, в некоторых сочинениях большего проникновения песенного и жанрового начала, в других – усиления лирико-философского, гармоничного восприятия сущего.

К вершинам симфонического жанра относятся Пятая, Шестая, Двадцать первая, Двадцать седьмая симфонии Мясковского.

*3. Шестая симфония*

Шестая симфония (ми-бемоль минор в четырех частях для большого оркестра и хора) впервые прозвучала в 1924 г. Это произведение посвящено теме революции. Звучание его не победное, а напряженно-трагическое. В этом смысле «Мясковский, конечно, не тот композитор, которого хотела бы иметь революция: он отражает жизнь не сквозь пафос и чувствования организованных масс, а сквозь призму личностного умозрения» (Игорь Глебов). На творческий замысел повлияла драма Э.Верхарна «Зори», герой которой гибнет (мотив «жертвы за революцию»). Импульсом к созданию симфонии послужили темы песен французской революции «Ca ira» и «Карманьола». В произведении бушует вихрь страстей, мыслей, состояний.

Первая часть (сонатная форма) драматически конфликтна и многотемна. Тема вступления предельно лаконична, императивна. Главная партия смятенная и устремленная. Ее суть составляют судорожные разнонаправленные рывки вверх-вниз, вперед-назад. Первая тема побочной партии – хорал, звучащий смиренно и сердечно. Вторая тема побочной партии – тема-мечта о прекрасной жизни. Разработка звучит предельно напряженно. В коде непримиримость конфликтных сфер сохраняется. Скорбным предчувствием трагического исхода звучит хорал. За ним – заключительная и первая тема побочной партии, освещенные каким-то неземным светом, истаивающие.

Вторая часть (рондо-соната) – мрачное, тревожное скерцо. В эпизоде звучит тема смерти «Dies irae» - в хрустально- чистом тембре челесты и засурдиненных скрипок, в равномерном колыбельном покачивании.

Третья часть (Andante, сложная трехчастная форма) – лирическая исповедь. Главная тема этой части – редкая по красоте мелодия широкого свободного дыхания. Заключением к ней звучит новый вариант «Dies irae». Насколько обманчиво светлым, баюкающим воспринимается он в мрачно-фантастической атмосфере скерцо, настолько настороженно и холодно звучит он после лирического излияния главной темы.

Четвертая часть (Allegro molto vivace) – новая страница повествования и итог. В финале звучат четыре заимствованных темы: две революционные песни «Ca ira» и «Карманьола» и две темы смерти - «Dies irae» и тема русского духовного стиха «Как душа с телом расставалась». В коде появляется главная тема третьей части. Ее светлое, чистое «небесное» пение словно примиряет непримиримое, внушает смирение, дарит надежду.

«В Шестой симфонии Мясковский…поставил рядом: неистово мятущийся поток жизни, дерзкий и вызывающий, и за ним тень, властную тень уничтожения. А кончил симфонию на трагическом вопросе, извечно смущающем людей: каково умирать?» (Игорь Глебов).

*4. Двадцать первая симфония*

Двадцать первая симфония (фа диез минор, одночастная) написана в 1940 г. и является образцом зрелого стиля композитора. Ее форма – сонатная с прологом и эпилогом.

Первая тема пролога звучит тепло, с затаенной печалью. Вторая тема звучит драматично и напряженно. Мелодическая напевность третьей темы смягчает напряжение второй. Пролог симфонии воспринимается как повествование о сущем через призму вечного, значительного. Симфония является образцом взаимопроникновения эпического, драматического и лирического. Лирика – это центр, сердцевина художественного мира композитора. Однако лирическое, глубоко личное существует в единстве с общим. Пролог и эпилог создают тот лирико-эпический объем, в котором развивается линия напряженно-действенная, драматическая (собственно сонатная часть). Но, сплавленный с лирическим, драматизм здесь не столь острого, конфликтного характера, а смягченный, преодолеваемый сердечностью и сдержанностью реакций.

Главная тема сонатного allegro (ля минор) волевая и ясная. Роль связующей играет вторая тема пролога. Побочная партия (до мажор) - песенно - лирический образ редкой душевной чистоты. Разработка очень сжатая. Ее кульминация – восторженное пропевание-вознесение лирической темы. Реприза повторяет тематический материал экспозиции.

Если пролог представлял собой волну звукового нарастания с последующим спадом, то эпилог, построенный на тех же темах, дает линию сплошного и постепенного затухания.

Одна из самых маленьких симфоний, Двадцать первая симфония Мясковского емкое, содержательно полное сочинение. Родственные темы пролога, незаметно перетекающие одна в другую, сквозная роль второй темы пролога, контраст образов размышления и благородной силы с лирической восторженностью состояний рождает неразрывную логику психологического развития.

**Тема 2. Творчество С.С.Прокофьева (1991-1953)**

***Вопросы:***

***1.Творческий облик С.С. Прокофьева***

***2. Оперное творчество С. Прокофьева. Опера «Любовь к трем апельсинам»***

***3. Балетное творчество С. Прокофьева. Балет «Ромео и Джульетта»***

***4.Симфоническое творчество С.Прокофьева. Классическая симфония. Седьмая симфония***

***5. Кантатно-ораториальное творчество С. Прокофьева. Кантата «Александр Невский»***

*1. Творческий облик С. Прокофьева*

В музыкальную культуру начала ХХ века С.С.Прокофьев ворвался бурно, громко, дерзко и даже скандально. Он был провозвестником новой эры в искусстве, когда на смену романтическим порывам к неведомому и тончайшей звукописи импрессионизма пришли варварство, сокрушительные ритмы, искривленный «гримасой страдания» тематизм, а наряду с этим – чистота и ясность классического искусства.

Светлый и лучезарный гений Прокофьева был близок к гению Моцарта по удивительной мелодической красоте, по стремлению к стройной конструкции формы, по богатству образного мира, крайние точки которого обозначены светом и трагедией. Как и Моцарт, Прокофьев обнаруживает удивительное единство всех контрастов, полнейшую гармонию.

В образном мире Прокофьева легко и гармонично уживаются резкий, суровый скиф, веселый балагур, шут, нежный лирик, страстный романтический бунтарь, строгий классик…

В ХХ веке найдется не много композиторов, равных ему по глубине, силе, самобытности таланта, широте охвата жанров, количеству созданных шедевров и по умению создавать прекрасные мелодии.

Прокофьев родился на Украине, в Сонцовке, в музыкальной семье. Первую пьесу для фортепиано написал в 5 лет. По рекомендации С.И Танеева начал заниматься композицией с Р.М. Глиэром. В 1904-1914 гг. учился в Петербургской консерватории у Н.Римского-Корсакова (инструментовка), А.Лядова (композиция), А.Есиповой (фортепиано). На выпускном экзамене Прокофьев с блеском исполнил свой Первый концерт, за что был удостоен премии им. А.Рубинштейна. Раннее творчество Прокофьева отмечено динамизмом, необузданной энергией («Наваждение», Токката для фортепиано, «Сарказмы», симфоническая «Скифская сюита» по балету «Ала и Лоллий»). В нем присутствуют и неоклассицистские тенденции (Первая симфония). Лиризм сравнительно редок , он застенчив, нежен, деликатен («Мимолетности», «Сказки старой бабушки»).

В 1918г. Прокофьев выехал в США, начав ряд поездок по зарубежным странам – Франции, Германии, Англии, Италии, Испании. Он много концертирует, пишет крупные сочинения – оперы «Любовь к трем апельсинам»(1919), «Огненный ангел» (1927); балеты «Стальной скок», «Блудный сын» (1928), «На Днепре» (1930); инструментальную музыку. Для творчества этого периода свойственны яркость, пестрота, повышенная экспрессия.

В начале 1927 и в конце 1929 г. Прокофьев с огромным успехом выступает в Советском Союзе. В 1932 году он принимает решение вернуться на Родину.

С середины 30-х гг. творчество Прокофьева достигает своих вершин. Стиль этого периода отмечен стремлением к новой простоте, сочетающейся с глубиной и емкостью музыкальных образов. Он создает один из своих шедевров – балет «Ромео и Джульетта» (1936); лирико-комическую оперу «Обручение в монастыре» («Дуэнья», 1940); кантаты «Александр Невский» (1939) и «Здравица» (1939);симфоническую сказку на свой собственный текст «Петя и волк»(1936); цикл фортепианных пьес «Детская музыка» (1935).В годы Великой Отечественной войны Прокофьев работает над балетом «Золушка», оперой «Война и мир», музыкой к фильму С.Эйзенштейна «Иван Грозный», Пятой симфонией.

В послевоенные годы Прокофьевым созданы Шестая (1947) и Седьмая (1952) симфонии; новая редакция оперы «Война и мир» (1952), Симфония-концерт для виолончели с оркестром (1952) и др.

*2. Оперное творчество С. Прокофьева*

Прокофьевым написаны следующие оперы:

«Маддалена» – 1913

«Игрок» (по Ф.Достоевскому) – 1915/16 – 1-я ред.; 1927 – 2-я ред.

«Любовь к трем апельсинам» (по сказке К. Гоцци) – 1919

«Огненный ангел» (по В.Брюсову) – 1919 -1927

«Семен Котко» (по повести В. Катаева) – 1939

«Дуэнья» («Обручение в монастыре») (по Р. Шеридану) – 1940

«Война и мир» (по роману Л. Толстого) – 1941 -1943 – 1-я ред.; 1946-1952 – 2-я ред.

«Повесть о настоящем человеке» (по Б. Полевому) – 1948

Прокофьев был одним из великих творцов ХХ века, создавших новаторский музыкальный театр. Сюжеты его опер и балетов поразительно контрастны. Композитор легко воплощал образы, близкие театру масок, - «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», «Любовь к трем апельсинам». Ему прекрасно удавались мотивы лирические и жанровые – балеты «На Днепре», «Золушка», опера «Обручение в монастыре» («Дуэнья»). Для него органичной была героика и эпика – опера «Война и мир». И наконец, с огромной силой Прокофьев запечатлел драму – оперы «Игрок», «Огненный ангел», балет «Ромео и Джульетта».

Каждый прокофьевский спектакль неповторим, оригинален и многопланов. Общим же для всех становится сквозное драматургическое развитие и сценическая активность.

Прокофьев – выдающийся композитор-портретист. Большое внимание он уделял пластике жеста, определяющей внутреннюю танцевальность его музыки и особенно подчеркнутой в балетах. Не менее, чем внешняя сторона образности, композитора занимало психологическое действие. Его он также воплощал с удивительной тонкостью и точностью.

*С.Прокофьев. Любовь к трем апельсинам*

Опера «Любовь к трем апельсинам» написана Прокофьевым для Чикагского оперного театра (поставлена в 1921 г.) по сказке К.Гоцци. Это произведение связано с традициями условного театра и поисками в этом направлении режиссера Вс. Мейерхольда.

Прокофьев создал веселое музыкально - театральное действо. Он использовал стремительное, динамическое развитие сюжета, которое было у Гоцци, включив различные группы публики (трагиков, комиков, чудаков, пустоголовых), представлявшие разные театральные направления, особенно выделив группу чудаков. Кроме того, Прокофьев прибегнул к музыкальным пародийным намекам. Царство в унынии (намек на спящее царство в «Золотом петушке» Римского-Корсакова): Принц болен ипохондрической болезнью, так как стал жертвой придворных интриг. Борьба добрых и злых сил в сказке направляется добрыми и злыми волшебниками (намеки на «Руслана и Людмилу» Глинки), причем зло оказывается обольстительнее и оборотистее. Фата Моргана, выигравшая у мага Челия в карты судьбу героев, предстает во всей прелести романтического персонажа (Кащеевна в опере Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный») и могуществе «Царицы ночи» (намек на оперу Моцарта «Волшебная флейта»). Но при всем действительном и мнимом могуществе волшебников положение всегда спасают чудаки. Это главный распорядитель праздников, главный чудак Труффальдино толкнул Фату Моргану, и упавшая владычица волшебного царства лишается своей силы. Принц, который до этого момента жаловался, стенал (намеки на образы Мусоргского), капризничал, вдруг засмеялся и выздоровел. Но оборотистая Фата Моргана, как и Наина в опере Глинки, тут же сориентировалась и совершила новое злодейство. «Влюбись в три апельсина!» - провозгласила она и тем самым обрекла сюжет на продолжение. Принц, как когда – то славные пушкинские герои, отправился на поиски своего счастья и нашел его упрятанным в замке волшебницы, под охраной грозной кухарки с суповой ложкой. Кухарка эта пела басом и настолько пленилась бантиком, подаренным Труффальдино, что не заметила исчезновения трех апельсинов. А в них оказались прекрасные принцессы, одна из которых, Нинетта, стала невестой и женой Принца. Но чтобы эти чудеса свершились, там, где сказочное действие заходило в тупик, тут же появлялись находчивые чудаки и «выправляли» события (действие оказывалось чем-то вроде поющей куклы в комической опере Ж.Оффенбаха «Сказки Гофмана»: куклу надо было завести, чтобы она продолжала свою арию).

Символом всего этого веселого представления стал марш. Он звучит в опере несколько раз как образ праздничного спектакля, бодрого, здорового и радостного.

*3. Балетное творчество С. Прокофьева*

Прокофьевым написаны следующие балеты:

«Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (по русским народным сказкам) – 1920

«Стальной скок» - 1925

«Блудный сын» - 1928

«Ромео и Джульетта» - 1935/36

«Золушка» - 1940-1944

«Сказ о каменном цветке» (по сказкам П. Бажова) – 1948 -1950

*Балет «Ромео и Джульетта»*

Балет «Ромео и Джульетта» написан в 1936г. по трагедии Шекспира. Премьера балета состоялась в 1938г. в Брно. В СССР впервые поставлен в 1940 г. в Ленинградском театре им. С.М. Кирова – Мариинском – балетмейстером Л.М.Лавровским. Партию Джульетты танцевала Г.Уланова.

Музыка Прокофьева передала богатство шекспировской мысли, воссоздала шекспировские характеры в их разнообразии и полноте, глубокой поэтичности и жизненности. Поэзия любви Ромео и Джульетты, юмор и озорство Меркуцио, простодушие Кормилицы, мудрость Лоренцо, неистовство и жестокость Тибальда, праздничный и буйный колорит итальянских улиц, нежность утреннего рассвета и драматизм сцен смерти – все это воплощено Прокофьевым с мастерством и выразительной силой, не уступающей Шекспиру.

Основное внимание Прокофьев сосредоточил на центральных смысловых моментах: любовь и смерть, роковая вражда между двумя родами веронской знати – Монтекки и Капулетти, приведшая к гибели влюбленных.

Балет начинается лирическим вступлением, в котором проходит тема любви, полная возвышенных чувств, трагизма, страстности и трепетной нежности. Впоследствии эта тема развивается в «сцене у балкона», прощании перед разлукой.

Образ Джульетты – самый развернутый и сложный в балете, он находится в непрерывном развитии. В раскрытии лирических чувств и драматических коллизий композитор пользуется методом монтажа. В сцене «Джульетта-девочка» он проводит несколько тем, раскрывающих разные грани характера героини, и как бы разворачивает перед нами всю ее будущую судьбу: превращение шаловливой непоседы (первая тема) в грациозную красавицу (вторая тема), ее страстную и высокую любовь, сделавшую героиню бессмертной (третья тема), и смерть (заключение), пресекающую вековую вражду двух родов, разрывающую роковую цепь зла.

Так всего лишь в одном портретном номере Прокофьев намечает этапы развития образа. Тема шаловливой непоседы при этом возвращается как рефрен, и ее возвращение позволяет воспринимать эту сцену как соединение разных времен – настоящего и будущего. Таким образом, монтаж тем показывает и все главные черты характера Джульетты, и основные этапы ее будущей жизни.

Кроме Джульетты и Ромео (образ Ромео важен, но он все время находится «в отсвете» Джульетты) композитор выделяет Меркуцио. Этот образ в балете более развит и драматичен, чем у Шекспира. Меркуцио Шекспира - весельчак, смелый и мужественный, который умирает, мстя за Ромео. Все это есть и Прокофьева. Но музыка поднимает образ Меркуцио до глубоко трагедийного. Трагические черты усиливаются в сцене смерти Меркуцио, в которой подчеркивается идея гибели, обреченности. Озорная и веселая тема танца Меркуцио («Маски») превращается в беззащитную, трогательную, как бы обнажающую чистую и нежную душу героя.

Сопоставление любви и смерти – стержень и трагедии Шекспира, и балета Прокофьева. Выход из этого конфликта подчеркнут в эпилоге, где любовь торжествует над смертью. Прокофьев утверждает эту мысль широким развитием темы Джульетты в конце балета, ставшей апофеозом любви, разорвавшей замкнутый круг роковой вражды и смерти.

*4.Симфоническое творчество С. Прокофьева*

С. Прокофьев – автор семи симфоний. Его симфонии в целом принадлежат к эпической ветви русского симфонизма, продолжая традицию Глинки и Бородина. Они показывают устойчивый мир в контрастах лирики, героики, жанровости. Принцип контраста - основной для эпической традиции – проявляется в симфониях Прокофьева в сопоставлении частей цикла и внутри них, в процессе развития.

Однако сочинения Прокофьева предельно усиливают драматическую тенденцию, при которой развитие связано со значительным изменением тем. Огромная конфликтность эпических полотен отражала сложные процессы, происходящие в современном мире.

Симфонии Прокофьева тесно связаны с музыкально-театральными жанрами и образовали своеобразный «инструментальный театр», в котором возникают многочисленные переклички с операми и балетами композитора.

Внешне в своих симфониях Прокофьев придерживается классических форм, но главным в них становится монтажность и вариантность. В произведениях Прокофьева можно говорить о «кадровости мышления», при которой важен не столько процесс сопоставления различных тем, сколько логический вывод из него, который должен быть сделан слушателем.

К лучшим произведениям Прокофьева относятся Первая («Классическая»), Пятая, Седьмая симфонии.

*С.Прокофьев. «Классическая симфония» (1916 -1917)*

О замысле и характере «Классической симфонии» Прокофьев написал: «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и хотелось сочинить: симфонию в классическом стиле. А когда она начала клеиться, я переименовал ее в «Классическую симфонию»: во-первых, так проще; во-вторых, из озорства, чтобы «подразнить гусей» и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если симфония так классической и окажется».

Классическая ориентация симфонии не случайна. В творчестве многих художников тех лет отразился интерес к искусству прошлого, который давал опору в мире хаоса и разрушения. «Классическая симфония» Прокофьева также воспела классическое совершенство, стала гимном гармонии, стройности, утвердила радость и красоту как основу мира. Образы симфонии пронизаны бодростью, светом, движением.

Прокофьев избирает классическое четырехчастное строение. Классичен и парный состав оркестра.

Но классицистские черты оказываются переосмысленными, поданными сквозь призму стилистики ХХ века.

В первой части (Allegro, ре мажор), написанной в сонатной форме, воплощается игровое движение, полное озорства и элементов скоморошества. Музыка этой части и всей симфонии в целом подобна театру контрастных персонажей - тем, то шаловливых, то активно действенных, то лирических.

Вторая часть (Largetto, ля мажор) – область лирики. Основная тема имеет нежный, ноктюрновый характер. Своей чистотой и трепетностью она предвосхищает девичьи образы музыки Прокофьева – Джульетту, Золушку, Наташу.

Третья часть, Гавот (Non troppo allegro, ре мажор). Главная тема – галантно – важная, несколько тяжеловесная. В середине звучит более женственная тема.

Финал (Molto vivace, ре мажор, в форме рондо) синтезирует скерцозные образы симфонии. Главная тема написана в жанре озорного, стремительного галопа.

Действие в целом близко веселому карнавальному празднеству, где в игре масок утверждается здоровое, радостное и молодое восприятие жизни.

*С.Прокофьев. Седьмая симфония*

Последняя симфония С.Прокофьева (1951 -1952) – это светлое, поэтичное, очень простое и очень глубокое сочинение. В нем композитор смотрит на мир с мудростью старца, задором молодости и чистой улыбкой ребенка. Музыка то эпически сдержанна, то романтически взволнованна. Образы мужественные, строгие и печальные (как главная тема первой части) соседствуют с нежными, сказочными, ярко праздничными и веселыми.

Части симфонии складываются в контрастное, жанрово самостоятельное целое, объединенное господством мелодического начала, а также образными и интонационно-тематическими связями. Среди последних особенно велика роль лирической темы побочной партии первой части, повторяющейся в коде всей симфонии. В теме заключена «связь времен»: тематизм Прокофьева напоминает о широкой распевности, присущей русской культуре и о новых мелодических интонациях и ритмике ХХ века, великим творцом которых был сам Прокофьев.

Печать мудрой простоты, которую несет в себе симфония, сродни мыслям К. Паустовского: «Прожитая жизнь принесла щедрость, понимание. Окончилась мнимая погоня за недостижимым. Оно оказалось незаметно достигнутым в каждом простом явлении: в замухрышке - цветке, в крике гагар, в смеющихся глазах женщины, тишине бесконечных сосновых лесов».

Седьмая симфония – самая лирическая у Прокофьева. Раскрытию различных граней лирики посвящены первые три части и кода жанрово-скерцозного финала.

Первая часть написана в сонатной форме, но не аллегро, а модерато – более спокойно и медленно. Тема главной партии, широкая, распевная, в нежном звучании скрипок производит впечатление выразительной и проникновенной элегии. Побочная партия представляет иной тип лирики – вдохновенной, романтически-приподнятой, гимнической. В ней выражаются красота и радость жизни. Характер заключительной партии - причудливо- сказочный, завораживающий.

В музыке симфонии нет конфликтов, резких столкновений. Поэтому разработка невелика и основана не на столкновении тем, а их еще большем раскрытии, выявлении всех возможностей. Реприза возвращает прежние настроения. Небольшая кода – напоминание о пленительном грустно-задумчивом облике главной партии.

Вторая часть написана в характере порывистого романтического вальса. В основе части две темы. Первая звучит как приглашение к танцу. Вторая – легкая, полетная – звучит как воплощение молодости, высказывающей себя в бурном движении и романтическом порыве. Завершает вальс стремительная праздничная кода.

Третья часть – анданте – полное строгого просветленного чувства. В ее теме слышатся задумчивые повествовательные интонации.

Финал симфонии блещет жизнерадостностью и весельем. Он написан в форме рондо-сонаты. Главная тема - рефрен полна сверкающего остроумия. В конце финала возвращается тема побочной партии первой части, которая звучит как величественный апофеоз. Вслед за ней появляется заключительная партия первой части, рассыпаясь красками арф, фортепиано, ксилофона и колокольчиков. Постепенно истаивая, она оставляет ощущение еле уловимой печали.

*5.Кантатно-ораториальное творчество С. Прокофьева*

Прокофьевым написаны следующие вокально-симфонические произведения:

«Семеро их» (на сл. К.Бальмонта), ор. 30 – 1918

«К 20 - летию Октября» (текст-монтаж из соч. К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина), ор.74 – 1937

«Александр Невский» (сл. С. Прокофьева и В. Луговского), ор.78 – 1939

«Здравица» (фольклорные тексты в обработке «В. Машистова), ор. 85 – 1939

«Зимний костер» (сюита на сл. С. Маршака), ор.122 – 1949

«На страже мира» (оратория на сл. С. Маршака), ор. 124 – 1950

Первое же произведение для хора, созданное Прокофьевым, стало этапным для его творчества. Это была хоровая фреска - заклинание «Семеро их». Хотя халдейское заклинание «Семеро их» претворяло образы древности, композитор ощутил поразительную близость их грозной революционной стихии современности, как будет и в кантате «Александр Невский». Средства выразительности, найденные в «Семеро их», определили специфику стиля Прокофьева во многих его сочинениях. Все в этом стиле было новым: полиостинатная техника, полиритмия, широкий спектр гармоний - от простого трезвучия до кластера, монтажный принцип композиции.

И в дальнейшем прокофьевские работы в области хоровой музыки отличались новизной, нередко неожиданностью и смелостью. Уникален, например, замысел кантаты «К 20 - летию Октября». В качестве текстов юбилейной кантаты Прокофьев взял слова философско-публицистических работ Маркса, Энгельса, Ленина, а также из книг Сталина. Взгляд, представленный в кантате, оказался близок к началу 20-х гг., когда «революция воспринималась как прекрасная отвлеченность, утопия» (Г. Козинцев). Музыка получилась ярко театральной, кинематографичной по выпуклости образов, изобразительности, характеру сопоставлений лирических, жанровых и героических тем. Стиль, тематизм, развитие кантаты «К 20 - летию Октября» готовили одно из лучших сочинений Прокофьева в этом жанре – кантату «Александр Невский».

*Кантата «Александр Невский»*

Кантата для меццо-сопрано, хора, оркестра написана в 1939 г. на слова В. Луговского. В ее основе музыка к кинофильму С.Эйзенштейна «Александр Невский». Кантата оказалась очень близкой своему трагическому времени, а поступь тевтонских рыцарей прошлых веков отзывалась в современности грозной поступью фашистских нашествий. Но намекая на современность, Прокофьев тем не менее остается в рамках эпического повествования, рассказа о прошедшем. Все образы противоборствующих сторон у него прекрасны. Но мир русских людей, сражающихся за свободу, композитор показывает в разнообразии, используя контрастные темы и как бы подчеркивая этим патриотическую идею, а мир крестоносцев – обобщенно, выделив жесткие инструментальные темы и суровый, но прекрасный хорал. Хор «Вставайте, люди русские» из кантаты исполнялся на фронтах Великой Отечественной войны как солдатская песня.

1 - я часть – «Русь под игом монгольским». В этой небольшой вступительной оркестровой картине представлены дикая монгольская тема – словно тяжелая пята, придавившая русскую землю, и безрадостные, протяжные русские напевы.

2-я часть – «Песнь об Александре Невском». Это начало событий, данное в эпическом плане, - рассказ о недавней победе над шведами и о готовящемся новом испытании. Строгую, размеренную мелодию первой части, написанную в характере былинных напевов, сменяет картинная и оживленная средняя часть, передающая звуки битвы.

3-я часть – «Крестоносцы во Пскове». Мрачное оркестровое вступление сменяется хоралом крестоносцев. В средней части звучит пронизанная горькой печалью русская тема.

4-я часть - гневный призывный хор «Вставайте, люди русские».

5-я часть – «Ледовое побоище» - центральный номер кантаты. Он представляет собой грандиозную разработку, где непосредственно сталкиваются основные драматические темы, звучавшие в предыдущих номерах, а также появляются новые русские темы. Ярко изобразительна картина гибели крестоносцев: треск льда, темные холодные волны, заливающие поле битвы. Лирический пейзажный конец придает законченность всей картине.

6-я часть – «Мертвое поле» - скорбная песня о погибших для меццо-сопрано и оркестра.

7-я часть – «Въезд Александра во Псков» - хоровой финал, прославляющий Русь-победительницу.

**Тема 3. Творчество Д.Д. Шостаковича (1906 -1975)**

***Вопросы:***

1. ***Творческий облик Д.Д.Шостаковича***
2. ***Оперное творчество Д.Д.Шостаковича. «Нос». «Катерина Измайлова***
3. ***Симфоническое творчество Д. Д. Шостаковича. Пятая симфония. Седьмая симфония.***
4. *Творческий облик Д.Д.Шостаковича*

Дмитрий Дмитриевич Шостакович – один из самых великих и самых трагических музыкантов ХХ века. Он с потрясающей силой выразил беды своего времени, пропустив их через себя – человека с тонкой душевной организацией и трагическим мироощущением.

В 1925 г. он закончил Ленинградскую консерваторию и прославился Первой симфонией, своей дипломной работой. В ней обнаружился яркий и индивидуальный стиль, хотя здесь еще слышатся традиции петербургской культуры начала ХХ века, взрастившей музыканта.

За долгий творческий путь Шостаковичем написано 15 симфоний, 15 квартетов, оперы «Нос» (по Гоголю) и «Катерина Измайлова» (по Лескову), балеты «Болт», «Золотой век» и «Светлый ручей», скрипичные, виолончельные и фортепианные концерты, романсы, инструментальная камерная музыка, музыка к кино и т.д.

Музыка Д. Шостаковича характеризуется огромным напряжением, которое в привычных структурах симфонии, оперы чрезвычайно повышает роль контрастных сопоставлений тем, доводя контраст до парадоксальной неожиданности. Чтобы пояснить эту особенность музыки Шостаковича, обратимся к аналогии с романтическим искусством, используя понятия фаустианства и демонизма. Фигуры Фауста и Мефистофеля, возникшие в немецких народных легендах, стали в романтизме символами возвышенно-созерцательного и демонического образов – двух миров, которые остроконфликтны. Конфликт этот часто приводит к трагедии, как в «Фаусте» Гете, в симфонии «Фауст» Листа. Несмотря на то, что демонический мир в произведениях романтиков принимает разные обличья и может быть весьма обольстительным, все же расстояние между философским созерцанием и демонизмом всегда ощутимо. Шостакович эту грань уничтожает.

Произошло это не сразу. Уже в ранний период творчества одной из основных задач для Шостаковича становится обличение, сатира. В написанной в 1928 г. опере «Нос» представлено только мефистофельское начало без соприкосновения с фаустовским. Ее главные герои представляют галерею духовных уродов – тупых, алчных, жестоких существ. В ней нет ни одного положительного персонажа.

В Третьей симфонии («Первомайской»), созданной в 1929 г., как и в написанной ранее симфонии «Посвящение Октябрю» (1927 г.), композитор пытался воплотить тему революции, героику новой жизни в радостном ключе, плакатно, без сложного анализа. Балеты «Золотой век», «Болт» - веселые спектакли с жанрово-характерными танцами 20 - гг., с шаржированными, но не отталкивающими персонажами. Много остроумия и фантазии содержит музыка к пьесе Маяковского «Клоп» в театре Мейерхольда, к спектаклям в Театре рабочей молодежи.

В своей музыке композитор нередко смеется, но все-таки главное его предназначение – раскрыть трагический облик мира, его противоречия. Он стремится найти новый музыкальный язык, отражающий новые общественные реалии. И такой язык был создан. Во многих произведениях 30-40-х гг., не прибегая ни к программе, ни к слову, Шостакович дал такой анализ действительности, который не смогли дать ни литература, ни поэзия, ни публицистика того времени. Возвращаясь к аналогии с фаустианским и мефистофельским началом, к разрушенной преграде между добром и злом, подчеркнем связь этого явления с действительностью 30 - гг. При парадоксальном сочетании проповеди оптимизма и осуществляющихся массовых арестах и расстрелах личность человека искореживалась, процветало двуличие, предательство, когда умный и душевно чуткий друг оказывался доносчиком, а призванный в армию простой деревенский парень – убийцей, расстреливающим безвинных.

В опере «Леди Макбет Мценского уезда», поставленной в 1936 г., Шостаковичем была представлена именно такая искореженная личность. В ней соединено трагедийное, фаустианское и гротесково-сатирическое, демоническое начала. Опера была подвергнута разгромной критике в газете «Правда» и снята с репертуара. Вскоре появилась статья о балетах Шостаковича – «Балетная фальшь». Так был «расстрелян» музыкальный театр Шостаковича.

Шостакович переключился на жанры «чистой музыки». В тридцатые гг. появляются шедевры – Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, Фортепианный квинтет.

В симфониях Шостакович продолжил идеи «Леди Макбет Мценского уезда». В них фаустианские размышления неожиданно оборачивались разрушающим мефистофельским гротеском. От возвышенной созерцательной лирики Шостакович, постепенно развивая темы, словно «перевертывал» их, и они обнажали скрытую в них жестокую демоническую силу. В результате трагедийная сущность музыки обнажалась до предела. Даже там, где композитор, как в Пятой симфонии, заканчивал финал триумфальным мажором, в нем все равно слышна мучительная поступь предшествующих тем.

В годы Великой Отечественной войны Шостаковичем написаны потрясающие по силе симфонии, посвященные теме войны и мира – Седьмая («Ленинградская») и Восьмая. В 1945 г., после победы, написана легкая и радостная Девятая симфония

1948 г. был особенно тяжелым в жизни Шостаковича и всей страны. Партийным постановлением его произведения, также как и произведения лучших советских композиторов, были репрессированы. Шостакович был уволен из консерватории.

Сочинения этих лет обнажают резкие контрасты. Музыка к кинофильмам – для заработка. Оратории и кантаты – как уступка требованиям. Но Шостакович не изменяет своему тяготению к сложным симфоническим концепциям, настойчиво изгоняемым из искусства. Он уводит их «в подполье» – в камерный и концертный жанры. Самые значительные произведения конца 40-х гг. – квартеты, концерт для скрипки с оркестром и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии». К юбилею Баха Шостакович создает цикл из 24 прелюдий и фуг, повторяющий его опыт в ХХ веке.

Написанная в 1952 г. Десятая симфония трагедийна. Песенные темы по мере раскрытия наполняются драматизмом. Загадочны преобразования тем в финале, приводящие в кульминации к трагическому провозглашению темы-монограммы DSCH (Дмитрий Шостакович) – ре, ми-бемоль, до, си.

Поиск в области симфонического жанра привел к появлению программных симфоний: Одиннадцатой («1905 год»), Двенадцатой («1917 год»), Тринадцатой (на слова Е.Евтушенко) и Четырнадцатой (на слова четырех поэтов). Главные темы философских размышлений Шостаковича этого периода – жизнь, смерть, бессмертие.

В Четырнадцатой симфонии, написанной на стихи Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и М.Рильке, Шостакович разворачивает в 11 частях картину «песен и плясок смерти». Она возникла под впечатлением цикла М.П. Мусоргского «Песни и пляски смерти», над инструментовкой которого он работал незадолго до создания симфонии. В симфонии Шостаковича образ смерти носит тотальный характер. От него нет избавления, ему не противостоит ничто, в том числе и бессмертие. Это симфония не только о человеческой гибели, но и о смерти моральной, духовной, о тиранстве, ведущем к смерти, о гибели поэтов, судьба которых мрачна и трагична. Отсутствие выхода подчеркивают заключительные такты симфонии: они обрываются, словно произошло падение в бездну

Последнее произведение Шостаковича – Альтовая соната (1975 г.). Главная идея сосредоточена в финале, где звучит тема, напоминающая «Лунную» сонату Бетховена. Это – прощание, прощание с творчеством и жизнью.

1990 год по решению ЮНЕСКО был объявлен годом Д.Д.Шостаковича. По всему миру прошли фестивали, посвященные его творчеству. Музыка Шостаковича – автобиография, но автобиография нового типа – философская, история жизни духа, познающего себя и окружающий мир. Шостакович мог бы сказать об этом словами Н.Бердяева: «Я пережил мир, весь мировой и исторический процесс, все события моего времени как часть моего микрокосмоса, как мой духовный путь. …И настоящее осмысление заключается в том, чтобы понять все происшедшее с миром как происшедшее со мной». Каждой нотой своего произведения Д.Д. Шостакович исследовал «происходящее с миром», пропуская полученную информацию через свое сердце

*2.Оперное творчество Д. Шостаковича*

Шостаковичем созданы следующие оперы:

«Нос» (по повести Н. Гоголя) – 1928

«Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда») (по Н.Лескову) - 1932

«Игроки» (по Гоголю) (не закончена)

Шостакович по своей природе – художник универсального дарования. Он был наделен непревзойденным талантом истинно театрального композитора. Но грубый и несправедливый разнос, учиненный в 1936 г. в редакционной статье газеты «Правда» под заглавием «Сумбур вместо музыки», посвященной опере «Леди Макбет Мценского уезда», надолго отбил у него охоту заниматься оперным жанром. Предпринимавшиеся позже попытки (опера «Игроки» по Гоголю) так и остались незавершенными.

Шостакович – композитор одной темы, раскрываемой им в каждом сочинении глубоко индивидуально. Л.А. Мазель назвал ее темой «обличения зла и защиты человека». Гуманистическая направленность творчества сближает Шостаковича со многими большими художниками, но «вечная тема» раскрывается в его музыке по-новому: предельно-обобщенно и в то же время необычайно конкретно. Зло «фантастически-грандиозных масштабов» и в то же время пронзительно-реальное. Такого сочетания до Шостаковича музыка не знала.

Две оперы Шостаковича представляют как бы два этапа поисков основной творческой идеи. В опере «Нос» наиболее полно выражена реальность и всеобщность зла, порожденного бесчеловечностью общества. Единственным позитивным началом в этом сатирическом произведении представляется сила ненависти композитора к тому, что он изображает, неприятие зла.

В «Катерине Измайловой» уже окончательно оформилась «модель» конфликта, который будет затем разрабатываться в инструментальных сочинениях. Различные его модификации мы найдем повсюду, где возникает диалектическое единство «полярных» состояний: благородства – и пошлости, жестокости, злобы. Основной конфликт, характерный также для драматических симфоний Шостаковича, выражен в его второй опере не только театральными, но и чисто симфоническими средствами.

*Опера «Нос»*

Уже в ранний период творчества одной из основных задач для Шостаковича становится обличение, сатира. В 1928 г. он создает оперу «Нос», где фантасмагорический, абсурдистский сюжет повести Гоголя приобрел реальные черты. Шостакович развенчивает мир тотального зла, уничтожившего все разумное, духовное. Что же существует в этом мире? Тупая и страшная полицейская власть квартального, основывающаяся на доносах и насилии, бюрократическая волокита, полнейшее равнодушие и глухота ко всему окружающему, хамство, взяточничество. Отделившийся от своего хозяина Нос – в опере Шостаковича уже не просто абсурд, а символ абсолютного уничтожения личности как духовного существа, ее деградации. Сюжет повести Гоголя фантастически точно совпал с теми чертами советской действительности, которые для многих людей того времени еще затмевались революционной романтикой, энтузиазмом строительства нового мира. Сюжет, раскрытый музыкой при помощи пародирования, резко искажающего привычный смысл, приобрел черты острейшей трагической сатиры. Злое, демоническое начало торжествует в опере. В ней представлены образы ужасающе отталкивающих людей, бесконечно удаленных от своего естества, из человеческого мира перешедших в античеловеческий.

Музыкальная речь оперы, сложная в интонационном отношении, выдвигает на первый план принципы гротеска, пародии и трансформации. Система обличения, господствующая в сочинении, заставляет композитора изменять привычные оперные сцены, жанры, формы. Например, первый развернутый эпизод просыпающегося статского советника Ковалева находится на месте традиционной «выходной» арии героя. Его музыкальное решение настолько прозаично, отталкивающе натуралистично подчеркивает низменную сущность персонажа, что уже ничто возвысить его не сможет.

Пародируя в другом, ансамблевом эпизоде – октете дворников – разноголосицу классического ансамбля, Шостакович доводит до кульминации всю абсурдную сцену в газетной экспедиции. Здесь, где процветает самодурство, бюрократизм, никто никого не понимает и не хочет понять. Абсурдны поведение участников и их речи. А нелепые, одновременно звучащие объявления дворников, в которых при всем старании смысла не уловить, становятся апогеем общей глухоты и бессмыслия.

Опера «Нос» содержит много трагических и страшных страниц, связанных с образами полицейских. Шостакович, может быть, одним из первых осознал, в какую жестокую силу превращается мещанство, если приобретает власть. В антракте, который исполняют одни ударные инструменты, образ никчемного Квартального (он и поет-то, словно евнух, фальцетом) вырастает до инквизиторского.

Но, пожалуй, еще более ужасающее впечатление производит тихая, безыскусная песня полицейских о повешенном. Простая лирическая мелодия в сочетании с натуралистическим текстом производит почти сюрреалистический эффект, от которого становится не по себе, ибо насилие стало нормой психологии этих людей.

От описания полицейских и Квартального в опере «Нос» до обличения фашизма в будущих симфониях Шостаковича – один шаг.

*«Катерина Измайлова»*

Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова» во второй редакции) под лесковским сюжетом из купеческой жизни скрывала трагедию загубленной личности 30 - гг. Образ Катерины соединяет резко контрасные черты положительной и отрицательной героини так органично, как не было в опере раньше, где или преобладал гротеск (царь Додон в «Золотом петушке» Римского-Корсакова), или сохранялась некоторая неясность в содеянном ранее преступлении, за которое к тому же герой расплачивался муками, как Борис («Борис Годунов» Мусоргского), вызывающими сочувствие.

Катерина в опере Шостаковича совершает свои преступления на глазах у зрителя, устраняя свекра и мужа для того, чтобы быть счастливой со своим возлюбленным. Казалось бы, она преступница и нет ей пощады. Но музыка Шостаковича расставляет в драме акценты более глубокие, показывая трагедию сильной, ярко одаренной личности, замкнутой в клетку деспотизма, лишенную любви и возможности какого-либо применения своей духовной энергии. Она совершает преступления не потому, что порочна, а потому, что загублена, уничтожена как личность.

С самого начала оперы Катерина противопоставлена купеческой среде. Ее чувства значительно глубже, возвышеннее. Она томится в этой среде, ее сильная натура с трудом выдерживает деспотизм свекра Бориса Тимофеевича. Музыка в первом акте делится на две сферы: романсную лирику Катерины (самое значительное ариозо «Я однажды в окошко увидела») и гротескную, характерную при изображении челяди, властного свекра и никчемного, хилого мужа Катерины. Новый работник Сергей привлек внимание героини потому, что он красив, здоров, в нем чудится ей новая жизнь – естественная, наполненная теплом и лаской. Шостакович показывает, что пробудившаяся любовь вряд ли заставила бы Катерину пойти на преступление, если бы не обстоятельства: Борис Тимофеевич сам не прочь поразвлечься с невесткой. Застав у нее Сергея, он приказывает запороть его до полусмерти на глазах у Катерины. Сцена порки - одна из напряженнейших сцен оперы, Шостакович использует в ней остро драматическое скерцо. В подобных скерцо сконцентрировано изображение злого начала, носящего роковой для человека характер. Порка Сергея приводит к моральному перерождению Катерины: она отравляет свекра, чтобы любимого не забили до смерти.

В гигантский, уникальный симфонический антракт, звучащий вслед за сценой смерти Бориса Тимофеевича, композитор вкладывает многое. Это – панихида по загубленным душам, начало мук совести Катерины и лирико-философский комментарий автора. Антракт написан в форме пассакалии, основанной на многократно повторяющейся теме в басу, которая означает высшую степень оцепенения, погруженности в горестное состояние. Развитие других голосов, напротив, показывает высочайший накал напряжения. Оно доходит до мощного звучания в кульминации, когда музыка приобретает такую грандиозность, которая заставляет воспринимать пассакалию как образ апокалипсической, вселенской катастрофы. Так от раскрытия единичной судьбы Шостакович переходит к всеобщей. Пассакалия придает опере ту степень обобщения, которая возможна только в симфонической форме – там, где уже бессильны слова, но музыка всесильна.

Через трагедию личности Шостакович в опере отразил «трагический пульс» (Асафьев) своего времени – то, что потом будет главным в большинстве его симфонических произведений, и создал такую систему музыкальных средств, которая помогла ему показать процесс перерождения положительного образа в отрицательный. Так была разрушена преграда между фаустианским и мефистофельским началом в музыке, существовавшая в романтическом искусстве.

С каждым действием в опере «Катерина Измайлова» нарастает трагедия и расширяется круг злых образов. Здесь и полицейские, знакомые еще по опере «Нос», - тупые, жадные, преступные, без чести и совести. Здесь и злобная фальшивая людская масса, алчущая и жестокая. Лишь в последнем действии, происходящем на каторге, появляются человеческие лики – в печальном хоре каторжан и соло старого каторжника. Именно к ним примыкает Катерина, страдающая не столько от тяжелой каторжной жизни, сколько от предательства ее бывшего возлюбленного. Предсмертная ария Катерины («В лесу в темной чаще есть озеро») – это почти что ария призрака: Катерина жива только физически. Она перешла ту последнюю черту, за которой смерть. Ничто не может спасти ее, гибнущую в волнах озера. Она приговорена собственной совестью.

Муки совести Катерины, ее «крестный путь» на каторге не снимают преступлений, но они «очищают страданием» этот образ, позволяют понять, отчего так прекрасны ее ариозо, отчего Шостакович только ей одной написал большие сольные эпизоды без всякого гротеска, сатиры. Он сострадает ее загубленной жизни, видя вокруг себя много подобных примеров.

Премьера оперы имела большой успех. Но в 1936г. появилась статья «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», где музыка называлась формалистической. Оперу сняли с постановки и не исполняли около 30 лет.

*3.Симфоническое творчество Д.Шостаковича*

Шостакович - величайший композитор-симфонист ХХ века. В центре его исканий стала концепционная симфония, где он мог открыто говорить правду о своем времени, не идя на компромиссы.

Уже в Первой симфонии (1925) отчетливо ощутимы два свойства музыки Шостаковича. Одно из них сказалось в становлении нового инструментального стиля с присущей ему легкостью, непринужденностью состязания концертирующих инструментов. Другое проявилось в настойчивом стремлении придать музыке высшую осмысленность, раскрыть средствами симфонического жанра глубокую концепцию философского значения.

Во Второй и Третьей симфониях («Посвящение Октябрю» - 1927; «Первомайская» - 1929) Шостакович отдал дань музыкальному плакату, в них ясно сказалось воздействие боевого, агитационного искусства 20-хгг (не случайно композитор включил в них хоровые фрагменты на стихи молодых поэтов А. Безыменского и С. Кирсанова). В то же время в них проявилась и яркая театральность.

В 1936 г Шостаковичем написана грандиозная трагическая Четвертая симфония. Впервые она была исполнена почти через тридцать лет после ее создания.

Вершиной творчества 30-х гг. стала Пятая симфония, написанная в 1937 г. Сила этого произведения заключена в том, что переживания ее лирического героя раскрыты в теснейшей связи с жизнью людей и шире – всего человечества в канун величайшего потрясения, когда-либо пережитого народами мира, - второй мировой войны. Это и определило подчеркнутый драматизм музыки, присущую ей обостренную экспрессию – лирический герой не становится в этой симфонии пассивным созерцателем, он судит происходящее и предстоящее высшим нравственным судом.

В годы Великой Отечественной войны Шостаковичем написаны Седьмая («Ленинградская»,1941) и Восьмая (1943) симфонии. В этих произведениях антагонизм двух противостоящих друг другу лагерей нашел прямое, непосредственное выражение. Никогда еще в искусстве музыки силы зла не были обрисованы столь рельефно, никогда еще не была с такой яростью и страстью обнажена тупая механистичность деловито работающей фашистской машины уничтожения. Но столь же рельефно представлена в военных симфониях духовная красота и богатство внутреннего мира человека, болеющего бедами своего времени.

Девятая симфония, написанная в 1945 г., носит несколько облегченный характер, это своего рода интермеццо, не лишенное, однако, явственных отзвуков недавно завершившейся войны.

В Десятой симфонии (1953) поднята тема трагической судьбы художника, высокой меры его ответственности в современном мире.

Революция 1905 г., отмеченная кровавым воскресеньем 9 января, оживает в монументальной Одиннадцатой симфонии (1957), а события революции 1917 г. предстали в Двенадцатой симфонии (1961).

Тринадцатая симфония (1962) написана на слова Е.Евтушенко.

В Четырнадцатой симфонии композитор обратился к стихам поэтов разных времен и народов – Ф.Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р.М. Рильке. Его привлекла теми скоротечности человеческой жизни и вечности творений истинного искусства, перед которыми отступает даже всевластная смерть.

В последней, Пятнадцатой симфонии (1971), оживают образы детства, воссоздающиеся перед взором умудренного жизнью творца, познавшего поистине неизмеримую меру человеческих страданий.

*Пятая симфония*

К созданию Пятой симфонии Шостакович приступил в 1936г. 25 октября 1937 г. она впервые прозвучала в Ленинграде.

«В центре замысла этого произведения, лирического по своему складу» автор видел «человека со всеми его переживаниями» («Вечерняя Москва», 1938,25 января).

«Герой» симфонии сложен. Он воспринимает жизнь во всем ее богатстве и противоречивости. Отсюда – огромный диапазон содержания симфонии: от философского размышления до жанровой зарисовки, от трагедийного пафоса до шутки, гротеска, от тонкой поэтической лирики до широкой картины массового плана. Но многообразие чувств, картин, образов подчинено основной линии «инструментальной драмы». Напряженная внутренняя жизнь, путь «героя» от трагического мироощущения через моменты острой борьбы к радости жизнеутверждения – такой представляется линия драматического развития Пятой симфонии.

Замысел симфонии, «лирической по складу от начала до конца» определил своеобразную трактовку четырехчастного симфонического цикла. Первая и третья части – средоточие лирико - драматического начала. Драматизм их – это драматизм внутренних переживаний, противоречий в сознании героя. Вторая часть уводит внимание от напряженного течения основной мысли; ее драматургическая функция – контрастное противопоставление шутки, игры значительному психологическому содержанию первой и третьей частей. Финал утверждает торжество света, радости.

Первая часть Пятой симфонии написана в форме сонатного allegro. Экспозиция представляет позитивные силы. Она воспринимается как сдержанный и сосредоточенный и вместе с тем эмоционально напряженный монолог. В ней раскрыт сложный ряд лирико-психологических образов: философское раздумье и скорбное высказывание, светлая безмятежная лирика и волевые порывы.

Миру мыслей и чувств героя противопоставлен образ чуждой, «злой» силы. Он возникает в разработке, и именно это противопоставление создает основной конфликт «инструментальной драмы». Центр первого раздела разработки – «злой», гротескный марш. В его основе преображенная до неузнаваемости скорбная лирическая вторая тема главной партии из экспозиции. Это пример так называемых «тем-оборотней» Шостаковича, когда человечная, позитивно окрашенная тема приобретает злой, бездушный, механистичный характер. Смысл второго раздела разработки – борьба, преодоление злых сил. Звучит двойной канон, построенный на первой теме главной партии и теме побочной партии.

В репризе главная партия звучит открыто, утвердительно, страстно. Это драматическая кульминация всей части. Побочная партия в репризе звучит простодушно, с оттенком пасторальности. Это лирическая кульминация всей части.

Вторая часть симфонии – Allegretto. Это игривое, шутливое скерцо. Перед слушателем мелькают в пестром калейдоскопе неожиданно возникающие, быстро сменяющиеся образы.

В третьей части – Largo – нет того конфликта между внутренним миром человека и враждебной ему силой, который лежит в основе первой части. Драма переходит в лирико-психологическую сферу. Часть, написанная в форме сонаты без разработки, основана на двух темах – сосредоточенной, строгой теме главной партии и открытой, проникновенной теме побочной партии.

Финал симфонии лишен цельности и уравновешенности, свойственной заключительным частям. Он воспринимается как огромная «разработка» всей симфонии, результатом которой является торжество радости, света.

*Седьмая симфония («Ленинградская»)*

Седьмая симфония Шостаковича посвящена событиям Великой Отечественной войны. Он начал писать ее в Ленинграде в 1941 г., дописывал в Куйбышеве, куда был эвакуирован. Премьера симфонии 5 марта 1942 г. в Куйбышеве в исполнении оркестра Большого театра под управлением Самосуда была триумфальна. Симфония сразу же стала символом великого, непобедимого духа. Ее играли вскоре в Новосибирске, Москве, Ташкенте, Ереване, Лондоне, Нью-Йорке.

9 августа 1942 г., в тот день, когда Гитлер планировал вступить в Ленинград, состоялось ее исполнение в блокадном городе.

Первоначально композитор предполагал дать частям симфонии названия: «Война», «Воспоминания», «Родные просторы» и «Победа». Но потом отказался от объявления программы в названиях, так как это сузило бы более широкий и обобщенный образный мир сочинения и упростило бы его смысл.

Главная часть симфонии – первая. Ее центр – эпизод в разработке, изображающий постепенное, вкрадчивое нашествие зла, сменившее песенные темы. Тема нашествия содержит механистичный, страшноватый по эмоциональной окраске напев. Он многократно повторяется, приближаясь и заполоняя все пространство, доходя до гигантского тутти. Конфликт человеческого и античеловеческого привел к трагедии, переживаемой и осмысливаемой в скорбном, траурном монологе фагота – пронзительно человечном, искреннем высказывании, «реквиеме жертвам войны», как назвал его Шостакович.

Тема нашествия не исчезнет из творчества Шостаковича никогда. Она, начиная с Восьмой симфонии, превратится в тему раздумий о судьбе, о судьбе людской вообще и собственной.

Вторая часть – меланхолическое, подернутое дымкой грусти и мечтательности скерцо в трехчастной форме. В крайних разделах его представлены прекрасные лирические образы. Им противостоит тонально неустойчивая, насыщенная резкими диссонансами музыка среднего эпизода. Нарочито жесткая, отрывисто-сухая звучность оркестра напоминает о бездушно-механической теме вражеского нашествия из первой части.

Третья часть – широкое, напевное, величавое Adagio. В ней композитор стремился выразить упоение жизнью, преклонение перед красотой природы.

Финал повествует о борьбе и грядущей победе советского народа. Здесь с огромной силой проявилось присущее Шостаковичу умение создавать длительные «волны» напряженного и целеустремленного развития.

Вскоре после первого исполнения симфонии за рубежом в газетных отзывах прозвучала уверенность в победе советских людей: «…Симфония дает нам силу духа и надежду, что мир придет» («Дейли уоркер»).

**Тема 4. Творчество А. И. Хачатуряна (1903 – 1978)**

***Вопросы:***

1. ***Творческий облик А. Хачатуряна***
2. ***Концерт для скрипки с оркестром***
3. ***Балет «Спартак»***

*1. Творческий облик А. Хачатуряна*

Творчество Арама Хачатуряна впечатляет богатством образного содержания, широтой использования различных форм и жанров. В его музыке ярко запечатлелись колоритные образы и сцены народной жизни, богатейший мир мыслей, чувств переживаний. Своим искусством Хачатурян вдохновенно воспел жизнь родной и близкой ему Армении.

Творческая биография Хачатуряна не совсем обычна. Несмотря на яркое музыкальное дарование, он так и не получил начального музыкального образования. Годы, проведенные в Тифлисе, музыкальные впечатления детских лет оставили след в сознании будущего композитора и определили основы его музыкального мышления.

Сильное воздействие на его творчество оказала богатейшая атмосфера музыкального быта этого города, где на каждом шагу звучали грузинские, армянские, азербайджанские народные песни, импровизации певцов-сказителей.

В 1921 году Хачатурян переезжает в Москву, поселяется у старшего брата Сурена – видного театрального деятеля. Юноша посещает театры, музеи, литературные вечера, жадно впитывает новые художественные впечатления. По совету брата осенью 1922 года он поступает на биологическое отделение Московского университета, а несколько позднее – в музыкальный техникум им. Гнесиных по классу виолончели. Спустя 3 года он оставляет учебу в университете и целиком посвящает себя музыке. При этом он переводится в класс композиции известного педагога и композитора М. Гнесина. Хачатурян интенсивно работает, пополняет свои знания, и в 1929 году поступает в Московскую консерваторию, где со 2-го курса его руководителем становится Н. Мясковский. В 1934 году Хачатурян с отличием заканчивает консерваторию продолжает совершенствоваться в аспирантуре. Интенсивный творческий рост дал превосходные результаты – почти все сочинения студенческого периода стали репертуарными. Таковы прежде всего Первая симфония, фортепианная Токката, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Песня-поэма для скрипки и фортепиано, Фортепианный концерт и др. Не прекращается работа в области песни, театральной и киномузыки.

В годы учебы в музыкальном техникуме и консерватории Хачатурян постоянно посещает Дом Культуры Советской Армении, это сыграло важную роль в его биографии. Здесь он сближается с композитором А. Спендиаровым, художником А. Сарьяном, дирижером К. Сараджевым. В эти же годы общается с выдающимися деятелями театра, пианистами, композиторами (С. Прокофьевым, Н. Мясковским). Таким образом, конец 30 – начало 40-х гг. ознаменовались созданием ряда замечательных произведений композитора. Среди них Симфоническая поэма (1938), Скрипичный концерт (1940), музыка к комедии «Валенсианская вдова» (1940) и к драме «Маскарад».

С первых же дней войны значительно возрастает объем деятельности Хачатуряна. Будучи заместителем председателя Оргкомитета Союза композиторов СССР, он активизирует работу этой организации для решения задач военного времени, выступает со своими сочинениями в частях и госпиталях. За 4 года войны им созданы балет «Гаянэ» (1942), Вторая симфония (1943), музыка к спектаклям «Кремлевские куранты», «Глубокая разведка», «Последний день», к кинофильму «Человек № 217», Сюита для двух фортепиано (1945), 9 песен, марш для духового оркестра Героям Отечественной войны (1942), Гимн Армянской ССР (1944). Во время войны стал созревать замысел героической хореодрамы – балета «Спартак».

Наконец, к 30-летию Победы Великой Отечественной войне (1975) было создано одно из последних сочинений композитора – Торжественные фанфары для труб и барабанов, а также Третья симфония.

В послевоенные годы Хачатурян продолжает сочинять в различных жанрах. Наиболее значительным произведение стал балет «Спартак».

«Музыку я создал тем же методом, каким создавали ее композиторы прошлого, когда обращались к историческим темам: сохраняя свой почерк, свою манеру письма, рассказывали о событиях через призму своего художественного восприятия», - писал композитор о своей работе.

Среди других сочинений послевоенных лет – Ода памяти В. И. Ленина (1948), Ода радости (1956), Приветственная увертюра (1959) к открытию XXI съезда КПСС. В 50-х гг. пишет музыку к пьесе «Лермонтов», к трагедиям «Макбет», «Король Лир», к кинофильмам «Адмирал Ушаков», «Отелло», «Поединок» и др. Послевоенные годы ознаменовались и важными событиями в творческой биографии. В 1950 году его приглашают профессором класса композиции одновременно в Московскую консерваторию и в Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. За 27 лет педагогической деятельности Хачатурян выпустил десятки учеников, среди которых А. Эшпай, А. Рыбников, М. Таривердиев, Д. Михайлов и др.

Начало педагогической деятельности совпало с первыми опытами дирижирования собственными сочинениями. Поездки по городам Советского Союза перемежаются с гастролями в десятки стран Европы, Азии, Америки. Здесь он встречается со И. Стравинским, Я. Сибелиусом, А. Рубинштейном, П. Нерудой, Э. Хемингуэем, Ч. Чаплином, С. Лорен и др.

Свидетельством мирового признания творчества Хачатуряна служат награждение его орденами и медалями имени крупнейших зарубежных композиторов, избрание почетным членом различных музыкальных академий мира.

Значение искусства Хачатуряна состоит в том, что ему удалось выявить богатейшие возможности симфонизации восточного монодического тематизма, приобщить монодическую культуру Востока к многоголосию. Его творчество явилось конкретным проявлением плодотворности взаимодействия традиций музыкальных культур Востока и Запада.

*2.Концерт для скрипки с оркестром*

Концерт для скрипки с оркестром А.Хачатуряна (1940) принадлежит к выдающимся произведениям музыки ХХ века.

В жизнеутверждающих и ярких образах концерта – празднично-танцевальных и лирическо-задушевных – нашли своё отражение картины жизни родной композитору Армении.

В концерте не использованы подлинно армянские напевы. Однако вся его мелодика, ладово-интонационный строй, гармония являются органическим претворением родной Хачатуряну армянской народной песенности. Концерт чрезвычайно виртуозен и требует для исполнения большого технического мастерства, глубины понимания, яркости и разнообразия звука. Но виртуозность, тоже преломляясь в плане выявления народного своеобразия, раскрывает образность музыки, ее жизнеутверждающие, праздничные картины.

Концерт состоит из трех частей: крайние части быстрые, стремительные, полные динамики, огня; средняя – медленная, лирическая. Между частями концерта и отдельными темами существуют интонационные связи, что придает ему целостность и единство.

I часть (Allegro, ре минор) написана в форме сонатного аллегро. Короткое оркестровое вступление захватывает слушателя своей энергией и напористостью и вводит в сферу активного действия. Тема главной партии, имеющей народно-танцевальный характер, поручена скрипке-соло. Эта мелодия инструментального типа воспроизводит звучание народных инструментов – кеманчи или тара. Побочная партия контрастирует с главной. Это лирический песенный образ с чертами плавного, медленного, томного танца. Мелодия темы песенна, с длительным, напряженным развитием в отличие от главной партии, где развитие происходит путем многократных повторов коротких попевок.

Разработка наступает минуя заключительную партию, резким сдвигом в ми-бемоль минор, далекий от основной тональности концерта. Открывает разработку тема главной партии, обостренная хроматическими октавными ходами в басу. Далее звучит тема вступления, получая широкое мелодическое развитие. Третий раздел разработки – виртуозная каденция скрипки. В музыке сохраняются и развиваются основные тематические элементы концерта. Сначала звучит тема побочной партии, затем характерный ритм и интонации главной партии.

В репризе тематический материал экспозиции проходит в привычной последовательности. Кода же утверждает активный, волевой образ главной партии.

II часть (Andante sostenuto, ля минор) представляет собой центральный лирический образ концерта. Она ярко контрастна по отношению к крайним частям. Скрипка выступает здесь исключительно как певучий, мелодический инструмент. Это «песня без слов» в восточном стиле, в ней выражены задушевные думы, мысли о родной земле, любовь к своему народу, к природе Кавказа.

Анданте написано в неполной сложной трехчастной форме, первая часть которой – А – сама по себе трехчастна – с контрастной серединой и динамической сокращенной репризой.

Несколько сумрачное оркестровое вступление вводит в мир размышлений. Мелодия скрипки (первая тема) предваряется аккомпонирующей фигурой оркестра, сохраняющейся и дальше, как это бывает в песне. Постепенно песенная мелодия ширится, усиливается звучность, достигая кульминации. Реприза первой темы динамизированна: она звучит теперь в высоком регистре; оркестровое сопровождение активизируется.

Перед репризой у скрипки звучит нисходящий ход на звуках разложенного септаккорда, заимствованный из вступления к I части концерта. Реприза усложнена в отношении гармонии и фактуры и сокращена по сравнению с первой частью этой сложной трехчастной формы.

Мелодия скрипки (первая тема – песня) сопровождается орнаментальными фигурами в оркестре, заимствованные из каденции I части. Тема эта достигает большого лирического подъема и мощно, взволнованно, беспокойно звучит в tutti оркестра. Лишь к концу наступает относительное усполкоение.

Финал концерта (Allegro vivace) написан в сложной трехчастной форме. Крайнгие части которой сочетают простую трехчастность с чертами рондо благодаря многократному возвращению основной темы. Это яркая картина народного праздника. Все полно движения , устремленности, энергии, огня, радостного воодушевления. Музыка носит танцевальный характер; ритм танца сохраняется даже тогда, когда льется песня. Расширяется диапазон звучания, движение становится более стремительным, как будто в танец вовлекается все больший круг людей. В звучании оркестра и скрипки имитируются народные инструменты.

Воплотив в своем скрипичном концерте ярко красочные музыкальные картины из жизни народа Армении, Хачатурян применил в общей композиции своего произведения прием монотематизма: во II части концерта и в особенности в финале проводятся темы I части. Однако варьирование фактуры, темпа, ритма, динамики способствует изменению их образного значения: драматические и лирические образы I части превращаются теперь в образы народного праздника, веселья, буйной и темпераментной пляски. Это преобразование соответствует оптимистической концепции концерта.

*3.Балет «Спартак»*

«Спартак» - самое крупное и значительное произведение, написанное Хачатуряном после войны. Мысль о балете, посвященном Спартаку, возникла у композитора еще до войны. Поездка в Италию в 1951 году усилила увлеченность композитора этой темой.

« Очень много для создания музыки дало мне путешествие по Италии, - рассказывал композитор, - я изучал античные картины и скульптуры… Часто проходил по тем местам, по которым когда-то шел со своими товарищами прославленный в веках народный герой, неустрашимый вождь рабов – гладиатор Спартак.»

Композитор завершил партитуру балета в феврале 1954 года.

В балете «Спартак» выступили все наиболее привлекательные особенности прекрасного дарования Хачатуряна. Обратившись к далекому прошлому, композитор создал глубоко волнующее гуманистическое произведение, пронизанное любовью к жизни, гордостью за человека и его героическую борьбу за свободу.

Балет написан на либретто Н. Волкова (автора сценариев балетов «Барышня-крестьянка» Б. Асафьева, «Золушка» С. Прокофьева). Либретто предоставило богатейшие возможности для создания красочного балета, изобилующего яркими контрастами, отмеченного романтической приподнятостью и увлекательной зрелищностью.

Балет состоит из 4-х действий и 9-ти картин: «Триумф Рима», «Рынок рабов», «Цирк», «Казарма гладиаторов», «Аппиева дорога», «Пир у Красса», «Гибель Спартака». Два мира, две музыкальных сферы ярко представлены в остроконфликтной драматургии балета: воинственный, пышный Рим во главе с полководцем Крассом и его обольстительной любовницей - танцовщицей Эгиной, и угнетаемые рабы, гладиаторы, предводительствуемые Спартаком.

Образ Спартака раскрывается особенно полно в драматической четвертой картине – «Казарма гладиаторов». После смерти гладиатора Спартак страстным монологом призывает товарищей к восстанию. Музыкальная драматургия картины строится на теме угнетения рабов и теме Спартака - вождя рабов. Симфоническое развитие без перерыва вводит в пятую картину – «Аппиева дорога», где к бежавшим во главе со Спартаком гладиаторам примыкают рабы и пастухи, и восстание Спартака из восстания гладиаторов превращается во всенародное восстание рабов.

Создавая образы античности, композитор был далек от архаизма, от этнографического подхода к теме. Это было бы и невозможно, так как музыкальные памятники той эпохи не дошли до нас, да и вряд и могли бы взволновать современного слушателя.

Весь балет пронизан ведущими музыкальными темами-характеристиками. Лейттемы балета, на которых строится эмоционально напряженное динамическое развитие симфонической ткани – героическая тема Спартака, тема его верной спутницы Фригии, тема угнетенных рабов, тема Рима, - запоминающиеся музыкальные образы, приобретающие все новые и новые музыкальные повороты, психологические оттенки, звуковые краски в зависимости от драматургической ситуации. Произведение в целом можно назвать героической трагедией. Отдельные его сцены и эпизоды вновь и вновь говорят о жизнелюбии художника, о его полнокровном, радостном мировосприятии, о его неиссякаемой вере в победу благородного, мужественного, свободолюбивого народа.

Музыка «Спартака» обладает одним драгоценным качеством, которое роднит ее с произведениями классиков. Она доступна знатокам и широким массам любителей музыки. Изобилуя гармоническими пряностями, сложными ритмами, многоголосным переплетением музыкальной ткани, оркестровыми эффектами, эта музыка с первого прослушивания увлекает и находит отклик у самой различной аудитории. Будучи достаточно сложной, она легко запоминается, благодаря своей характерности и мелодической определенности.

Говоря о преемственности традиций в отношении «Спартака», прежде всего, важно отметить связь Хачатуряна с симфонизмом Чайковского. С лирико-драматическим симфонизмом Чайковского его роднит повышенная эмоциональность, «общительность» его музыки. Художественная самостоятельность отдельных номеров балета при общем непрерывном развитии музыкального материала так же продолжает традиции симфонизма балетов Чайковского.

Отдельные номера, имеющие самостоятельную художественную ценность, изобилуют в балете Хачатуряна. Они ярки и разнообразны. Это монолог Спартака в казарме гладиаторов, прекрасное лирическое адажио Фригии и Спартака в последней картине, танец греческой танцовщицы Эгины, сцена обольщения Эгиной Гармодия, адажио Эгины и Гармодия, танец гадитанских дев на пиру у Красса, танец нимф и этрусский танец в той же картине, танец египетской танцовщицы в картине «Рынок рабов» и сцены боев гладиаторов в цирке и, наконец, заключительный реквием, где в сцене оплакивания Спартака в скорбное звучание оркестра вливается хор, что создает новую окраску, новую эмоциональную выразительность. Хор дважды используется в балете, но он несет совершенно различные драматургические функции. Во время боев гладиаторов в цирке возгласы хора передают возбужденную реакцию зрителей. В финале балета хор придает скорбной музыке особую теплоту и проникновенность. Перерастающую рамки музыки балета.

Первая постановка балета была осуществлена Ленинградским театром оперы и балета им. С. М. Кирова. Премьера состоялась 27 декабря 1956 года (балетмейстер Л. Якобсон. Дирижер П. Фельдт, художник В. Ходасевич).

12 марта 1958 года состоялась постановка «Спартака» в Москве в Большом театре (балетмейстер-постановщик И. Моисеев, художник А. Константиновский, дирижер Ю. Файер).

**Тема 5. Творчество Г.В. Свиридова (1915 – 1998)**

***Вопросы:***

1. ***Творческий облик Г.В. Свиридова***
2. ***Кантатно-ораториальное творчество Г.В. Свиридова***
3. ***Поэма памяти Сергея Есенина***
4. ***«Курские песни***

*1.Творческий облик Г.В. Свиридова*

Георгия Васильевича Свиридова называли последним представителем русской классической музыки. Очень рано Свиридов оказался в числе признанных классиков советской музыки. С великими композиторами19 в. его роднит духовная озабоченность человека, тревожащегося о душевном здоровье своего современника. Этот композитор, создавший свой мир в современной музыке – мир великого вдохновения и великого совершенства. Свиридов стал летописцем своего времени. Его волновало не только пережитое, прошедшее, он как бы заглядывал своим искусством в будущее.

Главным в музыке он считал ее очищающую и облагораживающую задачу. Основной образ творчества композитора - вдохновенный образ Родины, народа , человека с его богатым, сложным поэтическим духовным миром, нравственной чистотой, любовью к Родине.

Г.В. Свиридов родился 16 декабря 1915 г. в г. Фатеже возле Курска. В 1932 г. он поступает в Ленинградский музыкальный техникум. Вокальный цикл из шести романсов на стихи Пушкина, созданный выпускником техникума, сразу же принес известность молодому композитору. В 1936 г. Свиридов поступил в Ленинградскую консерваторию, учился в классе Шостаковича. Влияние Шостаковича проявилось в инструментальных произведениях военных и послевоенных лет (фортепианное трио, соната для фортепиано памяти Соллертинского, две партиты для фортепиано). В это же время им был написан вокальный цикл «Слободская лирика», в который вошли шесть романсов на стихи А. Прокофьева. Также в этот период им созданы оперетта «Настоящий жених», музыка к кинофильму «Поднятая целина», музыка к театральным пьесам.

Началом периода творческой зрелости стало создание в 1950 г. вокальной поэмы «Страна отцов» на стихи армянского поэта Аветика Исаакяна. В эти гг. композитор останавливается на камерном, хоровом и вокально-симфонических жанрах. Он обращается к творчеству Пушкина, Блока, Есенина, Маяковского, Исаакяна, Бернса.

Именно Свиридову советская музыка обязана широко развернувшимся ораториальным движением в 50-70-е гг. Для него оратория – сжатое выражение напряженных мыслей о Родине, о пережитых событиях истории страны, мысли, выраженной единством музыки и самой высокой классической поэзии.

Его оратории можно разделить на серии. В центре – серия музыкальных антологий – портретов выдающихся поэтов: Есенина, Пушкина, Маяковского, Блока, Пастернака.

Другая серия – сольно-песенные оратории, в которых собраны самые характерные стихи любимых поэтов: Бернса, Есенина («У меня отец –крестьянин»), Исаакяна («Страна отцов»). Каждая из ораторий стала настоящим монументом крупнейшим поэтам-классикам. Свиридов всегда придавал огромное значение слову, дополняющему эмоциональную стихию музыки конкретизирующим, философским, проповедническим началом.

Мудрость и ясность Пушкина, весенний романтизм Блока, интеллектуализм Пастернака, конфликтность Есенина, простое благородство Бернса, народная песня и духовный стих – все это привлекает Свиридова к союзу с музыкой, чтобы воспитывать душу человека на самом великом.

Композитор писал музыку о самом важном, что происходит в природе, жизни, душе человека. В его искусстве есть что-то космически крупное. Отсюда медленные темпы его произведений, торжественные звучности. Каждая нота в его творениях подчеркнута и весома. Суетность, торопливость ему чужды. Его герои духовно красивы – он воспевает труд, любовь, верность.

К лучшим произведениям Свиридова относятся вокально- симфонические фрески «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» на стихи В. Маяковского, кантата «Курские песни» на народные тексты, вокальный цикл «Петербургские песни» на стихи А. Блока, концерт для хора «Пушкинский венок», симфонические сюиты « Время, вперед!» и «Метель» (по повести Пушкина), «маленькие кантаты»: «Деревянная Русь» на стихи Есенина, «Снег идет» на стихи Б. Пастернака, романсы и многие другие произведения.

*2.Вокально- симфоническое творчество Г. Свиридова*

Главное в творчестве Свиридова – это вокальная музыка (песни, романсы, вокальные циклы, кантаты, оратории, хоровые произведения). Здесь счастливо соединились его удивительное чувство стиха, глубина постижения поэзии и богатое мелодическое дарование. Он не только распел строки Маяковского («Патетическая оратория»), Б. Пастернака (кантата «Снег идет»), прозу Гоголя (хор «Об утраченной юности»), но и музыкально - стилистически обновил современную мелодику. В музыке Свиридова духовная мощь и философская глубина поэзии выражаются в мелодиях пронзительной, кристальной ясности, в богатстве оркестровых красок, в оригинальной ладовой структуре.

Центральное место в творчестве Свиридова занимают Пушкин и Есенин. На стихи Пушкина у Свиридова кроме отдельных песен и юношеских романсов написаны 10 великолепных хоров «Пушкинского венка» (1979), где сквозь гармонию и радость жизни прорывается суровое размышление поэта наедине с вечностью («Зорю бьют»). Есенин – самый близкий, самый главный поэт Свиридова (около 50 сольных и хоровых сочинений). Среди есенинских произведений Свиридова «Поэма памяти Сергея Есенина», хоры «Душа грустит о небесах», «Вечером синим», «Табун» и др.

Хоровое искусство Свиридова опирается на такие истоки, как духовные православные песнопения и русский фольклор, оно включает в орбиту своего обобщения интонационный язык революционной песни, марша, ораторских речей – т.е. звуковой материал русского ХХ века, и на этом фундаменте вырастает новый феномен такой силы и красоты, духовной мощи и проникновенности, который поднимает хоровое искусство современности на новую ступень.

*3.Поэма памяти Сергея Есенина*

Поэма на стихи С. Есенина для солиста (тенор), смешанного хора и симфонического оркестра создана Свиридовым в 1956 г.

Основная тема произведения – любовь поэта к родному краю. Сквозь призму этой темы композитор рисует и самого Есенина – большого и прекрасного русского поэта, «крестьянского сына», неразрывно связанного с народом, с землею, с Родиной.

Стихотворения, образующие первые шесть номеров, созданы Есениным в период 1910 -1916 гг. Они воспроизводят картины жизни русского крестьянства до Октябрьской революции. Это «Край ты мой заброшенный» (1914), «Поет зима…»(1910), «В том краю…» (1915), «Молотьба» (1916), «За рекой горят огни» (1916), «Матушка в Купальницу по лесу ходила»(1912). Последующие четыре стихотворения относятся к 1918 -1924 гг. и посвящены образам молодой Советской России. Это два фрагмента из поэмы «Песнь о великом походе» (1924), озаглавленных Свиридовым «1919» и «Крестьянские ребята»; стихотворение «Я – последний поэт деревни…» (1919) и фрагмент из цикла «Иорданская голубица» (1918) – «Небо – как колокол…», образующий финал поэмы.

Такая группировка отчетливо делит всю композицию на две части, которые можно условно назвать «Русь уходящая» и «Русь советская».

В поэме органично сочетаются лирическое и эпическое начала.

Лирическая тема в цикле дана в тесном переплетении с гражданской, историко-социальной. Обе они ясно выражены в музыкальной драматургии как две различные музыкально-интонационные сферы образов. Одна – лирическая, созерцательного характера, связанная с размышлением, - ею начинается произведение; другая – активная, действенная, полная энергии, размаха, - впервые отчетливо выявляется в четвертой части «Молотьба» и, развиваясь, ведет к финалу. Контрастность этих сфер подчеркнута ладовой окраской: минорной – для первой, мажорной – для второй.

1. «Край ты мой заброшенный» - картина русской природы, проникнутая безысходной тоской, состраданием к бедствиям и горю русского крестьянства. Исполненная печали мелодия солиста с ее строгой диатоникой, небольшой протяженностью ниспадающего основного мотива близка плачевым песенным напевам.
2. «Поет зима» - картина зимней вьюги – бешеной, злой, неистовой. Сильный, грозный образ метели ассоциируется с образами расходившейся «силушки», разгулявшейся «волюшки», с богатырским образом русского народа.
3. «В том краю…»- песня-монолог для солиста, в которой представлен пейзаж скромной русской природы с сиротливыми избами деревень и дорога, по которой «идут люди в кандалах». Мелодия певца носит народно - песенный характер. Она задушевна, задумчива, искрення.
4. «Молотьба» - этим номером повествование переводится в мир активный, деятельный, энергичный. Это действие, сцена. В ней воссоздается образ тяжелого, но радостного крестьянского труда – уборки урожая.
5. «Ночь под Ивана Купала» - волшебная, зачарованная картина таинственной ночи. Неустойчивое, зыбкое звучание сменяется громогласным и торжественным зовом «Ой, Купала, Купала». В конце номера звучит плясовая, хороводная песня, оркестр имитирует звучание народных инструментов – балалаек, гармоник, бубнов, колотушек.
6. «Ночь под Ивана Купала» (продолжение) – песня для солиста в сопровождении хора и оркестра. Здесь тот же колорит, что и в предыдущей части: тихие звучности, нежные, чистые, светлые краски, прозрачная фактура. Мелодия близка былинным напевам.
7. «1919…». Картина родной деревни, запустелых полей, земли опустошенной и разоренной за годы войны. Этот хоровой номер воспринимается как народный плач о горькой доле.
8. «Крестьянские ребята» - воплощение образа деревенской бедноты, поднявшейся на защиту Советской власти, образ красноармейцев, удалой молодецкой силы. Композитор строит музыку на основе частушечных ритмо -интонаций, в виде скороговорочной, веселой, озорной хоровой песни с припляской.
9. «Я – последний поэт деревни…» - скорбный монолог, лирическая исповедь поэта. Мелодия солиста сдержанна и скупа. Она звучит очень тихо, как бы «про себя», в медленном сосредоточенном движении. Длительное звучание квинты в оркестре усиливает ощущение пустоты, безнадежности.

10 . «Небо – как колокол…» - финал, звучащий величественно,

мощно, гимнически. Основная тема эпически проста и могуча. В

оркестре представлен образ торжественного гудения - звона

колоколов.

*4.Курские песни*

В основе семи частей этой кантаты лежат подлинные образцы песенного фольклора Курской области, взятые из сборника А.В. Рудневой. Песни эти – старинные крестьянские, принадлежащие к наиболее самобытной, исконной части русского народного творчества. Об этом свидетельствую и их жанры (лирические протяжные песни, покосные, свадебная, бурлацкая, хороводная), и ладовые особенности. Все они опираются на натуральные диатонические лады: эолийский, либо различные переменные (эолийский – миксолидийский и т.п.), либо такие, звукоряд которых ограничен всего четырьмя ступенями, расположенными по целым тонам в диапазоне увеличенной кварты. Этот лидийский тетрахорд очень древний, он присущ именно для Курщины. На нем основаны вошедшие в кантату песни «Зеленый дубок», «В городе звоны звонют» и «За речкою, за быстрою».

Каждая часть кантаты – небольшая пьеса для хора (иногда с солистами) и оркестра, в которой сохранены и напев фольклорного первоисточника, и его текст (целиком или большая часть), и форма (куплетная или куплетно-вариационная).

Народ высказывается в своих песнях метафорично. Девушка думает о любви, а поет о дубочке и липе. Ее гнетет неволя в чужом доме, а мы слышим жалобу соловушки в золотой клетке. Такой поэтический образ-символ – это краткая, точная и в то же время обобщенная форма выражения мысли. И воплощая в каждой части кантаты идею через лаконичный, но необыкновенно яркий и емкий музыкальный образ, Свиридов тем самым претворяет важнейшую особенность народного художественного мышления.

Первая песня «Зеленый дубок». Цветущая липа, о которой здесь поется, - это символ любви, напоминание о милом дружке. И в музыке расцветает, зачаровывая своей красотой, целый волшебный лес. Тихо гудит закрытая литавра, звенят флажолеты засурдиненных скрипок, мягко позвякивают челеста и арфы. Поют одни лишь альты, легким звуком, мечтательно и нежно (им сопутствуют низкие флейты), и одну из фраз повторяет «воркующий» фагот, чей приглушенный голос доносится словно откуда-то издалека, звучит ласково и таинственно.

Вторая часть «Ты воспой, воспой, жавороночек». Это призыв к жаворонку воспеть «зимой на прогалинке», «весной на проталинке». У хора раздается по-весеннему бодрая и упругая, молодецкая удалая песня. В оркестре то чередуется с ней, то сопровождает ее совершенно небывалый какой-то звон и свист: будто ослепительно засияли небеса и чьи-то трепещущие крылья с размаху рассекают воздух…

Песня «В городе звоны звонют» переносит с открытого светлого простора полей в темный терем. Затаенно звучит у басов проникновенный и суровый сказ о матушке, молящейся за свою дочь. Предельно скупа оркестровая фактура: глухие удары тамтама, октава в басах. Лишь в конце брезжит свет и смягчаются краски. Над тихими аккордами парят нежные звучания сопрано.

В четвертом номере «Ой, горе, горе да лебедоньку моему» девушки ведут хоровод вокруг своей подруги, ставшей матерью. Песня грустна, трогательно печальна. Но печаль эта светла: женские голоса звучат легко, и узор оркестрового сопровождения предельно прозрачен.

Оживленная картинка народного быта – пятая часть «Купил Ванька себе косу». Ванька любит чужую жену, а «своя стоит, плачет…Ванюшку ругает». Свиридов разворачивает своеобразную сценку – поведение героя обсуждается и осуждается всей «общиной».

Предпоследняя часть «Соловей мой» - самая протяженная в кантате. Поют только женщины и солирует альт. Опять говорится о женской доле, но теперь долгий, неторопливый, извилистый напев-жалоба проникнут тяжелой тоской.

Финал «За речкою» - высшее выражение тех настроений молодецкой удали, что проявились уже в песнях «Ты воспой» и «Купил Ванька». Плясовой напев, лежащий в основе этого номера, звучит весело и своевольно. За отчаянным весельем чувствуется скрытая сила.

На протяжении семи номеров кантаты перед нами проходит история крестьянской девушки. Она любит, гуляет с милым, выходит замуж, становится матерью, страдает от измены мужа, горюет в «золотой клетке». Проходит через кантату и другая линия - бодрых, весенних настроений. Ее кульминация (финал) - это кульминация всей кантаты. Жизнь идет своим чередом, поглощая горести, и песни продолжают звучать.

Произведение Свиридова представляет собой не сюиту, не «венок» из фольклорных обработок, а возникшее на основе подлинных народных песен самостоятельное, цельное по замыслу произведение, пронизанное одной большой мыслью.

**Тема 6. Творчество Р. К. Щедрина (род. в 1932 г.)**

***Вопросы:***

1. ***Творческий облик Р.К. Щедрина***
2. ***Второй фортепианный концерт***
3. ***Балет «Дама с собачкой***»

*1.Творческий облик Р.К. Щедрина*

Произведения Родиона Константиновича Щедрина очень часто оказывались для слушателей и музыкальных критиков настоящими сюрпризами. Своими дерзкими замыслами, непредвиденными решениями он часто будоражил воображение слушателей. Выйдя из плеяды «шестидесятников», сегодня он входит в число выдающихся композиторов современности. Его творчество отличается многогранностью и изобретательностью. Многое в музыке советской эпохи он начинал первым: первым ввел в инструментальный концерт частушку (в Первом фортепианном концерте), первым использовал коллаж ( во Второй фортепианный концерт он ввел джазовые фрагменты), в Третий фортепианный концерт ввел фрагмент из Первого концерта Чайковского, который, по желанию солиста, может быть заменен на отрывок из любого репертуарного концерта (Грига, Рахманинова, Шопена, Шумана, Скрябина, Прокофьева).

Родион Щедрин родился 16 декабря 1932 г. в музыкальной семье. В 1945 г. он поступил в Московское хоровое училище, в 1950 – в Московскую консерваторию в класс композиции Ю Шапорина и фортепиано Я.Флиэра. В годы учебы он пробует себя в разных жанрах. Им написаны программные фортепианные пьесы («Юмореска», «В подражание Альбенису»), Симфоническая поэма, этюды, два квартета, Фортепианный квинтет. В 1951 г. Щедрин побывал в глухих уголках Белоруссии. Самым ярким впечатлением от поездки стали частушки. Он включил частушки в свой первый фортепианный концерт – дипломную работу в консерватории. Произведение поразило использованием в финале «Семеновны», общей динамикой образов. Фольклорные истоки проявились и в балете «Конек-Горбунок». В 1955 г. Щедрин поступил в аспирантуру в класс Шапорина. Вершина его творчества этого времени – Первая симфония, отмеченная премией на консерваторском конкурсе. Наиболее крупными фольклорными произведениями этих лет стали опера -частушка «Не только любовь» и концерт для оркестра «Озорные частушки». В «Озорных частушках» композитор использовал подлинные мелодии частушек, записаных в разных уголках России. Это произведение представляет собой концерт-соревнование, где поочередно солируют все инструменты, как бы «выхваляясь» друг перед другом, как на деревенском песенном турнире. В произведении проявились изобретательность и чувство юмора композитора. Препарированное фортепиано подражает сопровождению на гармонике или балалайке, тембры инструментов передают задиристую разноголосицу участников веселья, которые стараются друг друга перекричать. Инструментальный концерт превращается в театрализованное действие с живыми персонажами, народным говором, полным лукавства и юмора.

Фольклорная линия в творчестве щедрина продолжала развиваться и дальше. Он расширяет ее жанровый диапазон, используя в «Поэтории», «Звонах» народные песни разных жанров. Параллельно с этим развивается лирико-драматическая линия его творчества в театральных жанрах: балетах «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». К этому же периоду относится опера на сюжет поэмы Гоголя «Мертвые души».

Особое направление в творчестве Щедрина – неоклассическая, «баховская линия». В своем «восхождении» к Баху композитор прошел несколько этапов. Им были написаны пьеса «Basso ostinato», цикл «Прелюдии и фуги» (первая тетрадь – диезные тональности – написана в 1963 г., вторая – бемольные тональности – в 1970 г.), «Полифоническая тетрадь», «Музыка для города Кетена», «Музыкальное приношение».

«Музыкальное приношение» - произведение для органа, трех флейт, трех фаготов, трех тромбонов – написано к трехсотлетию со дня рождение И.С. Баха. В сочинении несколько раз использована тема B-A-C-H и фрагменты из баховской органной прелюдии ля минор. Тон сочинения повествовательный, неспешный, близкий к тому роду несуетного музицирования, который был принят в эпоху Баха.

В начале 90-х гг. Щедрин вместе с супругой – балериной Майей Плисецкой - переехал в Германию. В это время были проведены фестивали, посвященные его 60 -, 65 -, 70- летию, принявшие европейский масштаб.

Диапазон творчества композитора в 90-е и 2000-е гг. очень широк. В 1994 г. написана опера «Лолита» по роману В.Набокова. Премьера ее состоялась в Стокгольме, дирижировал М. Ростропович. По жанру «Лолита» - большая опера, grand opera. На первый план в опере выступает текст. В узловые моменты оперы он дается в виде разговорной речи. Это сближает оперу с жанрами драмы с музыкой и даже мюзиклом. Здесь нет больших массовых сцен, свойственных большой опере. В целом, «Лолита» одновременно и новаторский спектакль, и продолжение традиций русской оперы.

Большое место в творчестве Щедрина последних лет занимает жанр инструментального концерта – 7 произведений, из которых 1 для оркестра и 6 сольных концертов. Многие из них родились в результате контактов композитора с крупнейшими музыкантами мира – Н.Петровым, М. Ростроповичем, Ю.Башметом.

В сочинениях для оркестра в этот период проявляется тяготение к русской тематике и струнному составу. Это видно даже в названиях произведений: «Российские фотографии», Величание струнных», «Вологодские свирели». В 2000 г. композитором была написана 3-я симфония – «Symphonie concertante» с подзаголовком «Лица русских сказок».

Творчество композитора включает также хоровые и камерные инструментальные произведения.

*2.Второй фортепианный концерт*

Не стремясь к литературной программности, Щедрин дал каждой из трех частей концерта подзаголовки, настраивающие слушателя на определенную образную волну: «Диалоги», «Импровизации», «Контрасты». Автор, по его словам, стремился «заставить слушателя с неослабевающим вниманием и интересом от начала до конца слушать новое сочинение, то есть подчинить этой задаче весь замысел, все технические средства, всю фантазию».

Принцип контрастности пронизывает все сочинение. С самого начала музыка чрезвычайно динамична, импульсивна, словно проникнута духом и пульсом современности: развитие кинематографически стремительно, но в то же время не производит впечатления стихийности; фантазия композитора рождает все новые и новые образные комплексы, их смена, их борьба властно приковывает внимание. Над всем этим потоком царит неукротимая воля, цельность замысла, разнородные картины постепенно выстраиваются в сознании слушателя в единое музыкальное «здание».

Музыкальный язык концерта, весь характер высказывания, отмечен стремлением к предельному лаконизму, к строгому отбору выразительных средств; движущей силой тут становится волевое начало, сдержанный, но неукротимый темперамент. В результате драматургические контрасты, конфликтные «столкновения - вспышки» носят не внешний, но глубоко закономерный характер неизбежных противопоставлений. Это приводит к огромному накалу, взрывчатой насыщенности музыки, отчетливо ощущающимся уже в первой части. Здесь можно увидеть не только традиционное соревнования солиста и оркестра, но и противопоставление партий правой и левой руки пианиста, отдельных оркестровых групп, инструментальных реплик.

Вторая часть «Импровизации» не вносит обычного успокоения в бурный музыкальный поток, но напротив, представляет собой своего рода «скерцо-токкату», где борьба противоположных начал вспыхивает с новой силой. По фольклорному размашистая и звонкая первая тема и контрастирующая ей моторная настойчивость фортепианной партии дают материал для дальнейшей вариационной разработки. Нередко изложение приобретает здесь импровизационный оттенок: автор подчеркивает это, не фиксируя в точной записи отдельные фрагменты фортепианной фактуры, как бы «провоцируя» солиста на проявление творческой фантазии, но в то же время «подсказывая» ему направление мысли всем ходом музыкального развития.

Финал концерта - не только заключение, но и кульминация музыкального повествования. Идея контрастности достигает здесь своей вершины. Но самые пестрые, разнохарактерные, на первый взгляд, составляющие элементы - «ищущие» аккорды начала, нарочито бесстрастные эпизоды, напоминающие технические упражнения, и неожиданно врывающийся джазовый фрагмент с тонкой импровизацией ударника, островки лирической напевности - все это заключено в единый драматургический каркас, все встает на свое место в эстетической концепции и идейном замысле, убедительный , неопровержимый итог которому подводит заключение.

*3.Балет «Дама с собачкой»*

«Дама с собачкой» - одноактный балет по мотивам одноименного рассказа А.П. Чехова. Композитор стремится к передаче не внешней, едва заметной канвы сюжета, а сокровенного смысла чеховского произведения. Рассказ Чехова – это трагическая поэма о любви, о потерянной жизни и светлой мечте, о силе любви, которая в жизни, а не в сказке, подчас оказывается бессильна.

Произведение Щедрина носит камерный, интимный характер. Оркестр включает в себя струнную группу, два гобоя, две валторны и челесту. Музыке отличается пронзительным лиризмом, эмоциональной сосредоточенностью, светлой печалью. В ней нет никаких «взрывов», нет контрастов. В ней слышатся душевное тепло и проникновенность, ей присуща хрупкая красота, певучая бесконечная мелодия.

Балет построен как ряд дуэтов, дающих возможность передать мельчайшие нюансы человеческих взаимоотношений. Щедрин стремится подчеркнуть чеховскую мысль, что великое чувство любви изменило героев, вырвало их из паутины обычаев, приличий, толков, пересудов, расстройств служебный отношений и положений. Пять дуэтов - это пять последовательных граней, раскрывающих их внутренний мир – мир в его развитии и просветлении.

В «Дуэте - прологе» чувствуется тревожная атмосфера повествования. В нем – и радостное ожидание счастья, и знак печали.

«Прогулка» звучит как воспоминание, овеянное дымкой загадочности и предощущением возможности счастья.

«Любовь» - кульминация чувства – страстного, ничем не сдерживаемого.

«Видение» раскрывает нетерпеливое одиночество Гурова в Москве, осознание им случившейся перемены, проникнутое горечью и надеждой

«Встреча» - влюбленные снова вместе, счастливы, но «что впереди»? Горестные перезвоны челесты переплетаются с попевками двух солирующих скрипок и гобоев. Самое сложное и трудное в жизни героев только начинается.

**Тема 7. Творчество композиторов-авангардистов**

***Вопросы:***

1. ***Творчество Э.В. Денисова***
2. ***Творчество С.А. Губайдуллиной***
3. ***Творчество А.Г. Шнитке***

*1. Творчество Э.В. Денисова (1929 -1996)*

Эдисон Васильевич Денисов относится к художественному поколению, вышедшему на сцену в начале 60-х гг. Для этого поколения определяющей явилась идея духовной свободы. Одним из способов обретения этой свободы стало обращение к новейшим методам музыкальной композиции. Так в СССР зародился авангард. Музыканты-новаторы тут же попадали под огонь критики, их произведения запрещались к исполнению. Э. Денисов - один из лидеров советского авангарда.

Денисов родился 6 апреля 1929 г. в Томске. В 1946 г. поступил в Томский государственный университет на физико-математический факультет, а параллельно начал учиться на фортепианном отделении музыкального училища. Первые композиторские опыты музыканта - прелюдии, романсы, Классическая сюита в пяти частях и комическая сценка по Чехову «Неудача» - мини -опера с четырьмя персонажами. Летом 1951 г. он поступил в Московскую консерваторию в класс В.Г. Шебалина. После окончания консерватории поступил в аспирантуру и по рекомендации Д. Шостаковича был принят в Союз композиторов СССР. С начала 60-х гг. Денисов заинтересовался современными композиторскими приемами - додекафонией, серийной техникой. В этой манере был написан целый ряд инструментальных произведений. Этапной для его творчества стала кантата «Солнце инков» на стихи чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль. Это произведение было издано в Вене и исполнено в Германии и Франции. Его Денисов назвал своим первым опусом.

Следующим этапом в творчестве стали «Плачи» для сопрано, ударных и фортепиано на народные тексты. Здесь были найдены точки соприкосновения новой техники и народной музыки. Оригинально сопровождение - три группы ударных и фортепиано, которое рассматривается также как ударный инструмент (используется игра на струнах фортепиано и разные ударные эффекты)

60-е гг.- время поисков собственной композиторской системы. Композитор экспериментирует в сочетаниях тембров различных инструментов.

В начале 70-х гг. творчество Денисова выходит на международную арену, но на родине его музыка практически не исполняется. В произведениях этих лет воплотилась идея синтеза музыки и живописи. Среди них: «Силуэты» для флейты, фортепиано и ударных, «Живопись» для симфонического оркестра, «Знаки на белом» для фортепиано, «Акварели» для 24 струнных и др. В конце десятилетия написаны вокальные циклы «Листья», «Боль и тишина», «На повороте» и др.

В «Силуэтах» использован коллаж, воспроизводящий образы женщин из оперной и вокальной музыки. Здесь были видоизменены и даже деформированы за счет серийности цитаты из опер Моцарта «Дон Жуан», Глинки «Руслан и Людмила», Чайковского «Пиковая дама», Берга «Воццек», песни Листа «Лорелея».

«Знаки на белом» - это тихая утонченная музыка, в основе которой сонорная техника. Музыка на грани тишины, в ней больше пауз, чем нот.

«Живопись» - оркестровая пьеса, связанная с творчеством художника Б. Бергера. Соединение тембра инструментов в этой пьесе создает ассоциации со смешением красок в живописи.

«Реквием» на текст поэмы Ф. Танцера стал вершиной этого периода. Это произведение - «конспект» человеческой жизни: первая часть - рождение и детство; вторая - юность, влечение; третья - любовь; четвертая \_ семья и разрыв; пятая - смерть. В «Реквиеме» ощутим намек на жанр «Страстей» - не только Иисуса Христа, но и всего человечества.

Основу творчества 80 -90-х гг. составляет религиозно-духовная тематика. Среди сочинений этого времени «Рождественская звезда», «Свете тихий», «Три отрывка из Ветхого Завета» др.

Важное место в творчестве Денисова занимают театральные жанры. Им написано три оперы - «Иван -солдат», «Пена дней», «Четыре девушки», а также балет «Исповедь». В основе этих произведений - романтические лирические сюжеты.

В своем творчестве композитор стремился уловить «неуловимый» внутренний свет и передать его слушателям как очищающую и возвышающую силу.

*Творчество С.А. Губайдулиной (род. 1931)*

София Асгатовна Губайдулина родилась в октябре 1931 г. в Чистополе Татарской АССР. Закончила Казанскую (по классу фортепиано) и Московскую (по классу композиции) консерватории, а также аспирантуру у А.Шебалина.

Творчество Губайдулиной чрезвычайно разнообразно в жанровом отношении. Ею написаны вокальные, инструментальные, хоровые произведения. К наиболее известным относятся следующие произведения: 2 симфонии, увертюра «Триумф», «Поэма-сказка», многочисленные кантаты, оратории, среди которых выделяются «Ночь в Мемфисе», «Аллилуйя», «Посвящение Марине Цветаевой», концерты для разных инструментов, камерные сочинения, вокальные циклы, музыка для кино и др.

«Ночь в Мемфисе» - кантата для меццо-сопрано, мужского хора (в магнитофонной записи) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А.Ахматовой и В. Потаповой. Написанная в 1968 г., кантата впервые была исполнена в 1989 г. Композитор так сумела подобрать тексты, что тема личного чувства, неразрешимости любви и нелюбви, в ее кантате переросла в глубокое философское столкновение жизни и смерти. Итогом этого столкновения становится примирение человека с двойственностью его судьбы, растворение личных страданий в радости дня. Это противопоставление личного и внеличного начал очень точно выражено в музыке, написанной в додекафонной технике, в сопоставлении меццо-сопрано и мужского хора, живого певческого голоса и магнитофонной записи. «Ночь в Мемфисе» - одно из самых известных и исполняемых произведений Губайдулиной.

«Час души» - музыка для большого симфонического оркестра, солирующих ударных и меццо-сопрано на стихи М. Цветаевой (1976). Композитор использует полистилистику. В музыкальную ткань она вплетает мелодии избитых песен. В этом произведении действуют положительные лирические «герои» - солирующий голос, ударные, струнные, азиатский чанг. Им противостоят «агрессивные» медные инструменты. Их борьба выливается в гротесковое скерцо, в котором звучат цитаты уличных песенок – «Веселый ветер», «Цыпленок жареный», «Ой, Коля, грудь больно, любила довольно», «Амурские волны». Но том-томы прерывают эти банальности. В коде композитор вводит стихи М. Цветаевой, которые поднимают произведение на высочайшую поэтическую ступень.

Одно из оригинальных произведений Губайдуллиной Симфония «Слышу…Умолкло…». Монументальная симфония (12 частей) далеко уходит от традиций жанра. Идея ее заключена в самом названии, подтверждающем важность не только звучания, но и молчания, пауз. Симфония посвящена дирижеру Г.Рождественскому. Смысловым центром произведения стало уникальное соло дирижера при молчании всего оркестра.

Вторая симфония «Фигуры времени» была написана в 1994 г.

Большое место в творчестве композитора занимает жанр инструментального концерта. Ею написаны Концерт для фагота с оркестром(1975), Концерт для фортепиано и камерного оркестра «Introitus», посвященный пианисту А. Бахчиеву (1978), Концерт для скрипки с оркестром, посвященный Гидону Кремеру (1982), Концерт для альта с оркестром (1996), написанный для Ю.Башмета, и др.

О своем творчестве С. Губайдуллина говорит: « Я религиозный, православный человек и религию понимаю буквально как re-ligio, восстановление связи, восстановление legato жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстановить свою целостность, это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки»

*2.Творчество А.Г. Шнитке (1934-1998*)

Альфред Гарриевич Шнитке – один из самых ярких представителей авангарда. Он проявил себя как философ и теоретик в музыке. Его творчество рождается из его философских размышлений. Его произведения воплотили драматические конфликты эпохи, они звучат как захватывающие современные рассказы. В то же время в них звучат вечные темы человеческой жизни – добра и зла, жизни и смерти, Бога и дьявола, истины и веры.

А. Шнитке родился в ноябре 1934 г. в семье поволжских немцев в городе Энгельсе Саратовской области. В 1958 г. он закончил Московскую консерваторию, в 1961 –аспирантуру по классу сочинения. С1961 по 1972 г. преподавал на кафедре инструментовки Московской консерватории. Шнитке писал статьи, выступал с докладами и сообщениями, участвовал в фестивалях, был членом правления Союза композиторов СССР, членом Клуба кинематографистов. Являясь представителем авангардного искусства, в 60 -70- гг. он находится в положении «внутреннего диссидента», хотя его творчество и не было отгорожено от слушателей. В 1974 г. состоялся первый авторский фестиваль музыки Шнитке, прошедший с большим успехом. На нем впервые была исполнена его Первая симфония. В ней, по словам композитора, чувствуется общее ощущение дыхания сегодняшнего мира. Композитор очень тонко передал существующее в жизни смешение высокого и низкого, прекрасного и страшного. Главный метод композиции произведения - полистилистика. Она надолго станет художественным языком и основой драматургии многих сочинений Шнитке – симфоний, инструментальных концертов, Concerti grossi и др. По мнению композитора, полистилистика является убедительным средством для художественного выражения связи времен. Она дает возможность «оторваться» от времени, соединить авангардный стиль с классическим, прошлое с настоящим, жанры серьезной и легкой музыки.

В 1985 г. состояние здоровья композитора резко ухудшилось. Вскоре он переселяется в Германию.

В 1994 г. в Москве прошел грандиозный фестиваль, посвященный 60-летию А.Шнитке. В нем принимали участие выдающиеся музыканты современности: М.Ростропович, Г. Кремер, Ю.Башмет, Г. Рождественский, М. Плетнев. Последние годы жизни композитора прошли в борьбе с болезнью. В Германии он принял католичество. Но после кончины, согласно завещанию, был похоронен в Москве по православному обычаю.

Круг общения композитора и на родине и за рубежом был очень широким. Некоторые его сочинения были рассчитаны на конкретных исполнителей и им же посвящены: Первый струнный квартет – Квартету им. Бородина, первая симфония – Г. Рождественскому, Третий скрипичный концерт – Ю. Башмету, виолончельный концерт - Н. Гутман, фортепианный концерт – В. Крайневу.

В своем творчестве Шнитке обращался к самым разным жанрам. Им написаны балеты («Лабиринты», «Пер Гюнт»), оперы («Жизнь с идиотом», «Джезуальдо», «История доктора Иоганна Фауста»), которые ставятся на сценах музыкальных театров Европы. Им создано огромное количество произведений для оркестра, в том числе 9 симфоний, концерты для различных инструментов с оркестром, Concerti grossi, хоровые, вокальные и камерно-инструментальные произведения. Он писал музыку к театральным постановкам, например, для театра на Таганке. С его музыкой в 1978г. поставлены «Ревизская сказка» Н.Гоголя, в 1981, 1988 гг. – «Вл. Высоцкий» - поэтическое представление, в 1993 – «Живаго» (доктор)» Б. Пастернака. Около 30 лет композитор работал в кино.

Остродраматическая музыка Шнитке, унаследовавшая традиции Шостаковича и Малера, воспринимается как трагедийное размышление об остроте духовной борьбы в последние десятилетия 20 века, когда уходит не только век, но и тысячелетие, и человек воспринимает окружающие катаклизмы как предвестники конца света, как Апокалипсис. Шнитке показывает образы трагического слома в симфониях, концертах, камерной и хоровой музыке через столкновение различных стилей – от лирики барокко до современного танго.