

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 3 г.ЭНГЕЛЬСА
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

**КОНСПЕКТИВНЫЙ КУРС
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
для учащихся ДМШ и ДШИ**

Часть IV

***ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ
КОМПОЗИТОРОВ - КЛАССИКОВ***

Четвёртый год обучения

Составители - Т.Н.ПИНЧУК, Т.Н.РЕБРОВА

Редакторы - Ю.Н.ТРОФИМОВ, Т.Н.РЕБРОВА

Компьютерная вёрстка - Ю.Н.ТРОФИМОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Конспективный курс музыкальной литературы для учащихся ДМШ и ДШИ охватывает всю программу детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств по этому предмету. Составители не ставили перед собой задачу создания оригинального авторского пособия и в своей работе опирались на существующие учебники для музыкальных школ и, учитывая несовершенство этих учебников, - музыкальных училищ (соответственно адап-тируя материал) и другую литературу. Преследуемая цель - освобождение пре-подавателей и учащихся от рутинной работы по записи лекций и использо-вание освобождённого времени для других форм работы (слушание музыки, просмотр видеопрограмм и др.).

Конспективный курс состоит из пяти частей:

- Роль элементов музыкальной речи и музыкальной формы в создании музыкального образа произведения
(1-й год обучения)
- Творчество классиков европейской музыки
(2-й год обучения)
- Творчество русских композиторов-классиков
(3-й год обучения)
- **Творчество русских композиторов-классиков**
(4-й год обучения, 1-е полугодие)
- Творчество советских композиторов
(4-й год обучения, 2-е полугодие)

Каждая часть курса (кроме первой) включает в себя музыкальное приложение, в которое входят отрывки изучаемых произведений (записано на компакт-кассете).

© ДМШ № 3, Энгельс, 1997

СОДЕРЖАНИЕ

1. Русская музыкальная культура в 60-х - 70-х годах XIX столетия _____	4
2. М.П.МУСОРГСКИЙ Краткий обзор творчества _____	5
3. Оперное творчество _____	6
4. Опера "Борис Годунов" _____	7
5. Камерное вокальное творчество _____	10
6. П.И.ЧАЙКОВСКИЙ Краткий обзор творчества _____	11
7. Симфония № 4 фа минор _____	14
8. Опера "Евгений Онегин" _____	16
9. С.В.РАХМАНИНОВ Краткий обзор творчества _____	22
10. Фортепианное творчество _____	25
11. Духовная музыка. "Литургия Иоанна Златоуста" _____	27
12. А.Н.СКРЯБИН Краткий обзор творчества _____	28
13. Фортепианное творчество _____	30

Составители:

Т.Н.Пинчук (главы 1-5);

Т.Н.Реброва (главы 6-13).

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА в 60 - 70-х годах XIX столетия

В 60 - 70-е годы XIX века русская музыка переживает пору могучего расцвета. Если конец XVIII века был для России временем создания профессиональной композиторской школы, а первая половина XIX столетия, отмеченная гением Глинки, утвердила значение русской классической музыки за пределами России, то теперь русская музыка становится одной из ведущих музыкальных культур, определяющих дальнейшее развитие всего европейского музыкального искусства.

В этот период появляется целая плеяда выдающихся композиторов, многосторонне и глубоко отражающих в своём творчестве жизнь русского общества. К указанному двадцатилетию относится создание таких бессмертных произведений, как оперы “Борис Годунов” и “Хованщина” Мусоргского, “Князь Игорь” Бородина, “Псковитянка” Римского-Корсакова, “Евгений Онегин” Чайковского, балет Чайковского “Лебединое озеро”, Первая и Вторая симфонии Бородина, первые четыре симфонии Чайковского и многое другое.

Но не только созданием ярчайших сочинений отмечено это время. Появляются концертные организации, пропагандирующие музыкальное искусство. В театры приходит демократическая публика: студенты, интеллигенция, мелкие служащие.

Оживление концертной жизни было связано с именами многих выдающихся исполнителей-инструменталистов и певцов. Среди них - пианисты братья Антон и Николай Рубинштейны, скрипач Г.Венявский, виолончелист А.Вержбилович, певцы О.Петров, И.Мельников, Ю.Платонова, Е.Лавровская, дирижёр Э.Направник.

Крупнейшим историческим событием явилось создание в 1859 году в Петербурге по инициативе А.Г.Рубинштейна Русского Музыкального Общества (РМО), которое ставило целью “развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов”.

Выдающуюся роль сыграли также концерты Бесплатной музыкальной школы, основанной главой нового музыкального направления М.А.Балакиревым и хормейстером Г.Я.Ломакиным.

Усилиями Антона Рубинштейна в Петербурге при РМО были открыты музыкальные классы, а в 1862 году - первая в России консерватория, первым

директором которой он и стал. В 1866 году открылась Московская консерватория, которую возглавил Николай Рубинштейн.

60 - 70-е годы были ознаменованы большими сдвигами в области музыкальной науки и критики. Выступавшие в печати В.В.Стасов, А.Н.Серов, Ц.А.Кюи находились в эти годы в авангарде борьбы за национально-самобытное русское музыкальное искусство.

Всё это стало возможно на фоне серьёзных изменений, происходивших в ту пору во всех областях общественной жизни страны. 60 - 70-е годы XIX века были в России временем необычайного роста национального самосознания, духовных сил народа, периодом высочайшего расцвета науки и культуры. Не осталась в стороне и музыка. Тонкую наблюдательность, умение талантливо запечатлеть образы народной жизни проявляли русские композиторы.

В центре внимания деятелей всех видов русского искусства оказались человек и народ. При огромном разнообразии творческих индивидуальностей и различии конкретных тем и сюжетов великие художники эпохи - Толстой и Достоевский, Чайковский и Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, Репин и Крамской - отражали каждый по своему те или иные существенные стороны и исторические тенденции своей эпохи.

Характерным явлением своего времени был Балакиревский кружок, или, как его ещё называют, “Могучая кучка”. В её состав входило пять композиторов, связанных общими творческими принципами: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин.

Балакиревцы ставили во главу угла продолжение дела Глинки и борьбу за народную, национальную основу русского музыкального творчества. Главными темами в творчестве “кучкистов” стали жизнь русского народа, история, народные поверья и сказания, а основой их музыкального языка явилась крестьянская песня.

Не примыкал непосредственно ни к одному из существующих направлений П.И.Чайковский. Многие роднило его с “кучкистами”. Однако в целом композиторы “Могучей кучки” и Чайковский шли разными путями, хотя и в равной степени остались представителями самых демократических тенденций в русской музыке XIX века.

М.П.МУСОРГСКИЙ (1839-1881)

Модест Петрович Мусоргский - один из крупнейших и самобытнейших композиторов XIX века. Среди представителей “Могучей кучки” он занял особое место как гневный обличитель общественных пороков. По выражению Стасова, Мусоргский показал в своей музыке “океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тяготы, приниженности, зажатых ртов”.

Основным творческим принципом Мусоргского было: “Жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солон”.

Композитор значительно раздвинул рамки привычной для его времени тематики музыкальных произведений. Свидетель многочисленных крестьянских восстаний, Мусоргский воплотил в музыке непокорный, мятежный дух народа, его светлую мечту о счастье и могучий размах освободительного движения.

Как и многие другие передовые художники XIX века, композитор искал ответы на жгучие, наболевшие вопросы современности.

Главную силу истории Мусоргский видел в народных массах. “Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеею”, - написал он в посвящении “Бориса Годунова” товарищам по балакиревскому кружку.

Композитор поднимает свой голос против всего, что несёт людям горе и страдания. Совершенно новой для мирового музыкального искусства явилась, в частности, тема протеста против войны. Ей посвящены некоторые из вокальных произведений 70-х годов.

По богатству и разнообразию воссоздания человеческих характеров наследие Мусоргского не знает себе равных. По глубине психологического анализа, по силе проникновения в святая святых человека его творчество соизмеримо с творчеством Достоевского и Толстого.

Постоянно стремясь найти всё более яркие средства музыкального выражения, Мусоргский на протяжении всей своей жизни выступал как неутомимый новатор. Он не боялся внешней шероховатости формы, жёсткости гармоний. Средства выражения всегда находятся в соответствии с теми новыми образами, которым композитор впервые в истории открывал доступ в музыку.

К тому же новаторство не исключало глубокой связи музыки Мусоргского со всем предшествующим развитием музыкального искусства. Он был прямым продолжателем Даргомыжского, которого сам называл “великим учителем музыкальной правды”. От Даргомыжского Мусоргский унаследовал исключительную чуткость в отношении декламации, бережный подход к произнесению каждого слова, умение тонко и правдиво воспроизводить характерные речевые интонации.

Мусоргский - преимущественно вокальный композитор. Центральное место в его наследии занимают народные музыкальные драмы и большое количество камерных вокальных произведений. Инструментальные произведения Мусоргского сравнительно немногочисленны. Это в основном программные произведения. Наиболее значительные из них - “Ночь на Лысой горе” для симфонического оркестра и фортепианная сюита “Картинки с выставки”.

Личная судьба Мусоргского во многом типична для передового художника-борца, жившего в условиях царской России. Его жизнь сложилась трагически. Материальные лишения, тяжёлые нравственные страдания стали уделом композитора и преждевременно оборвали его жизнь.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Мусоргский - выдающийся музыкальный драматург. Главная причина постоянной тяги композитора к театру заключалась в том, что здесь он получал возможность показать не только образы отдельных людей, но и жизнь целого общества.

Мусоргский неизменно обращался к таким эпохам из прошлого родной страны, которые переключались с современностью. Крестьянская война и польская интервенция в "Борисе Годунове", брожение во всех слоях русского общества накануне реформ Петра I в "Хованщине".

Яркая жизненность созданных Мусоргским исторических полотен обусловлена тем, что он смело сочетает в пределах одного произведения трагическое с комическим, возвышенное с низменным, поэзию с прозой. Изображение исторических событий дополняется лирико-драматическими сценами и меткими, остроумными зарисовками бытовых эпизодов.

ОПЕРА "БОРИС ГОДУНОВ"

Идея и образы бессмертной трагедии Пушкина получили новую жизнь в народной музыкальной драме Мусоргского. В основе "Бориса Годунова" лежит мысль о непримиримости противоречий между народом и самодержавием. Путь к престолу лежит через кровь и преступления. Это также подтверждается примером Самозванца, который ради завоевания власти предаёт свою родину и вступает в союз с её врагами.

Идея о решающей исторической роли народа была особенно близка Мусоргскому. В сравнении с Пушкиным, он выразил её в более прямой и открытой форме, показал постепенный рост народного гнева, вылившийся в могучую картину народного восстания.

Опера создавалась в период с 1868 по 1872 год. Существуют две редакции: первая из 7 картин и вторая из 8 картин.

Своеобразна драматургия оперы. При определённом конфликте (власть - народ) переплетаются многочисленные сюжетные линии: историко-социальная, жанрово-бытовая, народно-эпическая, любовно-лирическая.

Строение оперы: Пролог и 4 действия.

Пролог и I действие играют роль экспозиции и многофазной завязки драмы. Во II действии показано развитие образа Бориса. III действие - польские сцены. IV действие включает в себя 3 важнейшие сцены: у собора Василия Блаженного, в Грановитой палате и сцену под Кромами. Здесь развитие достигает своей кульминации и трагической развязки, связанной со смертью Бориса.

Трактовка образа Бориса у Пушкина и у Мусоргского различна. У Пушкина он исполнен волей, твёрдостью, у Мусоргского - страданием, муками совести, поисками искупления.

К числу новаторских достижений Мусоргского относится созданный им новый тип хоровой сцены. Композитор впервые применил форму речитатива, исполняемого отдельными голосами из хора и небольшими хоровыми группами.

Различны для разных героев и типы сольных вокальных номеров (песня, монолог, рассказ). Композитор предпочитает ариям монологи, в которых музыка вырастает из свободного переплетения речитатива с песенной мелодией.

Партия Бориса (бас) задумана как цепь монологов: самосозерцание (“Скорбит душа”), скорбные думы царя (“Достиг я высшей власти”), страшные муки совести (сцена галлюцинаций), прощание с жизнью.

Чрезвычайно значительна в опере роль оркестра, образующего с вокальной партией единое целое. В ряде эпизодов оркестр выполняет изобразительную функцию (песня Варлаама из II действия), но чаще он вторгается в сферу выражения мысли и чувства (первый монолог Бориса). В оркестре образуются достаточно широкая сеть лейтмотивов.

Особый интерес представляет вопрос о народности оперы. В музыке народных сцен ощущается близость к определённым жанрам крестьянской народной песни: интонации плача-причета и протяжной песни, буйные ритмы плясового и игрового типа.

Пролог состоит из двух картин и содержит экспозицию двух главных действующих сил: народа (первая картина) и царя (вторая картина). Здесь же происходит завязка действия: Борис избран на царство против воли народа; роковое столкновение между ними становится неизбежным.

Вступление к 1-й картине - скорбная тема, близкая к протяжным песням, проводится сначала одногласно у двух фаготов (cis-moll) и звучит как выражение народного горя. Эта тема обрамляет первую картину пролога, придавая музыкальной форме единство и завершенность.

Важную роль играет тема пристава, олицетворяющая насилие.

Опорными точками в музыкальном действии картины являются также два проведения хора “На кого ты нас покидаешь”. Хотя по сценическому действию здесь плач не настоящий, а только инсценированный, хор воспринимается как выражение подлинных народных чувств. Здесь слились воедино элементы плача-причета и протяжной песни (свобода мелодического движения, переменность размеров, характерный тип многоголосия, при котором каждый из голосов сохраняет свою самостоятельность).

Вторая картина. Оркестровым вступлением служит красочная звуковая картина праздничного колокольного звона. Медная группа имитирует звучание больших колоколов, а деревянные и струнные, дублируемые двумя фортепиано, передают перезвоны малых колоколов. Колорит темы подчеркнут также её гармоническим своеобразием. Постепенно в музыку вливается звучание настоящих колоколов на сцене.

Картина написана в трёхчастной форме. Крайние (хоровые) части отличаются светлым, торжественным характером. В основе хора - тема народной величальной песни “Слава” (в До мажоре).

Средняя часть резко контрастирует с крайними. Это первый монолог Бориса “Скорбит душа”(c-moll). Мусоргский не стремится сделать из Годунова злодея. Наоборот, он создаёт образ, обладающий всей сложностью человеческого

характера, привлекающий симпатии слушателей. В первом монологе сочетаются душевная скорбь и величие царственности Бориса. Вокальная партия, выдержанная в речитативной манере, неразрывно связана с партией оркестра.

I действие состоит из двух картин, различных по эмоциональному настрою: в 1-й - эпический, философский, во 2-й - безудержное веселье, оптимизм, народный юмор. Обе картины построены по принципу динамической волны: 1-я заканчивается побегом Григория из монастыря, 2-я - его побегом из корчмы.

Монолог Пимена “Ещё одно, последнее сказанье” из 1-й картины содержит экспозицию его образа.

У Пимена 2 музыкальные темы. Первую из них (d-moll), открывающую сцену в келье, отличает покой, тихий ход времени, отрешённость. Вторая тема (D-dur) звучит торжественно и в то же время просто и сдержанно.

Речь Пимена (бас) - неторопливая, полная глубокого спокойствия от мудрого отношения к жизни. В особом, величаво-плавном и гибком ритме чувствуется близость к народному эпическому сказу.

Песня Варлаама (бас) “Как во городе было во Казани” из 1-й картины в полной мере выявляет кипучую энергию, яркую одарённость этой недюжинной, самобытной природы. Характер песни удалой, разгульный. В основе мелодии лежит плясовое начало. Форма песни - куплетно-вариационная. Вокальная партия дополняется изобразительными штрихами оркестра.

II действие. Здесь образ Бориса впервые получает развёрнутую характеристику. В монологе “Достиг я высшей власти” раскрывается глубокая душевная трагедия царя. Вся партия Бориса - это исповедь страшного грешника. По характеру его монолог приближается к лирико-драматическому ариозо, в котором можно выделить несколько разделов:

- “Достиг я высшей власти” - ощущение бесцельности и неудовлетворённости жизнью;

- “Напрасно мне кудесники сулят” - светлые, но несбыточные надежды на мирное царствование;

- “В семье своей” - выражение отеческой любви к детям;

- “Тяжка десница” - основная, самая напряжённая часть монолога, которая воспринимается как приговор совести. Постепенно в сознании Бориса возникает образ страдающей Руси, а затем призрак младенца, преследующий его по ночам. В оркестре появляется тема галлюцинаций - нисходящая хроматическая гамма, в которой переплетаются интонации воплей, завываний и таинственных, леденящих душу шорохов.

III действие. Польские сцены, имеющие непосредственное отношение к развитию драматургической линии Самозванца и раскрывающие картину политических интриг против Русского государства, представляют в музыкальном отношении яркий контраст русским сценам. Следуя примеру Глинки в “Иване Сусанине”, Мусоргский использовал для характеристики надменной шляхты и честолюбивой Марины Мнишек ритмы польской танцевальной музыки.

IV действие. 1-я картина. Сцена у собора Василия Блаженного. Драматизм этой сцены заключается в том, что Юродивый - символ народного горя и страдания - бросает в лицо царю обвинение в убийстве.

Характеристика этого персонажа дана в заунывной песенке на бессмысленный текст “Месяц едет”. Песня предваряется кратким трёхтактовым вступлением, содержащим основную музыкальную тему Юродивого. Плач и мольба сочетаются с интонациями “духовных стихов”.

Из плача Юродивого непосредственно вырастает хор ”Хлеба”, являющийся кульминацией сцены. Тема-мольба “Кормилец, батюшка” первоначально звучит у женских голосов. Со вступлением мужских голосов в музыку привносится новый, суровый элемент. Рост внутреннего напряжения, усиление звучности подчёркивает, что ненависть народа к царю готова перейти в открытое действие.

Нарастание приводит к короткой, но мощной кульминации на слова: “Хлеба, хлеба!” Как и в первой массовой сцене, здесь использованы преимущественно интонации плача и жалобы. Однако теперь они звучат значительно активнее.

3-я картина. Сцена под Кромами. Эта картина венчает оперу. В ней показан народ, доведённый до отчаяния. Это самая динамичная из всех сцен оперы. Плясовое начало, стремительное движение передают удадь, размах.

Хор “Расходилась, разгулялась” - самый мощный из всех хоров в опере, подлинная вершина всех народных сцен. Текст и музыкальный характер хора навеяны образцами так называемых разбойничьих, молодецких песен. Хор написан в трёхчастной форме с развёрнутой кодой.

В главной теме воплощены неукротимая сила и буйный порыв. Многократное повторение тоники создаёт ощущение твёрдости; скачок на сексту звучит как выражение размаха. Поочерёдное вступление голосов в восходящей секвенции производит впечатление буйных выкриков. Тема идёт на фоне подвижного сопровождения.

Средняя часть “Ой ты сила, силушка” отличается особой лихостью, задором. В основе темы лежит плясовая мелодия народной песни “Заиграй, моя волынка”.

В репризе основная тема проходит в ритмическом увеличении, дублируемая голосами солистов (Варлаама и Мисаила).

Финал “Бориса Годунова” не совсем обычен. Однако своеобразие финала целиком вытекает из его трагической сущности. Народ становится жертвой очередного коварного обмана. Вот почему опера завершается скорбным “плачем о русской земле”. Песня Юродивого “Лейтесь, слёзы” является в музыкальном отношении повторением его первой песенки, однако теперь она поётся на слова, полные глубокого и трагического значения.

Историческое и художественное значение романсов и песен Мусоргского чрезвычайно велико. Эта область творческого наследия композитора представлена большим количеством камерных вокальных произведений различного содержания, характера и формы (отдельные произведения и циклы). Как и в оперном творчестве, социально-обличительная тема определила здесь главное направление. В некоторых произведениях обличительного содержания композитор достигает поистине трагедийной силы. В других он под видом шутки или, казалось бы, невинной бытовой зарисовки поднимает жгучие проблемы современной жизни. Значительное место в вокальной музыке Мусоргского занимает сатира.

Велико разнообразие поэтических источников. Композитор обращается прежде всего к творчеству современных поэтов (Некрасов, Плещеев, Голенищев-Кутузов). Самые яркие произведения написаны на собственные тексты.

Основное место занимают произведения, которые можно назвать “народными картинками”. Они написаны в виде монологов, т.е. произносятся не от имени автора, а от имени конкретного действующего лица.

“Колыбельная Ерёмушки” (сл. Некрасова). Здесь развивается тема о жизненной судьбе крестьянина-бедняка и звучит печальный напев над колыбелью ребёнка, рождённого среди мрака и нищеты. Вокальная партия основана на интонации плача (“Баю-бай!”), который является тематическим зерном всего произведения.

“Сиротка” (сл. Мусоргского). В этом произведении Мусоргский изобразил одинокого, бездомного ребёнка, просящего прохожего о подавании.

Композитор добился яркой жизненности образа благодаря правдивой передаче речевых интонаций. Сочиняя слова, он, по всей вероятности, уже ясно представлял себе мелодию, в которую они должны были воплотиться.

Подобно тому, как в “Колыбельной Ерёмушке” мелодия всей песни вырастает из первой попевки, мелодия “Сиротки” имеет своей основой начальную интонацию. Вместе с тем музыка отражает постепенную смену душевных состояний говорящего. Начинается обращение к прохожему скупыми словами привычной, затверженной просьбы, завершающейся горестным восклицанием: “Баринушка!” Композитор оттеняет содержание слов, используя тембровые возможности фортепиано.

П.И.ЧАЙКОВСКИЙ (1840-1893)

Музыка Петра Ильича Чайковского принадлежит к высшим достижениям отечественной культуры наряду с творчеством А.С.Пушкина, Л.Н.Толстого, А.П.Чехова. Вместе с крупнейшими представителями “Могучей кучки” Чайковский входит в плеяду русских музыкальных классиков - продолжателей традиций Глинки и Даргомыжского.

Центральная тема творчества, в которой композитору удалось подняться до подлинно трагедийных высот - борьба человека за право на счастье.

Вместе с тем, содержание музыки Чайковского можно назвать универсальным. Его увлекали шедевры Данте и Шекспира, Пушкина и Байрона, Го-голя и Островского, события и колорит различных исторических эпох, картины народной жизни, обрисовка разнохарактерных персонажей, образов природы, сказочная романтика, передача детского восприятия мира.

Чайковский использовал богатейший арсенал художественных средств, накопленных мировой музыкальной классикой. Опираясь на сложившийся в творчестве М.И.Глинки синтез интонаций городской и крестьянской песни, бытового романса, на интонационный словарь романтической эпохи, Чайковский создал свой мелодический язык, способный и к воплощению тончайших душевных переживаний, и к обобщению масштабных идей. Все выразительные средства его музыки (мелодия, гармония, оркестровка) обладают огромной силой воздействия на слушателя.

Выделяют три основные линии, определяющие содержание его творчества:

- ◆ личность;
- ◆ рок, судьба;
- ◆ мечта.

Каждой из этих линий соответствует определённая интонационная сфера:

- ◆ тематизм лирико-драматического, ариозного характера, раскрывающий сложный внутренний мир героя;
- ◆ тематизм речитативного плана, определяющий рок, судьбу;
- ◆ темы широкого мелодического дыхания - лирические темы любви, мечты.

В творчестве Чайковского представлены почти все музыкальные жанры. Им написаны:

- ◆ 10 опер (“Евгений Онегин”, “Мазепа”, “Чародейка”, “Иоланта” и др.);
- ◆ 3 балета (“Лебединое озеро”, “Спящая красавица”, “Щелкунчик”);
- ◆ 6 симфоний и программная симфония “Манфред”;
- ◆ одночастные симфонические произведения (увертюры-фантазии “Ромео и Джулетта” и “Гамлет”, фантазии “Буря” и “Франческа да Римини”);
- ◆ 3 симфонические сюиты и “Моцартиана” (4-я сюита);
- ◆ “Итальянское каприччио”, Серенада для струнного оркестра;
- ◆ 3 концерта для фортепиано с оркестром;
- ◆ концерт для скрипки с оркестром;
- ◆ вариации на тему рококо для виолончели с оркестром;
- ◆ камерно-инструментальные сочинения (3 струнных квартета, фортепианное трио “Памяти великого художника” и др.);
- ◆ свыше 100 фортепианных пьес, в том числе циклы “Времена года”, “Детский альбом”, 2 сонаты, вальсы, мазурки, скерцо и др.;
- ◆ 100 романсов;

- ◆ духовная и хоровая музыка (“Литургия”, “Всенощная”); кантата “Москва”, хоры “Ночевала тучка золотая”, “Соловушка” и др.).

Среди сочинений для оркестра главное место занимает *симфония*. Считая её “исповедью души”, “лиричнейшей из всех музыкальных форм”, продолжая тем самым линию, идущую от симфонии g-moll Моцарта и Неоконченной симфонии Шуберта, Чайковский в то же время развил традиции бетховенского симфонизма, связанные с острой конфликтностью, с философско-драматической трактовкой жанра. Трагедийная линия симфонизма достигла кульминации в Шестой симфонии.

Качествами, характерными для симфонических произведений, отмечены и сочинения в других инструментальных жанрах: 1-й концерт для фортепиано с оркестром, трио “Памяти великого художника”, посвящённое Н.Г.Рубинштейну, Большая соната для фортепиано, а также многие романсы (“День ли царит”, “Благословляю вас, леса”, “Я ли в поле да не травушка была” и др.).

Симфоническое мышление Чайковского ярко проявилось и в операх. Выделяются написанные на пушкинские сюжеты “Евгений Онегин” (лирические сцены, новый тип оперы), где композитор воплотил свой идеал “интимной, но сильной драмы”, и “Пиковая дама” - непревзойдённая по психологической глубине вокально-симфоническая трагедия.

Новатором явился Чайковский и в жанре балета: он создал высокохудожественные произведения, также насыщенные симфоническим развитием.

Творчество Чайковского получило всемирное признание и славу ещё при его жизни: он был избран членом-корреспондентом французской Академии изящных искусств (1892), почётным доктором Кембриджского университета (1893). Искусство композитора оказало благотворное воздействие на музыкальную культуру конца XIX - начала XX веков. Именем Чайковского названы Московская и Киевская консерватории, Пермский театр оперы и балета, концертный зал в Москве. С 1958 года в столице России проводится Международный конкурс имени П.И.Чайковского.

Биографические сведения

П.И.Чайковский проявил себя как композитор, дирижёр, педагог, музыкально-общественный деятель.

Родился в г. Воткинске в семье горного инженера. Окончил училище правоведения в Петербурге (1859), служил в Министерстве юстиции. С 1861 года занимался в Музыкальных классах Русского музыкального общества, преобразованных в 1862 году в Петербургскую консерваторию, которую окончил с отличием в 1865 году по классу сочинения у А.Г.Рубинштейна.

В 1866-1878 годах - профессор Московской консерватории, среди его учеников - С.И.Танеев. В педагогических целях перевёл несколько музыкально-

теоретических трудов, написал учебник “Руководство к практическому изучению гармонии”.

В 1871-1876 годах работал музыкальным рецензентом московских газет “Современная летопись” и “Русские ведомости”.

Художественные и общественные интересы сблизили Чайковского с Н.Г.Рубинштейном, критиками Н.Д.Кашкиным, Г.А.Ларошем, а также с Л.Н.Толстым, А.Н.Островским, артистами Малого театра.

Результатом знакомства (1868) и творческих контактов с членами “Мо-гучей кучки” явилось создание программных симфонических произведений.

Уже в 1866-1877 годах (московский период) наступает расцвет творчества композитора.

В конце 70-х годов Чайковский пережил тяжёлый душевный кризис.

С 1877 года в течение нескольких лет жил преимущественно за границей (главным образом в Швейцарии и Италии). В эти годы немаловажными для композиторского творчества Чайковского были материальная поддержка и переписка с Н.Ф. фон Мекк (с которой он в течение четверти века вёл дружескую переписку, но никогда не виделся).

С середины 80-х годов происходит возвращение к активной музыкально-общественной деятельности. В 1885 году Чайковский избирается директором Московского отделения РМО. С этого же года он постоянно живёт в Под-московье (с 1892 года - в Клину).

С конца 80-х годов Чайковский много выступал как дирижёр в России и за рубежом. Концертные поездки укрепили творческие и дружеские связи с западноевропейскими музыкантами (Х.фон Бюлов, Э.Григ, А.Дворжак, Г.Ма-лер, А.Никиш, К.Сен-Санс).

Перу Чайковского принадлежат литературные работы, стихотворения, либретто некоторых его опер.

Мемориальные музеи композитора созданы в Клину, Воткинске, Каменке (Музей Пушкина и Чайковского).

СИМФОНИЯ № 4 ФА МИНОР

“...Нет ни одной строчки в этой симфонии, которая не была бы мною прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души...”

(П.И.Чайковский. Из письма С.И.Танееву).

Начало работы над симфонией относится к зиме 1876-1877 годов. Первое исполнение состоялось 10 февраля 1878 года в концерте московского отделения РМО под управлением Н.Рубинштейна.

Чайковский посвятил симфонию своему “лучшему другу” - Н.Ф. фон Мекк. По её же просьбе композитор написал программу сочинения в целом и его

отдельных частей, однако вместе с партитурой программа не была опубликована. И всё же именно это произведение явилось первой *инструментальной драмой* Чайковского, где он совершенно определённо воплотил мысль о единении художника с народом, который может дать силу, вернуть к жизни после страданий и потерь. В содержании Четвёртой симфонии, имеющей, как подчёркивал автор, чисто психологический характер, он языком музыки выразил и собственные переживания (думы о смысле жизни), и размышления современников.

В письме к С.И.Танееву Чайковский даёт и другое объяснение: "...В сущности, моя симфония есть подражание Пятой симфонии Бетховена, то есть я подражал не музыкальным её мыслям, но основной идее." Тема судьбы, "фату-ма" в симфонии Чайковского - носитель зла, олицетворение всего жестокого, разрушающего, что стоит на жизненном пути героя и с чем невозможно бороться в одиночку.

Воплощая свой замысел, композитор переосмыслил традиционную трактовку частей в симфоническом цикле. Первая часть симфонии разрослась до грандиозных размеров, почти равных трём последующим. Две средние части (медленная лирическая и быстрая скерцозная) подводят к кульминации сочинения - финалу, где драматические образы получают оптимистическое решение.

Итак, **первая часть** - лирико-драматического характера, написанная в сонатной форме, воспринимается как экспозиция основного конфликта, показ борьбы человека с судьбой. Именно это и определяет её большие размеры. Важна роль *вступления*, где выражена идея рока, фатума (звучание унисона медных духовых на *ff*). Мрачная, фанфарная тема становится лейтмотивом симфонии. Основу *экспозиции* составляют три темы: главная и две побочных.

Главная партия - воплощение душевного смятения - получает широкое развитие, в результате которого раскрывается трагедийная основа этой темы. Две побочных партии - мир мечты, спокойствия, стремление обрести ясность, гармоничность. **Первая побочная** (соло кларнета, as-moll) - в характере лирического вальса, полна лёгкой грусти, задумчивости. **Вторая побочная** (H-dur) пленяет какой-то особой счастливой озарённостью. Переходя от одной группы инструментов к другой, она становится всё более нежной, ласковой, словно излучая свет и тепло.

Разработка драматична, рисует сферу очень напряжённой внутренней борьбы в человеке. Как и обычно в симфониях Чайковского, этот раздел содержит несколько волн развития. С каждой новой волной музыка становится всё напряжённее. В момент кульминации снова появляется тема вступления (у тромбонов), которая как бы "сталкивается" в одновременном звучании с интонациями главной темы.

Всё развитие разработки устремлено к началу *репризы*, где главная тема звучит особенно трагедийно (проводится очень сокращённо, на *ff*, tutti, в ре миноре). Следующие далее обе побочных (d-moll, F-dur) ещё ярче оттеняют контраст драматизма и мечтательного лиризма. Однако, заключение репризы, строящееся на разработке темы вступления, указывает на то, что борьба не

окончена. *Кода* - кульминационная вершина всей первой части - ещё более обостряет конфликт.

Вторая часть (*Andantino in modo di canzona*) рисует образ раздумья. “Это то меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания”. Эта часть написана в характере лирической песни в сложной трёхчастной форме. Настроение тихой, светлой грусти контрастирует с драматическими образами первой части.

В крайних разделах различные солирующие инструменты, словно человеческие голоса, выпевают спокойную, элегически задумчивую мелодию (первое её проведение - у гобоя соло, b-moll). С этой темой сопоставляется другая, более светлая, подвижная, маршевая.

Средняя часть (*Piu mosso*) основана на новой, танцевальной по характеру, теме (F-dur), возникшей из интонаций главной партии первой части.

Вся музыка канцоны - словно светлая грёза или воспоминание о давно минувшем счастье, так много в ней лирического чувства, отрешённости и тихой задумчивости.

Третья часть - скерцо - как и вторая, уводит от драматических образов первой части в иную сферу, рисуя типичные сценки народного быта. “Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении, - писал композитор об этой музыке. - На душе не весело, но и не грустно; даёшь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилось картинка подкутивших мужичков и уличная песенка. Потом где-то вдали прошла военная процессия”. Таковы картинки реальной жизни - яркие, отрывочные, как в калейдоскопе.

Тема крайних частей - стремительная и лёгкая, напоминает народный балалаечный наигрыш (скрипки играют эту тему *пиццикато*, то есть щипком, без смычка).

В среднем разделе ей противостоит мелодия уличной песенки - озорной, будто пританцовывающей, близкой к русским плясовым. Настроение беззаботной радости дополняется и светлым звучанием новой, маршевой темы (мед-ные духовые в сопровождении литавр) - словно вдали прошёл духовой оркестр...

После песенки и марша возвращается первоначальный образ - радостный и энергичный. А в его движение опять влетают, словно весело передразнивая друг друга, две ранее прозвучавшие темы.

Музыка третьей части интонационно связана с предшествующими частями цикла.

Четвёртая часть (*Allegro con fuoco*) - праздничная, жизнерадостная. Финал симфонии выражает идею обретения душевного спокойствия личности через единение с народом. Открывается музыкой стремительного характера, вводящей в праздничное действие. Кроме этой темы в развитии финала участвуют ещё две. Одна из них - подлинная народная песня “Во поле берёза стояла”, другая написана композитором в духе народных танцевальных мелодий.

На чередовании всех трёх тем и основана форма последней части симфонии (рондо-соната).

Наибольшие изменения претерпевает в процессе развития скромная, бесхитростная тема известной народной песни. Она то приобретает лирико-скорбные черты, то звучит грозно и сурово, то тревожно. Разнообразие характера этой темы достигается средствами инструментовки, а также проведением её то в увеличении, то в уменьшении.

В репризе, после внезапного вторжения трагической темы вступления, воскрешающей драматическую атмосферу первой части (*fff* у тромбонов и деревянных духовых), снова возвращаются светлые праздничные образы.

Четвёртая симфония - сочинение ярко национальное, тесно связанное с русским бытом, характерами, песнями. Чайковский говорил, что страстно любит не только русскую природу и народные песни, но и русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи. Эту любовь композитор выразил и в музыке Четвёртой симфонии, появление которой знаменовало рождение нового типа симфонического цикла в русской музыке - *психологической драмы*.

ОПЕРА “ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН”

Сочинение оперы было начато в Москве, завершено в Италии. К составлению либретто (в его основу были положены отдельные главы пушкинского романа в стихах) Чайковский привлёк своего друга, литератора К.С.Шилова.

Творчество великого русского поэта давно привлекало композитора. Чайковский особо ценил музыкальность в поэзии Пушкина, то, что он “силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки...”.

В романе “Евгений Онегин” Чайковский видел глубокую жизненную драму, которая происходила в реальных условиях (“энциклопедией русской жизни” называл “Евгения Онегина” В.Г.Белинский). Он глубоко проникся пушкинскими образами, чистотой любви героев, верностью и пониманием ими чувства долга и чести, их возвышенной мечтой и стремлением к идеалам. Здесь была та же сложная психологическая фабула, что волновала Чайковского в “Анне Карениной”, которую он читал “с восторгом, доходящим до фанатизма”, в “Обрыве” Гончарова, повестях и романах Тургенева, Достоевского.

В “Евгении Онегине” Чайковский не стремился воплотить всю многогранность содержания романа. В трёх актах (семи картинах) оперы прослеживаются лишь основные сюжетные линии, посвящённые главным героям - Татьяне, Онегину, Ленскому и их ближайшему окружению.

Центральным среди них является образ Татьяны, которую Чайковский любил больше всех пушкинских героев. “Я с самых ранних лет моих всегда бы-вал

потрясён до глубины души глубокою поэтичностью Татьяны”, - признавался композитор.

Так же лиричен и образ Ленского. Оба они в чём-то близки друг другу - и это подтверждает музыка. Отдельные интонации, подчас очень сходные между собой, пронизывают партии Татьяны и Ленского.

Им противопоставлен Онегин - то спокойно-холодный, рассудительный, то глубоко страдающий, любящий (такова эволюция характера героя). Инте-ресно, что в конце оперы в его партию проникают музыкальные интонации из партии Татьяны, что делает его образ лиричнее, теплее.

Лирическая тема стала, таким образом, главным стержнем оперы, жанр которой можно определить как *лирико-психологический*.

Передать в музыке пушкинский роман композитору хотелось по-новому. Для Чайковского-симфониста, создавшего уже три симфонии, “Ромео и Джуль-етту”, четыре оперы, было невозможно только обычными, традиционными оперными средствами отразить духовный мир героев, постепенное становление их характеров - от зарождения и расцвета чувств до крушения и гибели идеалов и даже жизни. Поэтому Чайковский отказывается называть “Онегина” оперой и подчёркивает, что это - “лирические сцены”, а музыкальную драматургию произведения создаёт на едином мелодическом дыхании, где один номер органически переходит в другой, где вокальная мелодия монологов (арий или ариозо) по своей певучести и интонационной выразительности не отличается от речитативов - “музыкальных разговоров”-диалогов.

Вся музыка оперы песенна, кантиленна. Это относится и к оркестровому сопровождению, и к самостоятельным симфоническим эпизодам: интродук-циям к каждой сцене, танцам на балах у Лариных или в Петербурге. Компози-тор словно *распекает* стихи Пушкина, он создаёт необычайно широкие мело-дии, покоряющие одухотворённостью и красотой, поэтичностью и интона-ционно гибкой выразительностью. Подобно *роману в стихах* Пушкина, Чай-ковский создаёт свой *роман в музыке*.

Отталкиваясь в своих музыкальных характеристиках от литературных прообразов, Чайковский вместе с тем во многом по-новому обрисовал пушкинских героев. Образы Татьяны, Ленского, а отчасти и Онегина получили, по сравнению с романом Пушкина, более драматическую окраску. Чайковский обострил конфликт между стемлением своих героев к счастью и роковыми обстоятельствами их жизни.

Несмотря на то, что композитор назвал свою оперу лирическими сцена-ми, её действие развивается очень целенаправленно.

Первая картина является экспозицией всех основных образов. Здесь же происходит завязка драмы. Характеристике душевного состояния Татьяны после встречи с Онегиным посвящена *вторая картина* оперы с центральным эпизодом - сценой письма, которая, в свою очередь, подготавливает *третью картину*, рисующую крушение романтических грёз Татьяны о счастье.

Четвёртая картина - одна из самых драматических сцен оперы. Следствием возникшего конфликта между Ленским и Онегиным является содержание *пятой картины*: сцена дуэли и гибели Ленского.

Всё происшедшее подготавливает дальнейшее развитие сюжета: встречу Онегина с Татьяной на балу в Петербурге (*шестая картина*) и драматическую кульминацию - развязку основного конфликта оперы - *седьмую картину*, в которой завершается развитие образов Татьяны и Онегина.

Личная драма героев разворачивается на фоне деревенского быта или картин петербургской жизни. Жанровые сцены придают опере особенную прелесть. Таковы в первой картине романс “Слыхали ль вы”, пение и пляска крестьян по случаю окончания жатвы, наигрыш пастушьего рожка в сцене письма, песня “Девыцы-красавицы” в третьей картине, забавные поздравительные куплеты Трике в четвёртой и непритязательные танцы, на фоне которых разгорается ссора Онегина и Ленского. Светлый колорит этих бытовых сцен ещё ярче и рельефнее оттеняет глубину душевных переживаний героев.

Опера начинается кратким оркестровым **вступлением** (g-moll), в основе которого лежит элегическая тема, изложенная в виде секвенции. Это первая музыкальная характеристика Татьяны - тема её поэтических грёз. Она играет большую роль в опере, неоднократно появляясь в различных вариантах в первой, второй и седьмой картинах.

Первая картина открывается элегически светлым дуэтом Татьяны (лирическое сопрано) и Ольги (меццо-сопрано) на текст стихотворения Пушкина “Певец” (“Слыхали ль вы”). В основе музыки - бытовой романс начала XIX века. Спокойное течение дуэта сестёр дополняется отдельными выразительными репликами их матери и няни. Так постепенно дуэт превращается в квартет - неторопливый, напевный, спокойно-созерцательный.

Хоровые сцены крестьян - протяжная “Болят мои скоры ноженьки” и плясовая “Уж как по мосту-мосточку” - очень близки к народным и оттеняют покой сельской идиллии.

Ария Ольги “Я не способна к грусти томной” - музыкальный портрет простодушной, весёлой девушки. Её образ не получает дальнейшего развития: диалоги и ансамбли с участием Ольги не вносят каких-либо новых черт в её характеристику.

Итак, первая половина картины содержит экспозицию женских персонажей. Вторая половина - экспозиция мужских образов - Ленского (тенор) и Онегина (баритон).

Ленский ярче всего охарактеризован в сцене-диалоге с Ольгой и особенно в ариозо “Я люблю вас” (написано в трёхчастной форме с динамической репризой). Это - лирический центр первой картины. Музыка ариозо отличается теплотой, искренностью, мелодической выразительностью. Средняя часть (“Я отрок был, тобой пленённый”) интонационно напоминает одну из прекраснейших тем в партии Татьяны (“Кто ты: мой ангел ли хранитель?”) в сцене письма. Присущие

обоим героям черты поэтичности, романтической мечтательности обусловили и сходство их музыкальной речи.

Заключительная сцена посвящена характеристике Онегина. Его ариозо “Мой дядя самых честных правил”, написанное в ритме менуэта, рисует свет-ский, но холодный облик этого героя.

Вторая картина - центральная в раскрытии образа Татьяны. Она состоит из трёх основных разделов, крайние из которых - диалог Татьяны с няней, сред-ний - сцена письма.

Музыка второй картины основана на сквозном развитии группы тем, характеризующих душевное состояние Татьяны. Так, её тема-секвенция как бы пронизывает весь диалог с няней. Рождаются и целый ряд новых тем. Особое место среди них занимает тема любви, страстного порыва. Впервые она звучит в до мажоре на фоне тремолирующего сопровождения оркестра (“Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую”). С этой же темы (она проходит в оркестровой прелюдии) начинается и новый, центральный раздел второй картины.

Сцена письма представляет собой свободно развивающийся монолог, в котором можно отметить четыре раздела.

Первый раздел - небольшое ариозо Татьяны “Пускай погибну я” (Des-dur), имеющее лейтмотивное значение в опере. В характере музыки - волнение и порыв, вера и решимость.

Второй раздел начинается проникновенной лирической темой в оркестре (d-moll). Впервые она появляется у гобоя и сочетается затем с разговорно-напевной мелодией голоса (“Я к вам пишу”).

Развитие приводит к новой теме, открывающей третий раздел: “Другой! Нет, никому на свете не отдала бы сердца я”. На смену ей приходит спокойно-задумчивая, мечтательная тема, которая проводится много раз (её также можно определить как один из лейтмотивов оперы). Тема включает в себе интонацию вопроса и при каждом новом появлении принимает различные оттенки: то звучит кротким укором (“Зачем, зачем вы посетили нас?..”), то разливается светлым поэтическим озарением (“Ты в сновиденьях мне являлся”). Почти целиком на этой теме строится небольшой эпизод, музыка которого полна кроткой надежды и неизбывно-лирического чувства, смешанного с тихой горестью - “Кто ты - мой ангел ли хранитель?” (Andante, Des-dur, последний, четвёртый раздел сцены письма). Тема звучит сначала в оркестре, затем у голоса. Спокойная, широконапевная мелодия передаёт и глубину чувства, и целомудренную сдержанность Татьяны, интонационно предвосхищая пред-смертную арию Ленского. Сплетение в Andante тем, переходящих из голоса в оркестр, и создающаяся благодаря этому непрерывность мелодического нара-стания чрезвычайно типична для Чайковского.

Кода (“Кончаю, страшно пережить”) непосредственно переходит в картину рассвета, которая воспринимается как кульминация всей предыдущей лирической сцены.

Третья картина. Хор крепостных девушек (“Девицы, красавицы”, A-dur) начинает и заключает сцену встречи Татьяны с Онегиным. Своим светлым, спокойным характером он оттеняет драматизм переживаний Татьяны, её душевное смятение.

По-иному обрисован Онегин. В его арии “Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел” проступают черты человека самоуверенного и высокомерного. Холодность и равнодушие выражаются в неторопливо развёртывающейся мелодии с её размеренным ритмом.

Четвёртая картина - сцена бала в доме Лариных - переломный момент в развитии драмы. В оркестровом вступлении звучит тема Andante из сцены письма (“Кто ты, мой ангел ли хранитель?”). Она резко контрастирует атмосфере беззаботного праздника, сельского бала, где речитативные реплики действующих лиц “накладываются” на танцевальную музыку, звучащую в оркестре. По мере развития действия интонации вальса, мазурки видоизменяются, отражая психологическое состояние героев.

На фоне бальной музыки начинается диалог Онегина с Ленским, переходящий в сцену ссоры - центральную в четвёртой картине. Основное содержание её финала составляет лирическое ариозо Ленского “В вашем доме” и непосредственно вырастающий из него ансамбль. Это - квинтет Татьяны, Ольги, Лариной, Ленского и Онегина. Различные вокальные партии соединяются в ансамбле, музыка которого наполнена тревогой и подавленностью.

Пятая картина - развязка драматического конфликта Ленский - Онегин.

Лирический центр картины - предсмертная ария Ленского (написана в трёхчастной форме с кодой). Ей предшествует развёрнутое оркестровое вступление. Траурно-погребальный характер начальной темы предвещает трагическую развязку. Эта тема близка теме вступления из Четвёртой симфонии, особенно - настойчивым, нарочито однообразным характером ритма. Здесь же, во вступлении, ярким противопоставлением звучит лирическая тема Ленского, которая затем становится основой его арии (она напоминает одну из тем Татьяны в сцене письма).

Монолог начинается по-речевому выразительной, но вместе с тем напевной фразой “Куда, куда, куда вы удалились?” Затем появляется основная, уже знакомая по вступлению тема (“Что день грядущий мне готовит?”). Как и в сцене письма, Чайковский использует здесь приём “диалога” между голосом и оркестром.

В середине арии музыка светлеет, становится более подвижной (“Блеснёт завтра луч денницы”). Возвращение основной темы ещё более драматично. Последние мысли поэта обращены к его возлюбленной - “Скажи, придёшь ли, дева красоты?” Эта же мелодия, занявшая в арии Ленского столь значительное место, прозвучит и самом конце картины, после выстрела Онегина - трагически, безнадежно.

В центре сцены поединка - дуэт Ленского и Онегина: “Враги!” Дуэт написан в форме канона. Музыка носит скорбно-патетический характер.

Шестую картину открывает большой инструментальный номер - праздничный полонез, рисующий картину из жизни великосветского общества. Характер музыки этого танца, как и самый факт включения его в действие, восходит к полонезу из оперы “Иван Сусанин” Глинки. Бальная музыка сменяется монологом Онегина “И здесь мне скучно”.

Большое драматургическое значение имеет вносящий в действие лирическую окраску вальс, который так же, как и в четвёртой картине, включается в развитие основной драматической линии: на фоне вальса появ-ляется Татьяна, звучат реплики гостей, происходят встреча Татьяны и Онегина, диалог Онегина и Гремина. Вальс является в данном случае характеристикой не только быта, но в какой-то степени и нового облика героини, связанной теперь с жизнью светского общества. Вместе с тем, тональность вальса (Des-dur) и некоторые особенности мелодии вызывают в памяти темы Татьяны из сцены письма, благодаря чему создаётся единство между различными стадиями в раз-витии её образа.

Косвенной характеристикой Татьяны является и ария Гремина “Любви все возрасты покорны”.

Центр шестой картины - краткий диалог Татьяны и Онегина и его арио-зо “Ужель та самая Татьяна”. Это переломный момент в развитии характера ге-роя, показ новых граней его образа. Пробуждение искреннего чувства к Татъя-не меняет интонационный строй речи Онегина: в его партии звучит одна из прежних тем Татьяны: “Пускай погибну я” (“Увы, сомненья нет, влюблён я”).

Седьмая картина - драматическая кульминация оперы. В ней вновь широко и многообразно раскрывается образ Татьяны. Элегическое по характеру оркестровое вступление начинается с новой темы, которая затем прозвучит со словами: “Онегин, я тогда моложе и лучше, кажется, была”. Большое вырази-тельное значение имеет и следующая фраза в партии Татьяны: “Он взором ог-ненным мне душу возмугил”. И интонационный склад этой мелодии, и её то-нальность (e-moll) вызывают ассоциацию с образом Ленского и его арией “Что день грядущий мне готовит?” Снова подчёркивается близость судеб этих героев оперы.

Значительный, но предельно краткий эпизод - дуэт-элегия (b-moll) Та-тьяны и Онегина “Счастье было так возможно”. В его основе также лежит ме-лодия, родственная ведущим лирическим темам Ленского и Татьяны.

Весь последний раздел сцены посвящён раскрытию волевого начала в характере Татьяны (“Онегин! Я тверда останусь!”).

Опера заканчивается горьким восклицанием Онегина: “Позор! Тоска! О, жалкий жребий мой!”

Итак, Чайковский последовательно и целеустремлённо показывает развитие образа Татьяны от робкой мечтательной девушки (охарактеризован-ной у Пушкина словами “дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязли-ва”) до сильной и прекрасной в своём отношении к жизненному долгу жен-щины.

Каждая страница партитуры “Евгения Онегина” - свидетельство высоко-го мастерства Чайковского как оперного композитора и чуткого психолога-

драматурга. Как и Глинка, Чайковский характеризует каждого из основных персонажей целой группой типичных для него тем и интонационных оборотов, которые свободно развиваются на протяжении оперы как в вокальных партиях, так и в оркестре, что позволяет представить образы в динамике, в развитии.

Музыкальный язык оперы отличается напевностью, выразительностью. В нём используются:

- ◆ интонации русского лирического романса (особенно в партиях Татьяны и Ленского);
- ◆ мелодика различных типов крестьянской песни (1-я картина);
- ◆ особенности танцевальных жанров: вальса (4-я, 6-я картины), полонеза и экосеза (6-я картина), мазурки (4-я картина).

Одним из важнейших типов мелодического развития является секвенционное движение, создающее большие волны эмоционального нарастания (мелодия приобретает широту, цельность).

Велика роль оркестра. Большое значение получает “переключение” темы из голоса в оркестр и обратно. Отличительной особенностью является ведущая роль струнной группы, что связано с главенством в опере лирических образов. Для создания “сельского”, национального русского колорита используются тембры деревянных духовых инструментов (например, гобой и фагот в сцене рассвета - 2-я картина).

Оркестровая фактура в целом отличается ясностью, прозрачностью, голосоведение рельефно, напевно, что также соответствует принципам оркестровки Глинки.

Первое исполнение “Евгения Онегина” по желанию композитора состоялось силами студентов Московской консерватории под руководством Н.Рубинштейна 29 марта 1879 года. В 1881 году постановку оперы осуществил Московский императорский театр, а в 1884 - Мариинский (Петербург).

Опера “Евгений Онегин” является первой оперой Чайковского, классически завершённой по языку и форме. Она по праву заняла место в ряду выдающихся произведений русского классического искусства XIX века, открыв своим появлением новые горизонты для развития реалистических традиций в русском музыкальном театре.

С.В.РАХМАНИНОВ (1873-1943)

Есть в истории национальной культуры явления, которые, впитав живительные соки родной земли, вырастают подобно могучему дереву и сами становятся её олицетворением. К таким явлениям по праву принадлежит творчество Сергея Васильевича Рахманинова, одного из крупнейших музыкантов рубежа XIX - XX веков. Гениальный пианист, композитор и дирижёр, он всей своей сутью связан с русской культурой. Достаточно несколько тактов его музыки,

чтобы безошибочно определить их родословную. “Я - русский компо-зитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и взгляды, - писал он. - Моя музыка - это плод моего характера, и потому это русская музыка...”. Произведения Рахманинова звучат сегодня на всех континентах. Широко из-вестны его симфонии и фортепианные концерты, прелюдии и романсы, сона-ты, оперы и вокально-симфонические полотна.

Творческий облик Рахманинова многогранен. В его сочинениях тесно сосуществуют образы страстного порыва и душевного покоя, волевой реше-мости и трепетной настороженности, мрачного трагизма и восторженного ли-кования.

Такая острота контрастов не случайна. Подобно некоторым современ-никам - Скрябину, Блоку, Врубелю (в определённые периоды их художе-ственного развития) - Рахманинов был представителем романтического напра-вления, во многом характерного для русского искусства конца XIX и начала XX века.

Исключительно важное место в творчестве Рахманинова принадлежит образам России, родины. Композитор не обращался собственно к исторической тематике, тем не менее в его непрограммных, лирических, эпических, драма-тических по духу произведениях ясно выражена глубина патриотических чувств и тесная связь с исконно русской культурой. В этом отношении творчество Рахманинова перекликается с такими произведениями искусства начала XX ве-ка, как “Сказание о невидимом граде Китеже” Римского-Корсакова, цикл сти-хов Блока о России, живопись М.В.Нестерова, картины Н.К.Рериха, Б.М.Кус-тодиева.

Национальный характер музыки проявляется в глубокой связи с русской народной песней и городским романсом, с творчеством Чайковского и компо-зиторов “Могучей кучки”. В музыке Рахманинова отразились поэзия народной песенной лирики, образы народного эпоса, характерный для русской музыки XIX века восточный элемент, картины русской природы.

Одна из самобытных основ музыкального стиля Рахманинова - органич-ное сочетание широты и свободы мелодического дыхания с ритмической энер-гией. Использование интонаций древнерусского церковного пения (знаменного распева) - ещё одно своеобразное средство воплощения национального колори-та. Наконец, широкое и многообразное претворение колокольных звучаний: празднично-торжественного перезвона, тревожного набата, переливов бубен-цов - делает рахманиновскую музыку ещё более яркой и узнаваемой (впослед-ствии “колокольность” становится характерной чертой стиля многих советских композиторов: Шостаковича, Свиридова, Слонимского).

Дарование Рахманинова - лирическое по своей природе. В этом отно-шении его творческая индивидуальность родственна натуре Чайковского.

Раньше всего были признаны и обрели известность фортепианные и во-кальные произведения композитора, значительно позже - симфонические. Тем не менее именно у Рахманинова получили дальнейшее развитие принципы как лирико-философского, драматического симфонизма Чайковского, так и повест-вовательно-картинного, жанрово-песенного симфонизма Римского-Корсако-ва, Бородина, Глазунова. Рахманинов вместе с тем стал и создателем русской эпико-

драматической симфонии, получившей широкое развитие в советской музыке (у Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна).

Искусство Рахманинова-исполнителя также связано с лучшими национальными и западно-европейскими традициями. Имя его как пианиста стоит в одном ряду с именами Ф.Листа и А.Г.Рубинштейна. Феноменальная техника, певучая глубина тона, гибкая и властная ритмика всецело подчинялись в игре Рахманинова высокой одухотворённости и яркой образности выражения.

Рахманинов был также одним из крупнейших оперных и симфонических дирижёров своего времени.

Сергей Васильевич Рахманинов родился в имении Онег Новгородской губернии в дворянской семье. С 4-5-летнего возраста играл на фортепиано. С 1882 г. занимался в Петербургской, с 1885 г. - в Московской консерватории у Н.С.Зверева и А.И.Зилоти (фортепиано), С.И.Танеева и А.С.Аренского (композиция).

Окончил Московскую консерваторию по классам фортепиано (1891) и композиции (1892, с большой золотой медалью). Дипломная работа - опера "Алеко" (либретто В.И.Немировича-Данченко по поэме А.С.Пушкина "Цыганы").

Среди сочинений 90-х годов - "Пьесы-фантазии" (в т.ч. Прелюдия *cis-moll*) и "Музыкальные моменты", симфоническая фантазия "Утёс", Элегическое трио (памяти П.И.Чайковского), 1-я симфония, свыше 20 романсов (в т.ч. "Весенние воды").

В 1897-1898 годах Рахманинов был дирижёром Московской частной русской оперы. Здесь началась его дружба с Ф.И.Шаляпиным и другими выдающимися русскими певцами, которым он посвящал свои романсы: А.В.Неждановой, Л.В.Собинову, Нине Кошиц.

В 1904-1906 годах - дирижёр Большого театра и симфонических концертов Кружка любителей русской музыки. В эти годы у Рахманинова устанавливаются дружеские и творческие отношения со многими представителями артистической, литературной и музыкальной Москвы. Среди них - артисты Московского художественного театра, в особенности - К.С.Станиславский, писатели А.П.Чехов, И.А.Бунин, крупнейшие пианисты К.Н.Игумнов, А.Б.Гольденвейзер.

С 1900 года постоянно концертировал как пианист и дирижёр в России и за границей (в европейских странах, США, Канаде), участвовал в деятельности РМО (Русского музыкального общества), Российского музыкального издательства.

Среди сочинений 1900-1910-х годов - 2-й и 3-й концерты для фортепиано с оркестром, 2-я симфония, симфоническая поэма "Остров мёртвых" (по мотивам картины А.Беклина), оперы "Скупой рыцарь (по Пушкину) и "Франческа да Римини" (по Данте), кантата "Весна", поэма "Колокола" для оркестра, хора и солистов, "Всенощное бдение" для хора *a capella*, 4 серии романсов, две сонаты, 23 прелюдии, 17 этюдов-картин для фортепиано.

В декабре 1917 года Рахманинов уехал на гастроли в Скандинавию, а с 1918 года поселился в США. В 1918-1943 годах занимался преимущественно концертно-пианистической деятельностью (США и Европа). Создал лишь не-многие

сочинения - 4-й концерт и “Рапсодию на тему Паганини” для фортепиано с оркестром, “3 русские песни для оркестра и хора”, ”Вариации на тему Корелли” для фортепиано, 3-ю симфонию, “Симфонические танцы”.

В 1941-1942 годах выступил с концертами, сборы от которых передал в помощь русской армии, сражающейся с фашизмом.

В поздних сочинениях Рахманинова мотив трагического одиночества композитора переплетается с темой родины. Здесь также встречаются светлые лирические образы, проходят величавые картины России, память о которой Рахманинов бережно хранил в своём сердце.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Это центральная область творчества Рахманинова. Его пианизм и сочинения открыли новый этап в развитии мировой фортепианной школы, который отразил:

- ◆ углубление содержания, усиление реалистичности музыкальных образов;
- ◆ усовершенствование техники, фактурного изложения, приёмов игры.

Произведения для рояля представлены как крупными, так и малыми формами. К первым относятся четыре концерта и Рапсодия на тему Паганини для фортепиано и оркестра, две сонаты и два цикла вариаций (на тему прелюдии до минор Шопена и на тему Корелли). Другую часть фортепианного наследия составляют сравнительно небольшие одночастные произведения. Это “Пьесы-фантазии” соч.3, “Салонные пьесы” соч.10, шесть пьес для фортепиано в 4 руки соч.11, музыкальные моменты, прелюдии, этюды-картины, известная концертная Полька. К ним примыкают сделанные Рахманиновым транскрипции собственных романсов (“Сирень”, “Маргаритки”) и различных пьес других авторов - от И.С.Баха до Ф.Крейслера.

Ранние произведения 80 -90-х годов. Многие пьесы этого периода (соч.3-11) по жанровому облику и музыкальному изложению напоминают фортепианные миниатюры Чайковского и Аренского. В них чувствуется связь с жанрами бытовой музыки, о чём говорят и сами названия: Элегия, Мелодия, Романс, Ноктюрн, Серенада, Баркарола, Вальс. В некоторых пьесах (“Бурлацкая”, отчасти “Юмореска”, “Полишинель”) встречаются народно-бытовые образы, типичные для музыки “кукистов”.

В лучших сочинениях этого времени ясно выступают и индивидуальные творческие особенности молодого композитора, зарождается и формируется рахманиновский тип мелодии, особенности фактуры и развития музыкальных тем.

Шесть музыкальных моментов соч.16 представляют переход от ранних программных пьес к **произведениям 1900-х годов**. Это цикл, скреплённый единой линией развития музыкальных образов: от состояния элегической печали до утверждения волевого начала, ликующего, оптимистического мироощущения. Цикл основан на контрастном чередовании активных по характеру пьес с более певучими, кантиленными. Некоторые черты (особенности фактуры, моторное

движение) сближают его с одноимённым циклом Шуберта, “Экспромтами” Шопена.

Центральный период творчества представлен главным образом жанрами прелюдии, этюда-картины и концерта.

24 прелюдии (соч.23,32) выделяются разнообразием содержания, художественной законченностью; в них содержатся все главнейшие признаки фортепианного стиля композитора.

Прелюдии обоих опусов (вместе с юношеской до-диез минорной соч.3 № 2) охватывают, как и циклы прелюдий Шопена и Скрябина, все мажорные и минорные тональности, хотя первоначально Рахманинов не задумывал свои произведения как цикл.

В отличие от миниатюр Лядова, Скрябина, отчасти Шопена, прелюдии Рахманинова - сравнительно крупные пьесы, насыщенные виртуозностью, с ярко выраженным концертным характером. Несмотря на простоту композиций (обычно двух- и трёхчастные), в них часто возникают развёрнутые формы. Это происходит благодаря щедрому мелодическому “разливу” тем, большим связующим построениям, дополнениям, расширенным репризам.

Не ограничиваясь собственно лирикой - психологическим (прелюдии d-moll, g-moll op.23), лирико-пейзажным (прелюдии D-dur op.23, G-dur, gis-moll op.32) элементом - Рахманинов вводит в свои пьесы монументальные героико-эпические и жанрово-народные образы (прелюдии B-dur op.23, E-dur, t-moll, Des-dur op. 32). Благодаря этому в них ярче выступают национальные особенности музыки. Многие сочинения Рахманинова являются образцами именно русской - песенной, пейзажной, эпической - фортепианной прелюдии.

“Этюды-картины” - новая ступень развития фортепианного стиля Рахманинова. Они отличаются от прелюдий более сложной образностью, монументальностью письма. Само название указывает на соединение виртуозности с картинностью. Продолжают традиции концертных этюдов Листа, отчасти Шопена, Скрябина. Обе тетради содержат 17 пьес. Яркая образность, красочность, богатство фортепианной фактуры - таковы особенности данного цикла.

При господстве лирико-психологического начала в ряде пьес рождаются представления о картинах внешнего мира: о море (соч.39 № 2), о зимнем пути (соч.33 № 3), о сценах из народного быта (соч.33 № 4 - “на ярмарке”, соч.39 № 9 - “восточный марш”). Этюд до минор (соч.39 № 7) воссоздаёт фантастическую и мрачную картину ночной погребальной процессии с далёким пением хора и трагическим перезвоном колоколов. Встречаются и произведения сложного символического содержания. Таков, например, Этюд ля минор (соч.39 № 6). Хотя композитор, характеризуя его, упоминал сказку о Красной Шапочке и Сером Волке, музыка этой пьесы вызывает иные, куда более грозные образные представления.

Итак, русский лирический пейзаж, картины исторического прошлого, народные эпические и жанровые элементы, душевные коллизии и философские размышления - весь этот круг образов и тем, характерный для симфонической и

оперной музыки русских классиков XIX века, получил достаточно полное и глубокое отражение в фортепианном творчестве Рахманинова.

Рахманинов блестяще использовал в своих сочинениях выразительные возможности любимого инструмента. Он пользовался широким декоративно-концертным, виртуозным изложением и был великолепным мастером в области прозрачной и тонкой фактуры. Типична для него “просторная”, полнозвучная музыкальная ткань с чётким выделением ведущей мелодической линии. При этом фон нередко образуется из нескольких “пластов”: мощных, глубоких ба-сов, широких и разнообразных фигураций, в которые вплетаются много-численные голоса и подголоски, придающие музыке особую выразительность. Рахманиновская фактура носит виртуозный характер (всевозможные пассажи, скачки, октавные и октавно-аккордовые эпизоды, ошеломляющие напором и стремительностью, сложнейшие сплетения тематических и фоновых элементов). Это создаёт большие технические трудности для исполнителей. Разумеется, виртуозная сторона в музыке Рахманинова теснейшим образом связана с худо-жественным содержанием и является одним из важных, необходимых и впечат-ляющих средств для воплощения композиторского замысла.

ДУХОВНАЯ МУЗЫКА. “ЛИТУРГИЯ ИОАННА ЗЛАТОУСТА”

Есть ещё в обширном пространстве рахманиновского творчества места заповедные. Они ждут своего часа, когда откроется людям их живительная сила, придёт понимание их истинного, высокого смысла. Таковы его “Литургия Иоанна Златоуста” и “Всенощное бдение” - хоровая духовная музыка.

Сегодня, когда приходит жизненно важная потребность обращения к непреходящим ценностям национальной художественной культуры, эти сочи-нения заново открываются для слушателей.

“Литургия” создавалась летом 1910 года (к этому времени Рахманинов уже был автором трёх фортепианных концертов, трёх опер и двух симфоний). Из его писем к композитору А.Д.Кастальскому, авторитету в области русской церковной музыки, узнаём, как сложен был путь к этому свершению, сколь ясно понимание ответственности и серьёзности поставленной задачи.

Заклучалась она в том, чтобы, опираясь на опыт и достижения композиторов, исследователей и исполнителей - П.И.Чайковского, С.И.Танеева, А.Т.Гречанинова, А.Д.Кастальского, С.В.Смоленского - дать новую жизнь истинно национальным, традиционным хоровым жанрам русской духовной му-зыки.

Изначально “Литургия” (обедня) - главное христианское богослужение, “сердце православной церкви” (аналог католической мессы). Песнопения - важная составная часть обряда - включены в храмовый синтез искусств и не мыслятся отдельно от него. Некоторые из работавших в данной области авто-ров ориентировались именно на эту предназначенность музыки и, учитывая скромные возможности церковных хоров, лишь расцветывали, гармонизовы-вали знаменные распевы.

Но “Литургия Иоанна Златоуста” (соч. 31) создавалась Рахманиновым как монументальное, целостное и самостоятельное, рассчитанное на высоко-профессиональное исполнение *концертное* сочинение. По существу, это уже не сама “Литургия”, но её обобщённый музыкально-поэтический образ. Отсюда и иные, нежели у авторов церковных сочинений, творческие задачи.

Более выпуклым, ярким и самостоятельным становится каждый музыкальный образ. Усиливается контраст между частями. Одновременно возникает необходимость в собственно музыкальном, симфоническом развитии и объединении материала. Отсюда - тональная логика цикла, модулирующие связи между частями, тематические реминисценции. Иной у Рахманинова и сам мело-дизм. В “Литургии” (в отличие от написанного вскоре “Всенощного бдения”) композитор практически не использует подлинные распевы, а, свободно пре-творяя разнообразные жанровые интонации народного и профессионального музыкального искусства, создаёт впечатляющий образ древнего культового пе-ния. Его “Литургия” как бы вбирает в себя и “изображает” всю многосостав-ную, многоцветную и многоликую картину обряда. В отдельных частях рельеф-но проступают черты хоровой псалмодии, антифона, речитатива, возникающе-го в отдалении, и разрастающегося колокольного звона, эпических и лириче-ских жанров народной музыки - колыбельных, величаний, сказов, былин, кан-тов, которые исторически сопутствовали и вплетались в интонационную канву “Литургии”.

Композиция “Литургии Иоанна Златоуста” напоминает громадный свер-кающий алтарь: грандиозное целое складывается из законченных, подобных филигранно выделанным клеймам, фрагментов.

Каждая часть выдержана преимущественно в одном настроении. Контра-сты возникают между частями: образы глубокого сосредоточения мысли и чувств соседствуют с торжественным величанием и богатырским шествием, умиротворение и атмосфера сияющего, тихо льющегося света - со страстной мольбой о спасении и величественным перезвоном. Рахманинов услышал и рас-пел свою “Литургию” как звучащую историю народа, как волнующую, одухотворённую искренним человеческим чувством, возвышенную философскую эпопею.

А.Н.СКРЯБИН (1872-1915)

Александр Николаевич Скрябин - один из крупнейших представителей художественной культуры конца XIX - начала XX веков, русский композитор и пианист.

Опережая своё время, Скрябин создал особый звуковой мир, свою систе-му образов и выразительных средств. Его музыка воспевае мощь челове-ческого духа, пафос борьбы и ликование победы, героическое дерзание и лучезар-ный свет.

Вместе с тем на творчество Скрябина оказали воздействие *идеалисти-ческие* философские и эстетические течения. В ярких контрастах музыки Скрябина, с её мятежными порывами и созерцательной отрешённостью, чувственным томлением и повелительными возгласами, нашли отражение противоречия сложной предреволюционной эпохи.

Основная область творчества Скрябина - фортепианная и симфоническая музыка.

В наследии *80 - 90-х годов* преобладает жанр романтической фортепианной миниатюры: прелюдии, этюды, ноктюрны, мазурки, экспромты. В этих лирических пьесах запечатлён широкий круг настроений от мягкой мечтательности до страстной патетики. Характерная для Скрябина утончённость, нервная обострённость эмоционального выражения сочетается в них с заметным воздействием Ф.Шопена, отчасти А.К.Лядова. Те же образы преобладают и в крупных циклических сочинениях этих лет: фортепианном концерте, трёх сонатах.

В 1900-е годы замыслы композитора приобрели грандиозный размах, требующий симфонических форм выражения. От идей преобразования мира посредством искусства (1-я симфония с хоровым финалом-апофеозом на собственный текст) Скрябин пришёл к утопическому, но величественному замыслу "Мистерии" - некоего вселенского художественно-литургического действия, объединяющего все виды искусства. Идея становления творческого духа, гордого самоутверждения лежит в основе 3-й симфонии ("Божественной поэмы") и получает законченное художественное выражение в *одночастных симфонических поэмах* - "Поэма экстаза" и "Прометей" ("Поэма огня"). Стремясь к высшей "грандиозности" в кульминациях, Скрябин увеличил состав оркестра, введя орган, колокола, а в "Прометее" - хор без слов и специальную партию света (связано с обращением к "цветному" слуху).

Фортепианное творчество Скрябина в 1900-е годы развивалось параллельно симфоническому и воплотило в камерном жанре те же идеи, тот же круг образов. Например, 4-я и 5-я сонаты являются своего рода "спутниками" 3-й симфонии и "Поэмы экстаза".

Заметно и стремление к сжатию цикла. Отсюда *одночастные сонаты и фортепианные поэмы* - жанр, имевший в поздний период творчества Скрябина важнейшее значение.

Среди фортепианных произведений последних лет центральное место занимают 6 - 10-я сонаты - своего рода "подступы" к "Мистерии", частичное, эскизное её воплощение. Их язык и образный строй отличаются большой сложностью, некоторой зашифрованностью. Скрябин словно стремится проникнуть в область подсознания, зафиксировать в звуках внезапно возникающие ощущения. Такие "запечатлённые мгновения" рождают короткие *темы-символы*, из которых и соткана музыкальная ткань произведения. Зачастую один аккорд, двух-трёхзвучная интонация или мимолётный пассаж приобретают самостоятельное образно-смысловое значение.

В творчестве Скрябина своеобразно сочетаются *позднеромантические традиции* (воплощение образов идеальной мечты, пылкий, взволнованный характер высказывания, тяготение к синтезу искусств, предпочтение жанрам прелюдии и поэмы) с явлениями музыкального *импрессионизма* (тонкий звуковой колорит), *символизма* (образы-символы: темы “воли”, “самоутверждения”, “борьбы”, “томления”, “мечты”), а также *экспрессионизма*.

В ладо-гармонической сфере преобладают неустойчивость, диссонантность, изысканная пряность звучания. В поздних сочинениях основой гармонической организации становится доминанта. Скрябин создал новый тип аккорда (шестизвучный, строение по квартам), который получил название *протеевского*.

Творчество Скрябина оказало значительное воздействие на развитие фортепианной и симфонической музыки XX века.

Биографические сведения

А.Н.Скрябин родился в Москве, в семье дипломата (мать была пианисткой). Учился в кадетском корпусе. С 1882 г. брал уроки фортепианной игры у Г.Э.Конюса, затем у Н.С.Зверева, теории композиции - у С.И.Танеева. С 1888 г. занимался в Московской консерватории (у В.И.Сафонова, С.И.Танеева, А.С.Аренского), которую окончил в 1892 г. по классу фортепиано. Концертировал в России и за рубежом, особенно славился исполнением собственных произведений. Игра Скрябина отличалась нервной возбуждённостью и вместе с тем исключительной одухотворённостью, гибкой нюансировкой, неуловимой изменчивостью темпа и ритма, тончайшей градацией звучаний, богатством и разнообразием тембровых красок, достигавшихся виртуозной техникой педализации. Существенную поддержку оказал Скрябину М.Т.Беляев (издавал сочинения молодого композитора, организовывал его концертные поездки).

В 1898 - 1903 годах - профессор Московской консерватории (класс фортепиано).

В 1904 - 1909 годах жил в Швейцарии, а также во Франции, совмещая интенсивную творческую работу с гастролями по Европе и Америке. С 1910 г. поселился в Москве, выезжал с авторскими концертами в Нидерланды, Великобританию.

В 1922 году квартира Скрябина в Москве была превращена в музей.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепианная музыка занимает ведущее место в творческом наследии Скрябина. Это связано с его самобытным исполнительским дарованием. Именно в данной области формировались типичные для Скрябина образы и средства музыкального языка. В целом его фортепианный стиль далёк от внешнего эффекта

и блеска, так как духовный мир композитора был довольно необычен и субъективен.

Наиболее многочисленную группу составляют миниатюры - прелюдии, этюды. Был создан и ряд произведений крупной формы - Концерт, десять сонат. В 1900-х годах в фортепианном творчестве Скрябина появляется жанр поэмы ("Трагическая", "Сатаническая", "К пламени", "Поэма-ноктюрн"). Не-которые пьесы, созданные в этот период, носят причудливо-таинственные названия, в какой-то мере отражающие философские и эстетические взгляды автора (например, "Загадка", "Ирония", поэмы "Маска", "Странность" и др.).

Фортепианные произведения Скрябина дают полное представление об эволюции его стиля. Сочинения раннего периода отличаются певучестью и красотой мелодического языка. Метрические сдвиги, синкопы, пунктирный ритм, паузы создают типичное для Скрябина сочетание тонкости выражения с трепетной взволнованностью и патетической приподнятостью. Очень вырази-тельна уже в ранних произведениях также и гармония Скрябина, хотя в основном она ещё остаётся в рамках гармонического стиля XIX века.

Скрябин почти не обращался к таким формам полифонии, как fuga, фугато. Однако он мыслил в большой мере полифонически. Сложное, мелоди-зированное, насыщенное фигурациями изложение очень характерно для скря-бинского стиля, отмеченного глубоким пониманием выразительных средств инструмента.

В произведениях 1900-х годов, начиная с Четвёртой сонаты и двух поэм (соч. 32), в стиле Скрябина появляются новые черты, уже отмеченные в характеристике его творчества.

24 прелюдии соч. 11 (1888 -1896)

Этот цикл прелюдий пользуется особенно большой известностью. Он представляет собой своего рода сжатую "энциклопедию" наиболее типичных для первого периода творчества Скрябина образов и настроений. "Годы стран-ствий" - так мог бы назвать автор свои миниатюры, писавшиеся в Москве, Киеве, Амстердаме, Париже, Дрездене, других городах мира. Это афористи-чески краткие фортепианные пьесы. Как и у Шопена, они расположены по кварто-квинтовому кругу и охватывают все тональности.

Прелюдии разнообразны по характеру. Многие из них представляют собой прекрасные образцы скрябинской лирики, либо безмятежно светлой (прелюдии D-dur, Ges-dur, Des-dur), либо меланхолической, проникновенно скорбной (прелюдии g-moll, e-moll). Открывающая цикл прелюдия до мажор пронизана выражением радостно-возбуждённой устремлённости. Напротив, прелюдия си минор, мрачная и решительная, выделяется суровым драма-тизмом. Порывистость, волевая напряжённость присущи прелюдиям es-moll, f-moll, d-moll. Сумрачный характер отличает прелюдии gis-moll и b-moll.

Цикл построен по принципу смены ярко контрастирующих образов.

По красоте мелодии, тонкости гармонии и фактуры прелюдии относятся к лучшим скрябинским творениям.

ЛИТЕРАТУРА

- ◆ Р.Ширинян. *Оперная драматургия Мусоргского*. М., Музыка, 1982
- ◆ Э.Смирнова. *Русская музыкальная литература*. М., 1972
- ◆ *Русская музыкальная литература*, вып. III, ред. Э.Л.Фрид. Ленинград, 1986.
- ◆ *Русская музыкальная литература*, вып. IV, ред. М.К.Михайлова и Э.Л.Фрид. Ленинград, 1985
- ◆ Г.А.Прибегина. *Пётр Ильич Чайковский*. М., 1986
- ◆ Л.С.Третьякова. *Русская музыка XIX века. Книга для учащихся старших классов*. М., 1982
- ◆ *Большая Советская энциклопедия*. М., 1970
- ◆ *Музыкальный энциклопедический словарь*. М., 1990
- ◆ Е.Лисянская. *Примерные тематические планы по предмету "Музыкальная литература" для детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств)*. М., 1988