

111
с и м ф о н и ѝ

ББК 84.4
М 69

Авторы-составители:

Л. Михеева — О симфонии, Моцарт, Бетховен (Симфония № 7), Шуберт, Франк, Брукнер, Бородин, Чайковский, Танеев, Калинин, Дворжак (биография), Глазунов, Малер, Скрябин, Рахманинов, Онеггер, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Краткий словарь музыкальных терминов.

А. Кенигсберг — Гайдн, Бетховен, Мендельсон, Берлиоз, Шуман, Лист, Брамс, симфония Чайковского «Манфред», Дворжак (симфонии), Р. Штраус, Хиндемит.

Редактор Б. Березовский

ISBN 5-8392-0174-X

© «Культ-информ-пресс», 2000
© Кенигсберг А.К., Михеева Л.В., 2000
© Бюргановский Д.А., дизайн, 2000

Содержание

От издательства	9
О симфонии	10

Гайди 23

Симфония № 45, Прощальная	32
Симфония № 94, «С ударом литавры», «Сюрприз»	35
Симфония № 98	35
Симфония № 100, Военная	39
Симфония № 101, «Часы»	39
Симфония № 103, «С тремоло литавры»	39
Симфония № 104	39

Моцарт

Симфония № 34, КК 338	58
Симфония № 35, КК 385, Хафнеровская	61
Симфония № 36, КК 425, Линцская	63
Симфония № 38, КК 504, Пражская	65
Симфония № 39, КК 543	68
Симфония № 40, КК 550	68
Симфония № 41, КК 551, «Юпитер»	68

Бетховен

Симфония № 1	75
Симфония № 2	84
Симфония № 3, Героическая	86
Симфония № 4	91
Симфония № 5	94
Симфония № 6, Пасторальная	98
Симфония № 7	101

Симфония № 8	105	Симфония № 6	286
Симфония № 9	108	Симфония № 7	289
Шуберт	113	Симфония № 8	292
Симфония № 1	124	Симфония № 9	296
Симфония № 4, Трагическая	126	Бородин	300
Симфония № 5	129	Симфония № 2, Богатырская	306
Симфония № 8, Неоконченная	131	Чайковский	309
Симфония № 9	135	Симфония № 1, «Зимние грезы»	319
Мендельсон-Бартольд	139	Симфония № 2	324
Реформационная симфония	147	Симфония № 3	327
Итальянская симфония	150	Симфония № 4	330
Шотландская симфония	153	«Манфред»	335
Берлиоз	158	Симфония № 5	339
Фантастическая симфония	168	Симфония № 6, Патетическая	343
«Гарольд в Италии»	173	Танеев	348
«Ромео и Джульетта»	178	Симфония № 4	356
Траурно-триумфальная симфония	184	Калинников	360
Шуман	188	Симфония № 1	367
Симфония № 1	194	Дворжак	372
Симфония № 2	197	Симфония № 8	378
Симфония № 3	200	Симфония № 9, «Из Нового Света»	383
Симфония № 4	204	Глазунов	390
Лист 207		Симфония № 4	399
«Фауст-симфония»	218	Симфония № 5	402
«Данте-симфония»	222	Симфония № 6	405
Франк	225	Симфония № 8	408
Симфония ре минор	232	Малер	413
Брамс	236	Симфония № 1	426
Симфония № 1	247	Симфония № 2	430
Симфония № 2	251	Симфония № 3	434
Симфония № 3	255	Симфония № 4	439
Симфония № 4	260	Симфония № 5	442
Брукнер	265	Симфония № 6 Трагическая	447
Симфония № 3	276	Симфония № 7	451
Симфония № 4	279		
Симфония № 5	283		

Симфония № 8	455	Симфония № 4	607
«Песнь о Земле»	459	Симфония № 5	611
Симфония № 9	464	Симфония № 6	615
Штраус	469	Симфония № 7, Ленинградская	618
Symphonia domestica (Домашняя симфония)	475	Симфония № 8	624
Альпийская симфония	479	Симфония № 9	628
Скрябин	483	Симфония № 10	631
Симфония № 1	494	Симфония № 11, «1905 год»	634
Симфония № 2	498	Симфония № 12, «1917 год»	637
Симфония № 3, «Божественная поэма»	501	Симфония № 13	640
Рахманинов	507	Симфония № 14	644
Симфония № 2	518	Симфония № 15	648
Симфония № 3	522		
Хиндемит	526	Краткий словарь музыкальных терминов	651
Симфония «Художник Матис»	533		
Симфония «Гармония мира»	539		
Онеггер	544		
Симфония № 3, Литургическая	550		
Симфония № 5, «Di tre re»	553		
Стравинский	556		
Симфония псалмов	565		
Симфония in C	567		
Симфония в трех частях	570		
Прокофьев	573		
Классическая симфония	581		
Симфония № 5	583		
Симфония № 7	586		
Шостакович	590		
Симфония № 1	598		
Симфония № 2, посвящение «Октябрю»	602		
Симфония № 3, Первомайская	605		

От издательства

Предлагаемый справочник-путеводитель продолжает серию, начатую книгой «111 опер», и посвящен наиболее значительным произведениям в жанре симфонии. В то же время он несколько отличается от предшес-твующей книги: авторы предлагают более подробные биографии композиторов-симфонистов, освещающие не только факты, относящиеся к созданию симфоний, но и весь жизненный путь. Более подробно изложены также история создания и программа, если она существует. Далее следует анализ музыки, в котором, кроме образных характеристик, как правило, указывается и форма частей симфонии. Таким образом, справочник адресован не только широким кругам любителей музыки, но также может быть использован в качестве учебного пособия в музыкальных учебных заведениях. Это первый справочник такого рода, не имеющий аналогов не только в отечественной, но и в зарубежной литературе о музыке. Также впервые полностью указан состав оркестра в разбираемых симфониях.

Ввиду обширности материала авторы-составители ограничились творчеством композиторов лишь четырех стран, в которых жанр симфонии появился раньше, чем в других, и представлен наиболее репрезентативно, а именно Австрия, Германии, Франции и России. Что же касается Венгрии, уроженцем которой является Лист, и Чехии, представленной симфониями Дворжака, то в описываемый период эти страны входили в состав Австрийской империи, а творчество названных композиторов безусловно складывалось под влиянием австро-немецкой музыки, хотя в нем ярко проявились и национальные черты. Таким образом, за рамками справочника остались симфонии скандинавских, польских, английских и некоторых композиторов ряда других стран.

Поскольку, в отличие от оперы, в симфонической литературе ярко выраженные национальные школы отсутствуют, материал справочника расположен в хронологическом порядке. Для более точного понимания текста разделов «Музыка» читателями-немузыкантами в конце книги дан краткий словарь используемых терминов, исключительно в их применении к симфоническому жанру.

О симфонии

Среди многочисленных музыкальных жанров и форм одно из самых почетных мест принадлежит симфонии. Возникнув как развлекательный жанр, она с начала XIX века и до наших дней наиболее чутко и полно, как никакой другой вид музыкального искусства, отражает свое время. Симфонии Бетховена и Берлиоза, Шуберта и Брамса, Малера и Чайковского, Прокофьева и Шостаковича — это масштабные размышления об эпохе и личности, об истории человечества и путях мира.

Симфонический цикл, каким мы его знаем по многим классическим и современным образцам, сложился приблизительно двести пятьдесят лет тому назад. Однако за этот исторически недолгий срок жанр симфонии прошел гигантский путь. Длину и значение этого пути определило именно то, что симфония впитала в себя все проблемы своего времени, смогла отразить сложные, противоречивые, полные колоссальных потрясений эпохи, воплотить чувства, страдания, борения людей. Достаточно представить себе жизнь общества в середине XVIII века — и вспомнить симфонии Гайдна; великие потрясения конца XVIII — начала XIX веков — и отразившие их симфонии Бетховена; наступившую в обществе реакцию, разочарование — и романтические симфонии; наконец, все те ужасы, которые довелось пережить человечеству в XX веке, — и сопоставить симфонии Бетховена с симфониями Шостаковича, чтобы отчетливо увидеть этот огромный, подчас трагический путь.

Сейчас уже мало кто помнит, каким было начало, каковы истоки этого самого сложного из чисто музыкальных, не связанных с другими искусствами, жанров.

Окинем беглым взглядом музыкальную Европу середины XVIII века.

В Италии, классической стране искусства, законодательнице моды всех европейских стран, безраздельно царит опера. Главенствует так называемая опера-серна («серьезная»). В ней нет ярких индивидуальных образов, отсутствует подлинное драматическое действие. Опера-серна — это чередование различных душевных состояний, воплощенных в условных персонажах. Ее важнейшая часть — ария, в которой эти состояния передаются. Существуют арии гнева и мести, арии-жалобы (ламенты),

скорбные медленные арии и радостные бравурные. Арии эти были столь обобщенными, что их можно было переносить из одной оперы в другую безо всякого ущерба для спектакля. Собственно, композиторы так часто и делали, особенно когда приходилось писать по несколько опер в сезон.

Стихией оперы-серия стала мелодия. Прославленное искусство итальянского бельканто именно здесь получило свое высшее выражение. В ариях композиторы достигли подлинных вершин воплощения того или иного состояния. Любовь и ненависть, радость и отчаяние, гнев и скорбь передавались музыкой столь ярко и убедительно, что не нужно было слышать текста, чтобы понимать, о чем поет певец. Этим, по существу, и была окончательно подготовлена почва для бестекстовой музыки, призванной воплощать человеческие чувства и страсти.

Из интермедий — вставных сцен, исполнявшихся между актами оперы-серия и не связанных с ней содержанием, — возникла ее веселая сестра, комическая опера-буффа. Демократическая по содержанию (ее действующими лицами были не мифологические герои, цари и рыцари, а простые люди из народа), она сознательно противопоставила себя придворному искусству. Опера-буффа отличалась естественностью, живостью действия, непосредственностью музыкального языка, нередко впрямую связанного с фольклором. В ней были вокальные скороговорки, комические пародийные колоратуры, живые и легкие танцевальные мелодии. Финалы актов разворачивались как ансамбли, в которых действующие лица пели подчас все разом. Иногда такие финалы называли «клубком» или «путаницей», настолько стремительно катилось в них действие и запутанной оказывалась интрига.

Развивалась в Италии и инструментальная музыка, и прежде всего жанр, наиболее тесно связанный с оперой — увертюра. Будучи оркестровым вступлением к оперному спектаклю, она позаимствовала от оперы яркие, выразительные музыкальные темы, сходные с мелодиями арий. Итальянская увертюра того времени состояла из трех разделов — быстрого (*Allegro*), медленного (*Adagio* или *Andante*) и снова быстрого, чаще всего менуэта. Называли ее *sinfonia* — в переводе с греческого — созвучие. Со временем увертюры стали исполнять не только в театре перед открытием занавеса, но и отдельно, как самостоятельные оркестровые сочинения.

В конце XVII — начале XVIII веков в Италии появилась блестящая плеяда скрипачей-виртуозов, бывших одновременно одаренными композиторами. Вивальди, Йомелли, Локателли, Тартини, Корелли и другие, владевшие в совершенстве скрипкой — музыкальным инструментом, который по своей выразительности может быть сравним с человеческим голосом, — создали обширный скрипичный репертуар, в основном из пьес, получивших название сонат (от итальянского *sonare* — звучать). В них, как и в клавирных сонатах Доменико Скарлатти, Бенедетто Марчелло и других композиторов, сложились некоторые общие структурные черты, перешедшие затем в симфонию.

По-иному формировалась музыкальная жизнь Франции. Там издавна любили музыку, связанную со словом и действием. Высокое развитие получило балетное искусство; культивировался особый вид оперы — лирическая трагедия, родственная трагедиям Корнеля и Расина, имевшая отпечаток специфического быта королевского двора, его этикета, его празднеств.

К сюжетности, программе, словесному определению музыки тяготели композиторы Франции и при создании инструментальных пьес. «Развевающийся чепец», «Жнецы», «Тамбурин» — так назывались клавишинные пьесы, являвшиеся либо жанровыми зарисовками, либо музыкальными портретами — «Грациозная», «Нежная», «Трудолюбивая», «Кокетливая».

Более крупные произведения, состоявшие из нескольких частей, вели свое происхождение от танца. Строгая немецкая аллеманда, подвижная, словно скользящая французская куранта, величавая испанская сарабанда и стремительная жига — огненный танец английских моряков — давно были известны в Европе. Они и явились основой жанра инструментальной сюиты (от французского *suite* — последовательность). Часто в сюиту включались и другие танцы: менуэт, вальс, полонез. Перед аллемандой могла прозвучать вступительная прелюдия, в середине сюиты размеренное танцевальное движение подчас прерывалось свободной арией. Но кюаксю сюиты — четыре разнохарактерных танца разных народов — непременно присутствовал в неизменной последовательности, обрисовывая четыре разных настроения, ведя слушателя от спокойного движения начала к захватывающему стремительному финалу.

Сюиты писали многие композиторы, притом не только во Франции. Отдал им значительную дань и великий Иоганн Себастьян Бах, с именем которого, как и с немецкой музыкальной культурой того времени в целом, связаны многие музыкальные жанры.

В странах немецкого языка, то есть многочисленных немецких королевствах, княжествах и епископатах (пруссских, баварских, саксонских и пр.), а также в разных областях многонациональной Австрийской империи, в состав которой входил тогда и «народ музыкантов» — порабощенная Габсбургами Чехия, — издавна культивировалась инструментальная музыка. В любом небольшом городке, местечке или даже селении находились свои скрипачи и виолончелисты, вечерами звучали увлеченно разыгрываемые любителями сольные и ансамблевые пьесы. Центрами музицирования становились обычно церкви и школы при них. Учитель являлся, как правило, и церковным органистом, исполнявшим по праздникам музыкальные фантазии в меру своих способностей. В крупных немецких протестантских центрах, таких, например, как Гамбург или Лейпциг, складывались и новые формы музицирования: органные концерты в соборах. В этих концертах звучали прелюдии, фантазии, вариации, хоральные обработки и главное — фуги.

Фуга — самый сложный вид полифонической музыки, достигший своей вершины в творчестве И.-С. Баха и Генделя. Название ее происходит от латинского *fuga* — бег. Это полифоническая пьеса, основанная на одной теме, которая переходит (перебегает!) из голоса в голос. Голосом при этом называется каждая мелодическая линия. В зависимости от количества таких линий фуга может быть трех-, четырех-, пятиголосной и т.д. В среднем разделе фуги, после того как тема прозвучала полностью во всех голосах, она начинает разрабатываться: то появится и вновь исчезнет ее начало, то она расширится (каждая из нот, ее составляющих, станет вдвое длиннее), то сожмется — это называется тема в увеличении и тема в уменьшении. Может случиться, что внутри темы нисходящие мелодические ходы станут восходящими и наоборот (тема в обращении). Мелодическое движение перемещается из одной тональности в другую. А в заключительном разделе фуги — репризе — тема вновь звучит без изменений, как в начале, возвращаясь и к основной тональности пьесы.

Напомним еще раз: речь идет о середине XVIII века. В недрах аристократической Франции назревает взрыв, который очень скоро сметет абсолютную монархию. Наступит новое время. А пока еще только подспудно подготавливаются революционные настроения, французские мыслители выступают против существующих порядков. Они требуют равенства всех людей перед законом, провозглашают идеи свободы и братства.

Искусство, отражающее сдвиги общественной жизни, чутко реагирует на изменения в политической атмосфере Европы. Пример тому — бессмертные комедии Бомарше. Относится это и к музыке. Именно теперь, в сложный, чреватый событиями колоссального исторического значения период в недрах старых, давно сложившихся музыкальных жанров и форм зарождается новый, поистине революционный жанр — симфония. Он становится качественно, принципиально иным, ибо воплощает в себе и новый тип мышления.

Надо думать, не случайно, имея предпосылки в разных областях Европы, окончательно жанр симфонии сформировался в странах немецкого языка. В Италии национальным искусством была опера. В Англии дух и смысл происходивших там исторических процессов наиболее полно отразили оратории Георга Генделя — немца по рождению, ставшего национальным английским композитором. Во Франции на первый план вышли другие искусства, в частности, литература и театр, — более конкретные, непосредственно и доходчиво выражавшие новые идеи, будоражившие мир. Сочинения Вольтера, «Новая Элоиза» Руссо, «Персидские письма» Монтескье в завуалированной, но достаточно доходчивой форме преподносили читателям язвительную критику существующих порядков, предлагали свои варианты устройства общества.

Когда же через несколько десятков лет дело дошло до музыки, в строй революционных войск встала песня. Самый яркий пример тому — созданная за одну ночь Песня Рейнской армии офицера Руже де Лилия, ставшая всемирно известной под названием Марсельезы. Вслед за песней появилась музыка массовых празднеств, траурных церемоний. И, наконец, так называемая «опера спасения», имевшая своим содержанием преследование тираном героя или героини и их спасение в финале оперы.

Симфония же требовала совсем иных условий и для своего становления и для полноценного восприятия. «Центр тяжести» философской мысли, наиболее полно отразивший глубинную суть общественных сдвигов той эпохи, оказался в Германии, далекой от социальных бурь. Там создали свои новые философские системы сначала Кант, а позднее и Гегель.

Подобно философским системам, симфония — самый философский, диалектически-процессуальный жанр музыкального творчества, — окончательно сформировалась там, куда докатывались лишь отдаленные отзвуки наступающих гроз. Там, где к тому же сложились устойчивые традиции инструментальной музыки.

Одним из главных центров возникновения нового жанра стал Мангейм — столица баварского курфюршества Пфальц. Здесь, при блестящем дворе курфюрста Карла Теодора, в 40—50-х годах XVIII века содержался превосходный, пожалуй, в то время лучший в Европе оркестр.

К тому времени симфонический оркестр еще только складывался. И в придворных капеллах и в соборах оркестровых коллективов со стабильным составом не существовало. Все зависело от средств, которыми располагал правитель или магистрат, от вкусов тех, кто мог приказывать. Оркестр сначала исполнял лишь прикладную роль, сопровождая либо придворные спектакли, либо празднества и торжественные церемонии. И рассматривался, в первую очередь, как оперный или церковный ансамбль. Первоначально в оркестр входили виолы, лютни, арфы, флейты, гобои, валторны, барабаны. Постепенно состав расширялся, увеличивалось количество струнных инструментов. Со временем скрипки вытеснили старинную виолу и скоро заняли в оркестре ведущее положение. Духовые деревянные инструменты — флейты, гобои, фаготы — объединились в отдельную группу, появились и медные — трубы, тромбоны. Обязательным инструментом в оркестре был клавесин, создающий гармоническую основу звучания. За ним обычно занимал место руководитель оркестра, который, играя, одновременно давал указания ко вступлению.

В конце XVII века инструментальные ансамбли, существовавшие при дворах вельмож, получили большое распространение. Каждый из

многочисленных мелких князей раздробленной Германии хотел иметь свою капеллу. Началось бурное развитие оркестров, возникают новые приемы оркестровой игры.

Оркестр Мангейма имел в своем составе 30 струнных инструментов, 2 флейты, 2 гобоя, кларнет, 2 фагота, 2 трубы, 4 валторны, литавры. Это и есть костяк современного оркестра, состав, для которого создавали свои произведения многие композиторы последующей эпохи.

Руководил оркестром выдающийся музыкант, композитор и скрипач-виртуоз чех Ян Вацлав Стамиц. Среди артистов оркестра также были крупнейшие музыканты своего времени, не только инструменталисты-виртуозы, но и талантливые композиторы Франц Ксавер Рихтер, Антон Фильтц и другие. Они обусловили великолепный уровень исполнительского мастерства оркестра, который прославился удивительными качествами — недостижимой ранее ровностью скрипичных штрихов, тончайшими градациями динамических оттенков, ранее не употреблявшихся вообще.

По мнению современника, критика Босслера, «точное соблюдение пиано, форте, ринфорцандо, постепенное разрастание и усиление звука и затем вновь снижение его силы вплоть до еле слышимого звучания — все это только в Мангейме можно было услышать». Вторит ему и английский любитель музыки, предпринявший в середине XVIII века путешествие по Европе, Берни: «Этот необыкновенный оркестр имеет достаточно пространства и граней, чтобы проявить все свои возможности и произвести большой эффект. Именно здесь Стамиц, вдохновленный сочинениями Йомелли, впервые вышел за рамки обычных оперных увертюр... были испробованы все эффекты, которые может производить такая масса звуков. Здесь именно родились крещендо и диминуэндо, а нинано, которое раньше употреблялось главным образом в качестве эха и обычно являлось его синонимом, и форте были признаны музыкальными красками, имеющими свои оттенки...»

В этом-то оркестре и зазвучали впервые четырехчастные симфонии — сочинения, которые были построены по одному типу и обладали общими закономерностями, вобравшими в себя многие черты ранее существовавших музыкальных жанров и форм и переплавившими их в качественно иное, новое единство.

193480
Первые аккорды — решительные, полнозвучные, словно призывающие к вниманию. Затем широкие, размашистые ходы. Снова аккорды, сменяемые арпеджированным движением, а затем — живая, упругая, будто разворачивающаяся пружина, мелодия. Кажется, она может разворачиваться бесконечно, но уходит быстрее, чем этого хочет слух: как гость, представленный хозяевам дома во время большого приема, отходит от них, уступая место другим, идущим вслед. После момента общего движения появляется новая тема — более мягкая, женственная, лиричная. Но и она звучит недолго, растворяясь в пассажах. Через какое-то время перед нами вновь первая тема, слегка измененная, в новой тональности. Стремительно льется музыкальный поток, возвращаясь в первоначальную, основную тональность симфонии; в этот поток органично вливается вторая тема, теперь сближаясь по характеру и настроению с первой. Полнозвучными радостными аккордами заканчивается первая часть симфонии.

Вторая часть, анданте, разворачивается замедленно, певуче, выявляя выразительность струнных инструментов. Это своеобразная ария для оркестра, в которой господствует лирика, элегическое раздумье.

Третья часть — изящный галантный менуэт. Он создает ощущение отдыха, разрядки. А следом, как огненный вихрь, врывается зажигательный финал.

Такова, в общих чертах, симфония того времени. Истоки ее прослеживаются весьма четко.

Первая часть больше всего напоминает оперную увертюру. Но если увертюра — только преддверие спектакля, то здесь само действие разворачивается в звуках. Типично оперные музыкальные образы увертюры — героические фанфары, трогательные ламенты, бурное веселье буффонов, — не связанные с конкретными сценическими ситуациями и не несущие характерных индивидуальных черт (напомним, что даже знаменитая увертюра к «Севильскому цирюльнику» Россини не имеет к содержанию оперы никакого отношения и вообще первоначально была написана для другой оперы!), оторвались от оперного спектакля и начали самостоятельную жизнь. Они легко узнаются в ранней симфонии — решительные мужественные интонации героических арий в первых темах, называемых главными, нежные вздохи лирических арий во вторых — так называемых побочных — темах.

Оперные принципы сказываются и в фактуре симфонии. Если ранее в инструментальной музыке господствовала полифония, то есть многоголосие, в котором несколько самостоятельных мелодий, переплетаясь, звучали одновременно, то здесь стало развиваться многоголосие иного типа: одна основная мелодия (чаще всего скрипичная), выразительная, значительная, сопровождается аккомпанементом, который ее оттеняет, подчеркивает ее индивидуальность. Такой тип многоголосия, называемый гомофонным, всецело господствует в ранней симфонии. Позднее в симфонии появляются приемы, заимствованные из фуги. Однако в середине XVIII века ее скорее можно фуге противопоставить. Там была, как правило, одна тема (существуют фуги двойные, тройные и более, но в них темы не противостоят, а сопоставляются). Она много раз повторялась, но ей ничто не противоречило. Это была, по существу, аксиома, тезис, который многократно утверждался, не требуя доказательств.

Противоположное в симфонии: в появлении и дальнейших изменениях разных музыкальных тем и образов слышатся споры, противоречия. Пожалуй, именно в этом ярче всего сказывается значение времени. Истина больше не является как данность. Ее нужно искать, доказывать, обосновывать, сопоставляя разные мнения, выясняя различные точки зрения. Так поступают во Франции энциклопедисты. На этом построена немецкая философия, в частности, диалектический метод Гегеля. И самый дух эпохи исканий находит свое отражение в музыке.

Итак, симфония многое взяла от оперной увертюры. В частности, в увертюре намечался и принцип чередования контрастных разделов, которые в симфонии превратились в самостоятельные части. В ее первой части — разные стороны, разные чувства человека, жизнь в ее движении, развитии, изменениях, контрастах и конфликтах. Во второй части — размышление, сосредоточенность, иногда — лирика. В третьей — отдохновение, развлечение. И, наконец, финал — картины веселья, ликования, а вместе с тем — итог музыкального развития, завершение симфонического цикла.

Такой сложится симфония к началу XIX века, такой, в самых общих чертах, будет она, например, у Брамса или Брукнера. А во время своего рождения она, по-видимому, позаимствовала многоочастность у сюиты. Аллеманда, куранта, сарабанда и жига — четыре обязательных танца,

четыре разных настроения, которые легко прослеживаются в ранних симфониях. Танцевальность в них выражена очень явственно, особенно в финалах, которые по характеру мелодики, темпу, даже размеру такта, часто напоминают жигу. Правда, иногда финал симфонии ближе к искрометному финалу оперы-буффа, но и тогда его родство с танцем, например, тарантеллой, несомненно. Что касается третьей части, то она и называется менуэтом. Лишь в творчестве Бетховена на смену танцу — галантному придворному или грубоватому простонародному, — придет скерцо.

Новорожденная симфония вобрала в себя, таким образом, черты многих музыкальных жанров, причем жанров, родившихся в разных странах. И становление симфонии происходило не только в Мангейме. Существовала Венская школа, представленная, в частности, Вагензейлем. В Италии Джованни Баттиста Саммартини писал оркестровые произведения, которые называл симфониями и предназначал для концертного исполнения, не связанного с оперным спектаклем. Во Франции к новому жанру обратился молодой композитор, бельгиец по происхождению, Франсуа-Жозеф Госсек. Его симфонии не аястрыли отклика и признания, поскольку во французской музыке господствовала программность, однако его творчество сыграло свою роль в становлении французского симфонизма, в обновлении и расширении симфонического оркестра. Чешский композитор Франтишек Мича, одно время служивший в Вене, много и успешно экспериментировал в поисках симфонической формы. Интересные опыты были у его знаменитого земляка Йозефа Мылсевича. Однако все эти композиторы были одиночками, в Мангейме же образовалась целая школа, имевшая к тому же в своем распоряжении перво-классный «инструмент» — знаменитый оркестр. Благодаря тому счастливому случаю, что пфальцский курфюрст был большим любителем музыки и имел достаточно средств, чтобы позволить себе огромные расходы на нее, в столице Пфальца и собрались крупные музыканты из разных стран — австрийцы и чехи, итальянцы и пруссаки, — каждый из которых внес свою лепту в создание нового жанра. В произведениях Яна Станица, Франца Рихтера, Карло Тоэски, Антона Фильба и других мастеров симфония и возникла в тех своих основных чертах, которые затем перешли в творчество венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Итак, на протяжении первого полувека существования нового жанра сложилась четкая структурная и драматургическая модель, способная вместить разнообразное и весьма значительное содержание. Основой этой модели стала форма, получившая название сонатной, или сонатного аллегро, так как чаще всего она была написана в этом темпе, и типичная в дальнейшем как для симфонии, так и для инструментальных сонаты и концерта. Ее особенность — сопоставление различных, часто контрастных музыкальных тем. Три основных раздела сонатной формы — экспозиция, разработка и реприза, — наминают завязку, развитие действия и развязку классической драмы. После краткого вступления или непосредственно в начале экспозиции перед слушателями проходят «действующие лица» пьесы.

Первая музыкальная тема, которая звучит в основной тональности произведения, называется главной. Чаще — главной темой, но более правильно — главной партией, поскольку в пределах главной партии, то есть определенного отрезка музыкальной формы, объединенного одной тональностью и образной общностью, со временем стали появляться не одна, а несколько разных тем-мелодий.

После главной партии, в ранних образцах путем непосредственного сопоставления, а в более поздних — через небольшую связующую партию, — начинается побочная партия. Ее тема или две-три разные темы контрастны главной. Чаще всего побочная партия более лирична, мягка, женственна. Звучит она в иной, нежели главная, побочной (отсюда и название партии) тональности. Рождается ощущение неустойчивости, а иногда и конфликта. Завершается экспозиция заключительной партией, которая в ранних симфониях или отсутствует, или играет чисто служебную роль своего рода точки, занавеса после первого акта пьесы, а впоследствии, начиная с Моцарта, приобретает значение самостоятельного третьего образа, наряду с главной и побочной.

Средний раздел сонатной формы — разработка. Как показывает название, в ней музыкальные темы, с которыми слушатели познакомились в экспозиции (то есть экспонированные ранее), разрабатываются, подвергаются изменениям, развитию. При этом они показываются с новых, подчас неожиданных сторон, видоизменяются, из них вычле-

няются отдельные мотивы — наиболее активные, которые в дальнейшем сталкиваются. Разработка — раздел драматургически действенный. В конце ее наступает кульминация, которая приводит к р е п р и з е — третьему разделу формы, своего рода развязке драмы.

Название этого раздела произошло от французского слова *repandre* — возобновлять. Она и является возобновлением, повторением экспозиции, но видоизмененным: обе партии звучат теперь в основной тональности симфонии, словно приведенные к согласию событиями разработки. Иногда в репризе бывают и другие изменения. Например, она может быть усеченной (без какой-либо из тем, звучавших в экспозиции), зеркальной (сначала звучит побочная, а уже потом главная партия).

Заканчивается первая часть симфонии обычно к о д о й — заключением, которое утверждает основную тональность и основной образ сонатного аллегро. В ранних симфониях кода невелика и является, в сущности, несколько развитой заключительной партией. Позднее, например, у Бетховена, она приобретает значительные масштабы и становится своего рода второй разработкой, в которой еще раз в борьбе достигается утверждение.

Эта форма оказалась поистине универсальной. Со дней возникновения симфонии и по настоящее время она успешно воплощает в себе самое глубокое содержание, передает неисчерпаемое богатство образов, идей, проблем.

Вторая часть симфонии — медленная. Обычно это лирический центр цикла. Ее форма бывает различной. Чаще всего она трехчастна, то есть имеет аналогичные крайние разделы и контрастный им средний, но может быть написана и в форме вариаций или какой-либо еще, вплоть до сонатной, отличающейся структурно от первого аллегро лишь замедленным темпом и менее действенной разработкой.

Третья часть — в ранних симфониях менуэт, а начиная с Бетховена и до современности — скерцо, — как правило, сложная трехчастная форма. Содержание этой части на протяжении десятилетий видоизменялось и усложнялось от бытового или придворного танца к монументальным мощным скерцо XIX столетия и далее, к грозным образам зла, насилия в симфонических циклах Шостаковича, Онеггера и других симфонистов XX века. Начиная со второй половины XIX века скерцо все чаще меняется

местами с медленной частью, которая в соответствии с новой концепцией симфонии становится своего рода душевной реакцией не только на события первой части, но и на образный мир скерцо (в частности, в симфониях Малера).

Финал, являющийся итогом цикла, в ранних симфониях чаще написан в форме рондо-сонаты. Чередование жизнерадостных, искрящихся весельем эпизодов с неизменным танцевальным рефреном — такая структура естественно вытекала из характера образов финала, из его семантики. С течением времени, с углублением проблематики симфонии стали меняться и закономерности строения ее финала. Стали появляться финалы в сонатной форме, в форме вариаций, в свободной форме, наконец — с чертами ораториальности (с включением хора). Изменились и его образы: не только жизнеутверждение, но порою и трагический исход (Шестая симфония Чайковского), примирение с жестокой действительностью или уход от нее в мир мечты, иллюзии стали содержанием финала симфонического цикла в последние сто лет.

Но вернемся к началу славного пути этого жанра. Возникнув в середине XVIII века, он достиг классической завершенности в творчестве великого Гайдна.

Йозеф Гайдн

(1732—1809)

Гайдна не случайно называют отцом симфонии. Именно у него этот жанр приобрел классическое совершенство и стал той основой, на которой вырос симфонизм от Бетховена до наших дней. Симфонии отдана большая часть творчества Гайдна: он посвятил ей 35 лет, создав более ста произведений (издано 104, точное число неизвестно). Именно в симфониях наиболее полно проявились основные черты как его творчества, так и личности — прочная крестьянская закваска, неразрывная связь с породившей его землей и народом, непоколебимая вера в добро, неистощимое терпение, жизнерадостность, лукавый юмор, неуклонно совершенствующееся мастерство. Созданные более двух веков назад, они и поныне вызывают живой интерес и душевный отклик, увлекая гармоничностью, ясностью, классичностью формы.

Гайдн первым создал законченные образцы и других ведущих жанров эпохи классицизма — струнного квартета, клавишной сонаты. Он был также первым композитором, писавшим светские оратории на немецком языке, которые встали в один ряд с крупнейшими достижениями эпохи барокко — английскими ораториями Генделя и немецкими кантатами Баха. И духовные жанры у Гайдна весьма значительны: подобно ранее появившимся мессам Моцарта, месса Гайдна — одна из вершин венской классической школы. Отдал дань он и другим жанрам вокальной музыки, однако его оперы и многочисленные песни не оставили значительного следа в истории музыки.

Слушая произведения Гайдна, представляешь долгую, счастливую жизнь их творца. Действительно, жизнь композитора была долгой: последнее сочинение он написал в 71 год. Однако счастья в этой жизни было совсем немного. Голодное отрочество, когда он хотел уйти в монастырь, чтобы хоть раз наесться досыта, сменилось бездомной юностью. Зрелые же годы оказались подневольными. «Печально ведь постоянно быть рабом», — читаем в письме почти шестидесятилетнего Гайдна. Творчество стало его спасением, и композитор надеялся, что оно несет утешение не только ему: «Часто, когда я боролся с препятствиями

разного рода, возникавшими на пути моих трудов, когда я ощущал упадок сил моего духа и тела, и мне становилось тяжело удерживаться на избранном поприще, — тайное чувство шептало мне: «В этом мире так мало довольных и счастливых людей, везде их преследуют забота и горе; быть может, твоя работа послужит иногда источником, из которого обремененный заботами или уставший от дел человек будет черпать отдохновение и бодрость». Это служило мне мощным толчком, заставлявшим стремиться вперед, и это же является причиной того, что я теперь с радостным воодушевлением оглядываюсь на работу, производившуюся мною для музыкального искусства в течение столь долгой вереницы лет с неотступным усердием».

Только к шестидесяти годам к Гайдну, неизменно открывавшему и завершавшему партитуры своих симфоний латинской канонической формулой благодарности Творцу, пришла слава, которой тот по праву наслаждался на протяжении почти двадцати лет. Гайдн был удостоен почетного звания доктора музыки Оксфордского университета в Англии (1791), члена Шведской королевской музыкальной академии (1798), почетного члена Голландского общества заслуг и члена Французской академии (1801), Золотой медали города Вены (1803) и звания ее почетного гражданина (1804), почетного члена Санкт-Петербургского Филармонического общества, также выпустившего по этому случаю золотую медаль (1808). Тогда же Вена торжественно отметила 76-летие Гайдна, а два немецких и итальянский исследователи задумали написать его биографию, для чего встречались с композитором и почтительно записывали его высказывания. Одна за другой эти три биографии вышли вскоре после кончины Гайдна. Среди его высказываний есть и такое: «Я общался с императорами, королями, многими большими господами и слышал от них немало лестного о себе...»

Начало жизненного пути таких почестей сыну каретного мастера из Нижней Австрии отнюдь не предвещало. Йозеф Гайдн родился 31 марта 1732 года в деревушке Рорау и был вторым из десяти детей в довольно зажиточной семье каретника. Отец, умелый ремесленник, занимался и крестьянским трудом, был рыночным судьей. В молодости он много странствовал и, не зная нот, выучился играть на арфе. Мать, кухарка, жившая до замужества в доме графа Гарраха в Рорау, где нередко бывали музыкальные собрания, также была неравнодушна к музыке.

Нижняя Австрия издавна была землей многонациональной. Наряду с коренным населением здесь жили венгры и цыгане, потомки немецких переселенцев из Швабии, некогда бежавших от религиозных преследований, и славян-хорватов, спасавшихся от турок. Не случайно родная деревня Гайдна, помимо немецкого, носила и славянское название Трстник. В детстве будущий композитор вдоволь наслушался самых разных фольклорных мелодий, которые помнил до конца жизни и использовал вплоть до последних симфоний.

Музыкальность, голос и слух обнаружились у мальчика очень рано. На склоне лет он вспоминал, как в пять лет подпевал отцу, наигрывавшему на арфе незатейливые пьески, а на шестом году играл на клавире, скрипке и пел в церковном хоре, исполнявшем мессы. В 1737 году отец отослал его учиться к родственнику, И. М. Франку, ректору школы в соседнем городке Хайнбурге. Тот обучал мальчиков не только чтению, письму и счету (впрочем, Гайдн так никогда и не написал ни одного письма без ошибок), но и пению и игре на скрипке. Франк был регентом хора приходской церкви, который участвовал в богослужении, исполняя не слишком сложные сочинения как без сопровождения, так и с органом, скрипками, а иногда и с медными инструментами и литаврами.

На литаврах Гайдн научился играть прежде всего, затем овладел духовыми и струнными инструментами. «До гроба я сохраню признательность этому учителю за то, что он заставил меня учиться столь многому, — говорил Гайдн в старости, — но тумачков я все-таки получал больше, чем еды».

Красивый голос-дискант и трудолюбие сделали мальчика известным в городке, и когда туда приехал венский композитор, капельмейстер собора Святого Стефана Г. фон Рейтер, набиравший малолетних певчих, Гайдн ему понравился. Так в 8 лет он стал певчим крупнейшего венского собора и до 17 обучался пению, игре на скрипке и композиции. Правда, Рейтер, обремененный множеством обязанностей и озабоченный придворной карьерой, за девять лет пребывания Гайдна в капелле успел дать ему всего два урока. Но мальчик учился самостоятельно и даже нробовал сочинять многоголосные духовные произведения. Он обратил на себя внимание самой императрицы Марии Терезии, что не помешало, впрочем, выкинуть его на улицу во время ломки голоса.

С ноября 1749 года начались самые тяжелые восемь лет в жизни Гайдна. Он давал уроки, пел в церковных хорах, играл на скрипке в ансамблях, аккомпанировал певцам, но никогда не учывал и жадно учился: у итальянского оперного композитора Н. Порпоры, расплачиваясь тем, что аккомпанировал его ученикам-певцам, разбирая клавирные сонаты Ф. Э. Баха, штудировав книги по композиции, слушая музыку Вены. А она была самой разной. На улицах звучали дивертисменты и серенады, в театрах исполнялись австрийские комедии с несложными песнями в народном духе и пышные итальянские оперы. Духовная музыка звучала не только в соборах, но и на улицах.

Гайдн, который, по собственным словам, «усердно сочинял до глубокой ночи», работал в разных жанрах. Первое сохранившееся произведение — маленькая месса, написанная около 1750 года. В следующем году в театре венского предместья «У Каринтийских ворот» был поставлен его зингшпиль «Хромой бес». 1755 год принес первый струнный квартет, 1759-й — первую симфонию. Эти жанры, за исключением зингшпиля, станут впоследствии важнейшими в творчестве композитора.

Особое значение имел струнный квартет, один из ведущих жанров классицизма. Квартеты звучали на улицах Вены, в домах простых горожан, во дворцах знати. И Гайдн создавал их всю жизнь — первые его квартеты помечены опусом 1, а 43 года спустя композитор написал квартет № 83, опус 103 — он стал последним сочинением Гайдна.

Известность, которую молодой музыкант постепенно приобретал в Вене, помогла ему получить первое место службы — у графа Морцина. Для его капеллы Гайдн написал первые пять симфоний (1759—1761). За полтора года работы у графа он успел жениться, причем самым неожиданным образом. 28-летний композитор был влюблен в младшую дочь придворного парикмахера, но она удалилась в монастырь, и он стал мужем ее старшей сестры, 32-летней Марии Анны Келлер. Брак оказался на редкость неудачным: жена Гайдна была сварливой ханжой, расточительной и не ценившей таланта мужа. Его рукописи она употребляла на папиюшки и подставки для папшета. Семейная жизнь — без любви, домашнего уюта, желанных детей, — продолжалась почти сорок лет.

1761 год стал переломным в жизни композитора: 1 мая он заключает контракт с князем П. А. Эстергази и на протяжении почти тридцати лет,

вплоть до смерти его брата и наследника (1790), остается придворным капельмейстером этого богатого аристократического венгерского семейства. Князья Эстергази жили в Вене лишь в зимнее время, главные их резиденции находились в маленьком городке Эйзенштадте и поместье Эстергаз. И Гайдну на шесть лет пришлось сменить пребывание в столице, полной множества художественных впечатлений, на монотонное существование в имении. После смерти князя Пауля Антона его брат Николаус обновил и расширил капеллу, которая теперь стала насчитывать 16 человек. В имении было два театра — для опер и драм и для кукольных представлений. Там играла итальянская труппа.

Положение композитора было достаточно зависимым, что, впрочем, считалось естественным вплоть до последних десятилетий XVIII века (напротив, поступок Моцарта, порвавшего с архиепископом Зальцбургским, казался необычным). Гайдн, испытавший нужду в юные годы, обеспечил себе безбедную спокойную жизнь, хотя на протяжении трех десятилетий даже этот незлобивый человек, закалившийся в ранних испытаниях, вооруженный терпением и юмором, оказывался на грани срыва: «Вот — сижу я в мой пустыне — покинутый — как бедный сирота — почти без общества людей — печальный... три дня я не знал, капельмейстер я или капельдинер... Я мало спал, и даже сны преследовали меня». «У меня был хороший князь, но я временами принужден был зависеть от низких душ. Я часто вздыхал, мечтая об избавлении...» — писал он на склоне лет.

В контракте подробно оговаривалось, что композитор обязан сочинять такие пьесы, какие потребуются его светлости, никому их не показывать и тем паче — не делать копий, а также ничего не писать для кого бы то ни было без дозволения князя. Он должен был находиться вместе с князем в его резиденциях и жить в Вене гораздо меньше, чем ему бы хотелось. В Италии, классической стране музыки, куда ездили, по возможности, все музыканты, Гайдну так и не довелось побывать. С другой стороны, отсутствие бытовых забот давало композитору время для творчества, а находящийся в полном его распоряжении оркестр — простор для экспериментирования. Как писал сам Гайдн, «я мог в качестве руководителя оркестра пробовать, наблюдать, что производит впечатление, а что его ослабляет, — а следовательно, улучшать, прибавлять, отсекать, рисковать... таким образом я должен был стать оригинальным».

Ранние симфонии Гайдна написаны для сравнительно небольшого состава, находившегося в его распоряжении: флейты, двух гобоев, фagота, двух валторн и струнных. Но это не помешало ему создать красочные картины в своеобразном программном цикле «Время суток» (1761) — симфониях «Утро» (№ 6), «Полдень» (№ 7), «Вечер» (№ 8). Постепенно композитор получает возможность включать в оркестр новые инструменты — литавры (впервые в симфонии № 13), две трубы (№ 20). Но с кларнетами в тот период ему так и не довелось познакомиться.

Количество частей гайдновских симфоний и их характер еще не установились: его ранние симфонии были трех-, четырех-, пятичастными, некоторые начинались медленной частью и заканчивались менуэтом. Только с симфонии № 31 утверждаются обязательные четыре части, первая из которых — сонатное аллегро. Писал Гайдн быстро: за четыре года (1762—1765) он создал более двадцати симфоний.

Но композитор занят не только созданием симфоний и струнных кватетов. Он руководит театром в Эстергазе. Под его руководством поставлено около 90 опер — как собственных, так и отредактированных им сочинений его современников. С итальянской труппой театра связана поздняя любовь композитора. Он признавался: «Моя жена была бездетной, и поэтому я... стал менее равнодушен к очарованию других особ женского пола». Одной из таких очаровательниц была 19-летняя неаполитанка Луиджа Польцелли. Муж певицы, много старше ее, был скрипачом. Их семейная жизнь не сложилась, и Луиджа отдала предпочтение 48-летнему Гайдну. Он испытывал к ней сильную страсть на протяжении многих лет. Добился продления ее контракта, упрощал вокальные партии и никогда не поручал главных, понимая ограниченность ее возможностей. Вряд ли эта длительная связь принесла ему настоящее счастье: Луиджа была ограничена, корыстолюбива и постоянно требовала денег. Гайдн принимал деятельное участие в воспитании двух ее сыновей. Однако после смерти жены, несмотря на настойчивые требования Луиджи, не женился на ней (ему тогда было 68 лет) и в окончательном варианте завещания вдвое уменьшил предполагавшуюся первоначально пенсию, ибо «есть более ее нуждающиеся».

Основным жанром творчества Гайдна всегда оставалась симфония. На рубеже 60—70-х годов одно за другим появляются произведения патети-

ческие, нередко в миноре, которым позднее — не автором — даны соответствующие названия: № 49 (1768) — «Страсти», № 44 (предположительно — 1771) — Траурная, № 45 (1772) — Прощальная, которая до сих пор пользуется популярностью. В них отразились тяжкие переживания композитора, но в то же время слышится эмоциональный отклик на новое нарождающееся в немецкой литературе стилевое течение, получившее название «буря и натиск» (одно из самых известных произведений этого стиля — роман в письмах И. В. Гете «Страдания молодого Вертера»).

Наряду с патетическими в те же годы возникают симфонии иного склада. Одна из наиболее праздничных, блестящих, с трубами и литаврами — № 48, исполненная в Эстергазе 1 сентября 1773 года, когда именно посетила императрица. Об этом напоминает название «Мария Терезия», тогда как за другими симфониями закрепились заголовки, данные слушателями по поразившим их деталям музыки. Так, № 55, с четкими, педантичными вариациями второй части, известна под названием «Школьный учитель»; № 73, имитирующая в финале звучание охотничьих рогов, — «Охота»; № 82, с подражанием в финале наигрышам поводырей медведей на фоне гудящей волынки, — «Медведь»; № 83, с кудахчущей побочной темой первой части, — «Курица» и т.п.

Две последние симфонии входят в число Парижских (№ 82—87) и свидетельствуют о популярности Гайдна, перешагнувшей в 70—80-е годы границы Австрии. Они были написаны по заказу парижского концертного общества, носившего масонское название «Олимпийская ложа». Тогда же, в середине 80-х годов, композитор получает заказы из Мадрида (оратория «Семь слов Спасителя на кресте») и Неаполя (концерты для редкого инструмента — колесной лиры, на которой играл король), его произведения издаются в Лондоне, и конкурирующие английские антрепренеры приглашают его на гастроли. Но самое поразительное — 27 апреля 1781 года две симфонии Гайдна исполняются в Нью-Йорке! Имя его становится известным и в России. В конце 1781 года, когда в Вене находился будущий император Павел I, Гайдн посвятил ему 6 квартетов опус 33, получивших название «русских», а его супруге давал уроки игры на клавиесине.

Эти годы озарены дружбой с Моцартом, которая никогда не омрачалась завистью или соперничеством. Моцарт уверял, что именно от Гайдна впервые узнал, как следует писать струнные квартеты, и посвятил своему

старшему другу, которого обычно называл «папа Гайдн», 6 квартетов 1785 года, предпослав им трогательное предисловие. А Гайдн считал Моцарта «величайшим композитором, какого сейчас имеет мир» и всю жизнь вспоминал о впечатлении, которое производила на него игра Моцарта. Почти одновременно оба композитора вступили в масонский орден: Моцарт в ложу «Коронованная надежда», Гайдн — «К истинному единому сердцу» (1785). Однако в отличие от Моцарта масонской музыки Гайдн не писал.

Два последних десятилетия жизни композитора резко отличны от предшествующих. Продолжая числиться придворным капельмейстером Эстергази, Гайдн наконец-то получил свободу. Это произошло в 1790 году, когда наследник князя Николауса распустил капеллу. Тогда же композитор переехал в Вену, а в 1791 году отправился на гастроли в Англию по приглашению лондонского импресарио Дж. П. Саломона.

Согласно контракту, Гайдн должен был написать шесть симфоний и исполнить их в Лондоне, а, кроме того, сочинить оперу и 20 других произведений. Саломон предоставил в распоряжение композитора один из лучших оркестров того времени, состоявший из 40 человек и включавший кларнеты, которых Гайдн еще не использовал в симфониях. Полтора года пребывания в Лондоне, в течение которых были написаны симфонии №№ 93—98, стали для него поистине триумфальными.

Не меньшим успехом сопровождались и вторые лондонские гастроли, также длившиеся полтора года (1794—1795) и принесшие шесть последних симфоний (№№ 99—104), которые стали вершиной творчества композитора. Всего же за две поездки в Англию Гайдн написал около 280 произведений. 8 июля 1791 года Гайдн был удостоен звания доктора музыки старейшего в Англии Оксфордского университета. По этому случаю была исполнена написанная еще до поездки симфония № 92, получившая название Оксфордской.

Английская жизнь поразила композитора. Лондон, этот, по его словам, «бесконечно большой город» с невыносимым уличным шумом, не раз заставлял вспоминать уютную Вену, где можно было так спокойно работать. Музыкальная жизнь переживала бурный подъем и, будучи организована на коммерческой основе с неизбежной рекламой и конкуренцией, резко отличалась от музыкальной жизни Австрии. Здесь было множество всевозможных обществ, корпораций, академий, фондов, дававших симфонические,

хоровые, сольные концерты — от Вестминстерского аббатства и театров до парков и клубов. В регулярно проводившихся торжествах в честь Генделя принимало участие небывалое — более тысячи — число исполнителей.

Соперничающие антрепренеры втянули в свою борьбу и Гайдна: пытались его подкупить, организовали враждебные выступления в прессе, выписали из-за границы композитора-соперника. Однако ничто не могло поколебать успеха Гайдна. Уже первый его концерт стал крупным общественным событием. Композитора приветствовали шумными аплодисментами и потребовали повторения медленной части новой симфонии. Бенефис принес ему почти в два раза больший доход, чем предусматривалось контрактом. Не потерпел он убытков даже из-за того, что написанная для Лондона опера-seria «Душа философа» не была поставлена — гонорар ему уплатили заранее. Гайдн получил предложение от короля остаться в Англии навсегда, но отказался.

По возвращении на родину Гайдн увидел первый из поставленных ему памятников — недалеко от Рорау. В Вене был устроен концерт, где прозвучали три его новые симфонии и выступил со своим фортепианным концертом ученик маэстро — Бетховен. Их встреча состоялась еще в родном городе Бетховена, Бонне, который Гайдн посетил по дороге в Лондон. И хотя занятия шли не без тренировок, Бетховен относился к старому композитору с большим уважением и посвятил ему три фортепианные сонаты опус 2.

В последнее десятилетие жизни под впечатлением грандиозного фестиваля Генделя в Вестминстерском соборе Гайдн проявляет большой интерес к хоровой музыке. Он создает шесть месс и оратории «Сотворение мира» и «Времена года». Исполнением «Сотворения мира» в актовом зале Венского университета было отмечено 76-летие Гайдна. Ромен Роллан писал: «Высшая аристократия, смешавшись с музыкантами, ожидала у дверей университета сына каретника из Рорау, прибывшего в карете князя Эстергази. При громе труб и литавр, под шум оваций он был внесен в залу. Князь Лобковиц, Сальери и Бетховен целовали у него руку. Княгиня Эстергази и две другие знатные дамы сняли плащи, чтобы укутать ноги старцу. Безумствование зала, крики, восторженные слезы были не под силу автору «Сотворения мира». Он удалился в слезах посреди своей оратории и с порога благословил Вену...»

Умер Гайдн 31 мая 1809 года в Вене, занятой наполеоновскими войсками. Сам французский император, узнав о его смерти, отдал приказ выставить у дверей его дома почетный караул. Похороны состоялись 1 июня. Однако, когда в 1820 году князь Эстергази распорядился перезахоронить останки Гайдна в церкви Эйзенштадта, и гроб был вскрыт, оказалось, что под сохранившимся париком нет черепа (его похитили, чтобы изучить особенности строения и, кроме того, предохранить от разрушения). Череп был соединен с останками лишь в середине следующего столетия, 5 июня 1954 года.

Симфония № 45, фа-диез минор, Прощальная (1772)

Состав оркестра: 2 гобоя, фagот, 2 валторны, струнные (не более 9 человек).

История создания

На рубеже 60—70-х годов в творчестве композитора происходит стилевой перелом. Одна за другой появляются симфонии патетические, нередко в миноре. Они представляют новый стиль Гайдна, связывающий его поиски экспрессивной выразительности с немецким литературным течением «Бури и натиска».

За симфонией № 45 закрепилось название Прощальная, и этому существует несколько объяснений. Одно, со слов самого Гайдна, сохранилось в воспоминаниях современников. Во время написания этой симфонии Гайдн служил в капелле князя Эстергази, одного из венгерских магнатов, чье богатство и роскошь соперничали с императорскими. Их главные резиденции располагались в городке Эйзенштадте и поместье Эстергаз. В январе 1772 года князь Николаус Эстергази повелел, чтобы во время его пребывания в Эстергазе семьи музыкантов капеллы (их тогда было 16) жили там же. Лишь в отсутствие князя музыканты могли покидать Эстергаз и навещать жен и детей. Исключение было сделано только для капельмейстера и первого скрипача.

В тот год князь необычно долго оставался в поместье, и истомленные холостяцкой жизнью оркестранты обратились за помощью к своему

руководителю — капельмейстеру. Гайдн остроумно решил эту проблему и сумел передать просьбу музыкантов князю во время исполнения своей новой, Сорок пятой симфонии. По другой версии, просьба касалась жалования, которое князь давно не платил оркестру, и в симфонии содержался намек на то, что музыканты готовы распрощаться с капеллой. Еще одна легенда — прямо противоположная: сам князь решил распустить капеллу, оставив оркестрантов без средств к существованию. И, наконец, последняя, драматическая, выдвинутая романтиками в XIX веке: Прощальная симфония воплощает прощание с жизнью. Однако в рукописи партитуры названия отсутствует. Надпись в начале — частично по-латыни, частично по-итальянски — гласит: «Симфония фа-диез минор. Во имя Господа от меня, Джузеппе Гайдна. 772», а в конце по-латыни: «Хвала Богу!».

Первое исполнение состоялось в Эстергазе осенью того же 1772 года княжеской капеллой под управлением Гайдна.

Прощальная симфония стоит в творчестве Гайдна особняком. Необычна ее тональность — фа-диез минор, редко использовавшаяся в то время. Не характерен для XVIII века и одноименный мажор, в котором симфония завершается и в котором написан менуэт. Но самое уникальное — медленное завершение симфонии, своего рода дополнительное адажио, следующее за финалом, из-за чего Прощальную симфонию часто считают пятичастной.

Музыка

Патетический характер первой части определяется уже в главной партии, открывающей симфонию сразу, без медленного вступления. Экспрессивная ниспадающая по тонам минорного трезвучия тема скрипок обостряется характерным синкопированным ритмом аккомпанемента, сопоставлениями форте и пиано, внезапными модуляциями в минорные же тональности. В одной из минорных тональностей звучит побочная партия, что неожиданно для классической симфонии (предполагается одноименный мажор). Побочная, как обычно у Гайдна, мелодически не самостоятельна и повторяет главную, только с ниспадающим стонущим мотивом скрипок в конце. Краткая заключительная партия, тоже минорная, с извилистыми, словно умоляющими ходами, еще более усиливает горестную патетику экспозиции, почти лишенную мажорных устоев. Зато разработка сразу же утверждает

мажор, а второй ее раздел образует светлый эпизод с новой темой — умиротворенной, галантно закрутленной. После паузы с внезапной силой провозглашается главная тема — начинается реприза. Более динамичная, она лишена повторов, насыщена активным развитием.

Вторая часть — адажио — светла и безмятежна, изысканна и галантна. Звучит преимущественно струнный квартет (партия контрабасов не выделена), причем скрипки — с сурдинами, динамика в пределах пианиссимо. Использована сонатная форма с близкими по характеру темами, с разработкой, исполняемой одними струнными, и сжатой репризой, в которой главная партия украшена «золотым ходом» вальторн.

Третья часть — менуэт — напоминает деревенский танец с постоянным сопоставлением эффектов пиано (только скрипки) и форте (весь оркестр), с ясно членившейся темой и обилием повторов. Трио начинается «золотым ходом» вальторн, а в конце его происходит неожиданное омрачение — мажор уступает место минору, предвосхищая настроение финала. Возвращение первого раздела заставляет забыть об этой мимолетной тени.

Четвертая часть образно перекликается с первой. Побочная партия снова мелодически не самостоятельна, но, в отличие от минорной главной, окрашена в беззаботные мажорные тона. Разработка, хотя и небольшая — истинно классический образец мастерства мотивного развития. Реприза сумрачная, не повторяет экспозицию, а внезапно обрывается на подъеме... После общей паузы начинается новое адажио с вариациями. Нежная тема, изложенная терциями, кажется безмятежной, но звучность постепенно угасает, возникает чувство тревоги. Один за другим умолкают инструменты, музыканты, окончившие свою партию, гасят свечи, горевшие перед их пюльтами, и уходят. После первых вариаций оркестр покидают исполнители на духовых инструментах. Уход музыкантов струнной группы начинается с басов; на сцене остаются альт и две скрипки и, наконец, дуэт скрипок с сурдинами тихо доигрывает свои трогательные пассажи.

Такой небывалый финал всегда производил неотразимое впечатление: «Когда оркестранты начали гасить свечи и тихо удаляться, у всех защемило сердце... Когда же, наконец, замерли слабые звуки последней скрипки, слушатели стали расходиться притихшие и растроганные...» — писала лейпцигская газета в 1799 году. «И никто не смеялся, ибо это вовсе не для забавы было написано», — вторил ей Шуман почти сорок лет спустя.

**Симфония № 94,
соль мажор, «С ударом литавры», «Сюрприз» (1792)**

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы,
литавры, струнные.

**Симфония № 98,
си-бемоль мажор (1792)**

Состав оркестра: флейта, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы,
литавры, струнные.

История создания

В конце 1790 года к Гайдну, только что освободившемуся от почти 30-летней службы в капелле князей Эстергази и жившему в то время в Вене, явился английский антрепренер, известный скрипач Джон Питер Саломон и заключил с ним на очень выгодных условиях контракт на гастроль в Лондоне. Композитор должен был написать, среди других сочинений, шесть симфоний для оркестра Саломона — необычно большого для того времени (40 человек) и имевшего только недавно включенные в симфонический оркестр кларнеты. Несмотря на опасения друзей, боявшихся, что почти 60-летний композитор не перенесет плаванья и будет плохо чувствовать себя в Англии, не зная языка, Гайдн не колебался — ему хотелось сполна насладиться свободой и славой. Новый, 1791 год он встретил уже на английской земле, где пробыл полтора года.

Слава не заставила себя ждать. Все газеты сообщали о его прибытии, множество людей желало с ним познакомиться, его чествовали на концертах, принимали на придворных балах, приглашали аккомпанировать во дворец наследника престола. А в иколе подневольный капельмейстер князей Эстергази, с трудом писавший письма на родном языке, стал доктором музыки старейшего в Англии Оксфордского университета. В честь этого события прозвучала написанная еще до гастролей симфония № 92, названная Оксфордской.

Пораженный величием Лондона и царившим на его улицах шумом, Гайдн не меньше удивлялся активности музыкальной жизни, обилию концертных организаций, работавших на коммерческой основе и использовавших все средства конкурентной борьбы. В нее оказался втянутым и он сам.

Первому концерту Саломона, дважды откладывавшемуся, предшествовал концерт его конкурента, руководителя Профессиональных концертов, который тем самым успел раньше представить лондонцам одну из симфоний Гайдна. Однако это не помешало успеху авторского концерта композитора, в котором исполнялась его новая, специально для Лондона написанная симфония. Его приветствовали шумными аплодисментами, что было непривычно — в Эстергазе так встречали князя, а не его капельмейстера. Новая симфония настолько понравилась, что публика потребовала повторения медленной части. И это стало традицией: вторые части симфоний Гайдна в Лондоне обычно бисировались. Концерты проходили каждую неделю при полном зале. А состоявшийся два месяца спустя бенефис Гайдна, помимо художественного успеха, принес и материальный — доход оказался в два раза большим, чем предусматривал контракт с Саломоном.

В начале следующего сезона к Гайдну явились представители конструирующих Профессиональных концертов и попытались переманить его от Саломона, предложив более выгодные условия. Когда композитор отказался, из Страсбурга был приглашен его бывший ученик, композитор и дирижер И. Плейель, который должен был стать его соперником, подтвердив утверждения подкупленных газет, что старый мастер исписался. Однако Плейель везде выказывал уважение учителю и в первом же концерте исполнил его симфонию. Все же встревоженный Саломон просил Гайдна к каждому концерту писать новое сочинение. В таких условиях создавались первые шесть симфоний, называемых Лондонскими (№№ 93—98). Они воплотили лучшие черты позднего стиля Гайдна и за исключением одной (№ 95) близки по характеру. Картины бьющего через край народного веселья, обилие танцевальных ритмов и юмористических штрихов, вариации на темы подлинных народных песен или тем, сочиненных композитором в народном духе, классический парный состав оркестра с двумя парами медных (валторны и трубы) и литаврами — вот их отличительные черты. Первое сонатное аллегро лишено контраста, но противопоставлено медленному вступлению.

Премьера 94-й симфонии состоялась 23 марта 1792 года в Лондоне в концерте Саломона под управлением автора и прошла с шумным успехом.

Музыка

Симфония начинается очень медленным, в темпе адажио, вступлением, построенным на сопоставлении фраз духовых и струнных инструментов, которому контрастирует очень быстрое сонатное аллегро (*vivace assai*). Экспозиция, полная безудержного веселья, кажется написанной на едином дыхании. В разработке запечатлено мастерство гайдновского мотивного развития, причем господствуют минорные тональности, обостренные вдобавок хроматическими гармониями. Возвращение в репризе светлой главной партии поражает своей неожиданностью.

Вторая, медленная часть — вариации на тему моравской детской песни. Очень простая, с обилием повторов, она запоминается мгновенно, и любой слушатель, уходя с концерта, уносит ее с собой. Гайдну полюбилась эта мелодия, и несколько лет спустя он использовал ее в арии пахаря в оратории «Времена года». В симфонии изложенные темы сопровождается юмористическим эффектом: после пиано и пианиссимо струнных внезапно раздается громовой аккорд всего оркестра фортиссимо, в котором выделяется удар литавры — отсюда появились различные названия симфонии, данные ей отнюдь не автором — «С ударом литавры», «Сюрприз». С этим эффектом связаны различные легенды. По одной из них композитор заметил, что публика на концерте задремала, и решил ее таким образом разбудить. По другой — сюрприз был задуман заранее.

Менуэт воспроизводит образы непритязательного народного танца. Упругую тему ведут флейты, скрипки и фаготы в октаву, фактура сопровождения предвосхищает вальс. В среднем разделе использованы приемы разработки, свойственные сонатному аллегро. Трио построено на теме менуэта, которая поручена первым скрипкам и фаготу в октаву. Этот прием, заимствованный из практики народного музицирования, считался недостойным высокого жанра. Один из современных критиков писал: «Когда я слышу гайдновские менуэты в октавах, мне кажется, что двое нищих — отец и сын — гнусаво распевают, прося милостыню».

Стихия танца царит и в финале, который переключается с первой частью. Бойкая тема скрипок с внезапными ритмическими перебивками многократно повторяется, варьируясь, словно все новые танцоры вступают в общий хоровод. После генеральной паузы главная партия становится фоном, на котором плетут свон узоры скрипки, гобой и флейта.

Между проведениями этих тем помещены эпизоды, в которых разрабатываются мотивы главной партии с добавлением различных юмористических деталей. Вихревая кода завершает картину народного веселья.

Симфония № 98 завершает первую серию лондонских симфоний, однако ее премьера состоялась не последней (позднее исполнялась 94-я): симфония прозвучала в концертах Саломона под управлением автора 2 марта 1892 года и имела большой успех.

Музыка

Сурово минорное медленное вступление, построенное на резком сопоставлении звучностей. Контрастность главной партии обусловлена тем, что она является неожиданным вариантом темы вступления — танцевальным, подвижным, жизнерадостным. Следующий контраст образует разработка: в ее полифоническом развитии возникают сумрачные, тревожные настроения. А в репризе вновь царит беззаботное веселье.

Медленную часть открывает и замыкает плавная, изящная, даже галантная тема, интонируемая то струнными, то духовыми. Средний эпизод образует драматический контраст, заставляя вспомнить суровое вступление к первой части.

Бойкий менуэт пронизан юмором и рисует картину простонародного веселья. В трю, где важную роль играют деревянные духовые, Гайдн применил свой излюбленный прием, заимствованный из практики бытового музицирования: мелодию ведут скрипки и фагот в октаву.

Стремительный фивл переключается по настроению с первой частью, но комические эффекты здесь еще отчетливее. «Трудно устоять перед их искрящейся живостью и заразительным юмором, — пишет известный советский критик А. Рабинович. — Моменты возвращения главной темы сделаны с неисчерпаемой изобретательностью. Чудесно, когда порой появляются робкими отрывистыми фигурками две-три характерные нотки ее начала у одних только скрипок, на фоне молчания остального оркестра; первая тема словно просовывает голову в дверь, чтобы затем, убедившись, что место свободно, выпрыгнуть снова на сцену и закружиться в увлекательном танце». В разработке в последний раз возникает контраст: солирующей скрипке противопоставляются грозные аккорды

оркестра, напоминающие об одной из самых драматических симфоний Гайдна — Прощальной. Звучание солирующей скрипки открывает и репризу. Кода утверждает неисчерпаемую радость жизни.

**Симфония № 100,
соль мажор, Военная (1794)**

Состав оркестра: флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, струнные.

**Симфония № 101,
ре мажор, «Часы» (1794)**

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

**Симфония № 103,
ми-бемоль мажор, «С тремоло литавры» (1795)**

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторны, 2 трубы,
литавры, струнные.

**Симфония № 104,
ре мажор (1795)**

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Осенью 1793 года известный лондонский антрепренер и скрипач Дж. П. Саломон предложил Гайдну новый контракт на гастрольную поездку в Англию. Первая, продолжавшаяся полтора года (1791—1792), принесла композитору большое моральное удовлетворение и немалые доходы. Он получил в свое распоряжение один из лучших оркестров того времени, состоявший из 40 человек, причем одних только скрипок было от 12 до 16, то есть почти столько же, сколько всех музыкантов в капелле князя Эстергази, которой Гайдн руководил почти 30 лет.

Особенно богато были представлены духовые: помимо пары гобоев, фоготов и валторн, она включала по две флейты и трубы, которыми не всегда располагал княжеский капельмейстер, а также два кларнета — этот инструмент только что вошел в симфонический оркестр и еще никогда не использовался Гайдном. Композитор написал для Лондона много новых произведений, в том числе свою последнюю оперу «Душа философа» и шесть симфоний (№№ 93—98), сразу же исполненных под управлением автора и получивших название Лондонских. Особым успехом пользовались медленные части, обычно повторявшиеся по требованию публики.

Многое — и хорошее и дурное — было в Англии для Гайдна непривычно. Его концерты становились крупным общественным событием, композитора приветствовали аплодисментами — в Эстергазе так встречали только князя. Слушателями были многочисленные любители музыки, представлявшие все слои английского общества и заплатившие за это удовольствие. Масштабы Лондона, «бесконечно большого города», по словам композитора, количество всевозможных музыкальных обществ, корпораций, академий, фондов, устраивавших концерты от Вестминстерского аббатства до клубов, число исполнителей — все поражаало воображение.

Вторая поездка, также продолжавшаяся полтора года — с 4 февраля 1794-го по 15 августа 1795-й, — еще больше упрочила славу Гайдна в Лондоне. Теперь у Саломона не было конкурентов, композитору не надо было доказывать свое превосходство, как то случалось во время первых гастролей. Произведения его пользовались огромным успехом, концерты, проходившие каждую неделю, неизменно собирали полный зал. На последнем перед летним перерывом — 12 мая 1794 года — прозвучали сразу три симфонии Гайдна.

О нем говорил весь Лондон. По воспоминаниям современников, «порой случалось так, что к Гайдну подходил какой-нибудь англичанин и, оглядев его с ног до головы и воскликнув “You are great man”, — уходил». К тому времени Гайдн уже настолько овладел английским, что мог объясняться. Он написал несколько хоровых произведений на английские тексты, а также сделал обработки 445 шотландских и уэльских песен. Летом 62-летний композитор отправился знакомиться с достопримечательностями Англии. Он побывал на курорте в Бате, где сохранились

древнеримские термы; в старейшем Винчестерском соборе, на острове Уайт и на военном корабле в Плимуте; в замке Хэмптон-корт и в Английском банке; осматривал развалины католического монастыря и каменоломни, где добывали мрамор; гостил в загородном доме итальянского кастрата и в замке английского лорда. Все почитали за честь принимать у себя прославленного композитора.

Неоднократно он получал приглашения и от королевской фамилии. Он музицировал на бракосочетании герцога Йоркского, младшего сына короля: сидя за клавиром, дирижировал своими симфониями, в исполнении которых участвовал наследник престола принц Уэльский, по словам композитора, «довольно прилично игравший на виолончели». То же повторилось на музыкальных вечерах принца, где звучала почти исключительно музыка Гайдна. А через два дня после бракосочетания наследника престола Гайдн пел немецкие и английские народные песни вместе с новобрачной. Король убеждал его навсегда остаться в Англии, королева соблазняла предложениями музицировать в Виндзорском дворце. Однако композитор отказался, ссылаясь на обязательства перед князем Эстергази, и даже вспомнил об оставленной в Вене нелюбимой жене (которую однажды назвал адской зверюгой).

Все последние симфонии Гайдна созданы по единому плану, близки по характеру и воплощают лучшие черты позднего стиля композитора. Четырехчастный цикл открывает медленное вступление; оно контрастирует с сонатным аллегро, которое, напротив, лишено контраста между главной и побочной партиями. В музыке царит полнокровная радость бытия, ее питают разнообразные фольклорные истоки — танцевальные и песенные, с многочисленными юмористическими эффектами. Изобретательное мотивное, вариационное, полифоническое развитие сочетается с гармоничной стройностью и ясностью формы. За сонатным аллегро следуют медленные вариации, сменяющиеся оживленным менуэтом с более камерным трио. Завершением служит стремительный финал, сочетающий черты сонатного аллегро и рондо. Звучание классического парного оркестра, включающего новый инструмент — кларнет (он впервые появился в симфониях Моцарта в 1788 году), поражает легкостью и полнотой. А в Сопрой в двух частях участвуют и необычные для симфоний XVIII века ударные инструменты, заимствованные из военного

оркестра (треугольник, тарелки, большой барабан). Именно появление новых ударных, усиление роли духовых, а также маршевых ритмов, дали ей название (не авторское) — Военная.

Симфония № 100 была создана в 1794 году и впервые с большим успехом исполнена под управлением Гайдна в концерте Саломона 31 марта.

Музыка

Общий характер симфонии определяется уже в медленном вступлении. Пунктирный ритм, тембр фаготов, завершающие громкие аккорды tutti с тремоло литавр скрадывают певучесть спокойно-сосредоточенной темы. И главная тема сонатного аллегро, родственная ей интонационно, звучит как бы у духового оркестра (флейта и два гобоя) и лишь второй раз излагается струнными. Но характер ее — жизнерадостный, танцевальный — типичен для последних симфоний Гайдна, как и отсутствие самостоятельной побочной партии. Зато обращает на себя внимание заключительная: очень простая, построенная на постоянных повторах, она обладает неотразимым обаянием венской бытовой музыки. Именно она составляет основу разработки, пленяющей непрерывностью развития. Варьирование заключительной темы продолжается и в репризе, где она занимает значительно большее место, чем главная, и даже противопоставит ей, играя роль побочной.

Музыка второй части была написана почти за десять лет до симфонии, для одного из пяти концертов для редкого инструмента — колесной лиры (на ней играл заказавший их Гайдну в 1785 году король Неаполитанский). Форма — излюбленные композитором вариации, в которых особенно ярко проявляется его неисчерпаемая изобретательность и тонкое мастерство. Изложение певучей, изяшной темы непритязательно — флейта и скрипки, а во второй раз — гобой и впервые звучащие в симфонии клареты. Особенно интересны минорные вариации в центре части. Тема приобретает воинственный характер в исполнении полнозвучного оркестра с медными и ударными. В процессе дальнейшего варьирования Гайдн находит новые эффекты, среди которых самый неожиданный — воинственный сигнал солирующей трубы, завершающийся тремоло солирующей же литавры, которое разрастается от пианиссимо до фортиссимо. Длительно выдерживается тревожный неустойчивый аккорд оркестра — словно

предупреждение о грозящей опасности. Но это лишь миг — завершает часть возвращение изысканных начальных мотивов в ликующем до мажоре.

В Военной симфонии даже менуэт приобретает воинственный облик, непривычно энергичное звучание. Ритм отбивают, в числе других инструментов, валторны, трубы и литавры; в середине менуэта основной мотив не в такт твердят басы. Возникает картина даже не простонародного крестьянского, а грубоватого солдатского танца. И камерное по звучанию трио отмечено редким для Гайдна пунктирным ритмом, совершенно лишающим эту музыку плавной танцевальности.

Зато стихия танцевальности царит в финале, бесконечно варьирующем легкую кружащуюся тему. В ее развитии — масса юмористических эффектов, колористические сопоставления далеких тональностей, контрасты оркестровых групп, неожиданные паузы и sforцандо. Главная партия так настойчива, что совершенно поглощает побочную: просто на несколько тактов стихает стремительное движение, басы струнной группы и скрипки перекликаются отдельными разрозненными звуками стаккато. Замечательно проведение побочной в репризе — на фоне оборотов главной партии, в сопровождении «золотого хода» валторн, под звон всех ударных. А в коде на этом нарядном аккомпанементе в последний раз звучит ликующая главная тема.

Премьера симфонии № 101 состоялась раньше Военной, № 100, 3 марта 1794 года в концерте Саломона под управлением Гайдна и имела большой успех. Название «Часы», данное не автором, возникло из-за своеобразного эффекта в медленной части, как это было и с другими заголовками («Сюрприз», Военная).

Музыка

Симфония открывается вступлением в очень медленном темпе (адажио). Минорное, с обилием хроматизмов, с линейной темой, изложенной полифонически в средних голосах, оно развивается словно с трудом и предвещает музыку совершенно иного склада, нежели звучащее после него беззаботное, в самом быстром темпе (*presto*), сонатное аллегро. Главная партия у струнных стаккато — легкая, стремительно несущаяся вверх, — образует яркий контраст раздумьям

вступления, хотя интонационно выросла из него. Особую пикантность придает ей деление не на четырехтакты, как это свойственно классической музыке, а на пятитакты. Побочные партии в поздних симфониях Гайдна нередко представляют собой переизложение главной в тональности доминанты. В этой же симфонии настроение общее, но темы самостоятельны: побочная — не столь стремительная, более камерная и женственная. В разработке обе темы драматизируются. Беззаботность возвращается в репризе. Кода представляет собой еще один вариант главной темы в иной оркестровке.

Медленная часть пронизана неумолкающим тиканьем часов — мерным ритмом сопровождения. Гайдн в излюбленной форме вариаций поражает совершенным мастерством и неистощимой изобретательностью. Певучая тема насыщена поистине вокальными колоратурами и обилием повторов, что придает ей сходство с итальянской оперной арией. В процессе варьирования она изменяет оркестровый наряд, драматизируется, приобретает тональную свободу, не свойственную классическому типу вариаций.

С изысканным анданте сопоставлен грубоватый менуэт. Динамические и фактурные контрасты, ритмические перебивки, скачки на большие интервалы рисуют картину крестьянского праздника. В трио господствует приглушенная звучность, изредка нарушаемая шумными возгласами *tutti*. Легко взлетающий наигрыш флейты стаккато в верхнем регистре напоминает главную тему первой части — прием, редкий в XVIII веке. Мелодия порой вступает в комическое противоречие с гармонией, возникает и юмористический диалог — флейты и фагота на расстоянии в три октавы. Заканчивается менуэт точным повторением первого раздела (*da capo*).

Картина народного гулянья разворачивается в финале. В постоянно возвращающейся в различных вариантах теме слышатся отголоски и оживленных пассажей первой части, и неуклюжих скачков менуэта, и юмористических диалогов его трио, и даже — кое-где — равномерного тиканья часов анданте. В этой форме рондо эпизоды контрастны. Первый — лирический, с излюбленным Гайдном изложением темы в октаву, заимствованным из практики бытового музицирования. Второй — сложное фугато, отличающееся исключительным полифоническим мастерством. Голово-

кружительная кода утверждает основную тему в блестящем звучании валторн и труб на фоне ликующих пассажей струнных и деревянных.

Последний лондонский сезон Гайдна был связан уже не с концертами Саломона (тот в январе 1795 года отказался от своей антрепризы), а с Оперными концертами Дж. Виотти, известного итальянского скрипача и композитора. Они открылись 2 февраля 1795 года и проходили два раза в месяц в Королевском театре под руководством У. Крамера. Оркестр был еще больше, чем у Саломона, приближаясь по численности к современному: он состоял из 60 человек. В исполнении трех последних симфоний Гайдна пожелали принять участие лучшие музыканты, находившиеся тогда в Лондоне. Премьера 103-й симфонии состоялась 2 марта 1795 года под управлением автора и имела шумный успех.

Музыка

Медленное вступление открывается тремоло солирующей литавры, и этот первый звук настолько поразил слушателей на премьере, что дал название всему произведению. Величая тема, порученная басовым инструментам, неторопливо поднимается вверх. Остановки на неустойчивых гармониях, внезапные sforzандо на слабой доле такта придают ей черты затаенности и некоторой суровости. Тем более беззаботно звучит сонатное аллегро, объединенное общим настроением. И главная и побочная партии — изящный легкий танец, только главную интонируют струнные, а в побочной солируют скрипки и гобой. В разработке мотивы, вычлененные из главной темы, развиваются полифонически; неожиданно вторгается тема вступления, подчиняясь общему движению главной. Еще раз, но уже в первоначальном виде, вступление повторяется в коде, что необычно для симфоний XVIII века. В конце его тема трансформируется в жизнерадостный танец и плавно переходит в главную партию в новом оркестровом наряде — у солирующих валторн.

Медленная часть — одно из самых замечательных анданте Гайдна. Это вариации на две очень яркие фольклорные темы. Первая, минорная, у струнных, совпадает с хорватской народной песней «На лужайке», хотя на слух ее мелодические и ритмические обороты воспринимаются как венгерские. Вторая — мажорный вариант первой. В ее необычной

гармонической окраске также явственны фольклорные истоки. Обе темы варьируются последовательно, обогащаясь новыми красками: выделены то виртуозная партия солирующей скрипки, то скандированный ритм медных духовых и литавр.

Менуэт — грубоватый крестьянский танец, основательный, с резкими акцентами, синкопами и внезапными остановками. Эффект эха у духовых завершает первую фигуру танца, и из него рождается более лирическая вторая, предвещающая своим красочным звучанием музыку Шуберта. В трио с плавной закругленной мелодией участвуют только струнные. В их канонические переключки вкраплена фраза фагота; оригинальный каданс подражает звукам волынки.

Финал, один из наиболее сложных в симфоническом творчестве Гайдна, сочетает, казалось бы, несоединимые, но одинаково типичные для стиля композитора черты: танцевальные темы в народном духе и старинные приемы полифонического письма. Одновременно излагаются две темы: строгая, основанная на «золотом ходе» валторн, и плясовая фольклорная у скрипок, активно развивающаяся в канонических имитациях. Возникает картина народного праздника, для воплощения которого Гайдн мастерски объединяет принципы сонатной формы и рондо.

Премьера симфонии № 104 состоялась 4 мая 1795 года. Это был прощальный бенефис Гайдна, о котором он писал в своем дневнике: «Зал заполняло избранное общество. Все были весьма довольны, и я тоже. Этот вечер принес мне четыре тысячи гульденов».

104-я симфония завершает не только 12 Лондонских симфоний, но и все симфоническое творчество Гайдна, воплощая лучшие черты его позднего стиля. Полный радости бытия, разнообразными фольклорными истоками — песенными и танцевальными, — четырехчастный цикл основан на контрастном чередовании темпов. Медленное вступление сопоставляется с сонатным аллегро, лишенным контраста главной и побочной партий. Затем следуют медленные вариации, оживленный менуэт с более камерным трио и стремительный финал, сочетающий особенности сонатной формы и рондо. Формам с изобретательным мотивным, вариационным и полифоническим развитием присуща гармоничная стройность и ясность, звучанию оркестра с многочисленными юмористическими

эффектами — легкость и полнота. Состав оркестра классический: с четырьмя парами деревянных духовых, двумя — медных (валторны и трубы), литаврами и струнными. Такой подошла симфония к порогу нового, XIX столетия, которое открылось первыми симфониями Бетховена.

Музыка

Величавое медленное вступление (адажио) написано в миноре и отличается патетическим характером и мрачным настроением, что редко встречается в последних симфониях Гайдна. Начальные унисоны оркестра с характерным пунктирным ритмом вызывают ассоциации с траурным маршем. На этом фоне краткий мотив скрипок звучит горькой жалобой. Адажио, образующее законченную, хотя и миниатюрную трехчастную форму, загадочно обрывается долгой паузой... И сразу возникает жизне-радостный, типично гайдновский образ — главная партия: задорная, светлая, танцевальная. Она главенствует во всей первой части: в тональности доминанты предстает в качестве побочной партии; полифонически развивается в разработке; дважды, как главная и побочная, возвращается в репризе.

Тема медленной второй части, светлая, мягкая, закругленная, вначале представлена только струнными. Лишь при ее повторении вступает фagот: Гайдн использует типичный прием бытового музицирования — изложение темы в октаву. Вариации разнообразны и показывают разные возможности скромной темы. Уже первая вариация, минорная, взрывается напряженным звучанием всего оркестра фортиссимо. В другой слышится тиканье часов, напоминая о симфонии № 101, известной под названием «Часы». Удивительно для стиля Гайдна декламационное соло флейты в свободном темпе на фоне красочной цепи хроматических аккордов. Заключительная вариация отличается ласковыми, убаюкивающими интонациями и красиво завершается «золотым ходом» валторн на пианиссимо.

Менуэт — еще один грубоватый крестьянский танец, каких много в симфониях Гайдна. Вначале танцуют все — с притопываниями, с лихими акцентами на последней, слабой доле такта. Затем та же тема звучит пианиссимо, прозрачно и плавно, словно танцует женская группа. Далее возникают юмористические сбои ритма. В камерном трио слышны отдаленные романтические зовы с красочными гармоническими оборотами, тогда

как излюбленное Гайдном проведение темы скрипками и фаготом в октаву напоминает о бытовом музицировании.

Финал проникнут народным духом и вызывает тем более прямые ассоциации с деревенским празднеством, что основан на подлинной хорватской песне «Ой, Елена». Задорная и веселая, она звучит у скрипок, затем подхватывается гобоем, а протянутые басы валторн и виолончелей, фаготов и контрабасов имитируют гудение крестьянской волынки. Как и в первой части, место побочной занимает тема главной партии в тональности доминанты и в новой оркестровке. Неожиданно танец прерывается — звучит строгий полифонический хорал скрипок и фаготов (вторая побочная тема). Он повторяется еще дважды: в конце разработки в более сложном, полифоническом изложении, и в репризе. Однако в темпераментной коде господствует безудержное веселье. Именно такой картиной ликующего народного танца 63-летний композитор навсегда простился с симфонией.

Вольфганг Амадей Моцарт

(1756—1791)

Более двух столетий отделяют нас от времени, когда жил и творил Моцарт. То были годы, наполненные важнейшими историческими событиями, коренным образом изменившими и образ жизни людей и самый лик планеты. Но неизменно живо и прекрасно искусство одного из величайших музыкальных гениев человечества Вольфганга Амадея Моцарта. «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки», — сказал когда-то Чайковский. Другой гениальный творец, Шостакович дал ему такое определение: «Моцарт — это молодость музыки, вечно юный родник, несущий человечеству радость весеннего обновления и душевной гармонии». Универсальность гения Моцарта поражает. Он равно велик и в оперном и в симфоническом творчестве, и в камерных и в хоровых сочинениях. В каждом из жанров, к которым он обращался, им созданы шедевры.

Недолгий жизненный путь Моцарта был полон контрастов. Вундеркинд, в четыре года сочинивший свой первый концерт для клавесина, владевший, кроме того, скрипкой и органом, еще в раннем детстве он завоевал всеевропейскую славу, выступая с гастролями во многих странах. В зрелые же годы он страдал от непризнания. Обласканный королевскими особами, долгое время находился почти в крепостной зависимости от деспотичного архиепископа Зальцбургского, а когда порвал эти путы, страдал от недоброжелательства и зависти, сгибался под гнетом отчаянной нужды и, несмотря на это, создавал музыку яркую, жизнеутверждающую, полную оптимистической силы.

Гениальный оперный композитор, оставивший в своем наследии такие шедевры, как «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта», Моцарт создал эпоху и в симфонии. Более двадцати лет работал он в этом жанре, написав около пятидесяти симфонических циклов. Первые симфонии были написаны им еще в шестилетнем возрасте и являлись подражанием стилю Иоганна Христиана Баха, последние же оказали воздействие на поздние симфонии Гайдна и предвосхищали явление

не только Бетховена, во многом исходившего скорее от Гайдна, но и Шуберта. Сороковая симфония Моцарта — предвестник романтического симфонизма, непосредственная предшественница Неоконченной Шуберта, влияние которой, в свою очередь, очевидно в симфонии Чайковского «Зимние грезы» и Первой симфонии Калининкова; Сорок первая симфония продолжилась в последней, тоже до-мажорной Шуберта, которая звучит почти как симфонии Брамса. Другими словами, симфонизм Моцарта определил развитие этого жанра на протяжении целого столетия!

Вольфганг Амадей Моцарт родился 27 января 1756 года в Зальцбурге, столице небольшого духовного графства. Отец его, Леопольд Моцарт был членом капеллы архиепископа Зальцбургского, хорошим скрипачом, ставшим впоследствии капельмейстером, и автором многих музыкальных сочинений. Он был первым учителем своего сына, который уже в самом раннем детстве выказал феноменальные способности. В четыре года мальчик пытался сочинить клавирный концерт, хотя не умел еще записывать ноты, а в семь лет, получив в подарок скрипку, смог заменить второго скрипача в трио, сыграв его партию прямо с листа. К счастью, отец был превосходным педагогом, умело направлявшим развитие гениально одаренного ребенка. Такого умного и чуткого воспитателя не имел ни один композитор XVIII века.

С начала 1762 года Л. Моцарт вел тетрадь, в которую записывал сочинения сына — сначала мелкие клавирные пьесы, а потом и более крупные. В том же году семья Моцартов отправилась в концертную поездку по Европе. Кроме мальчика, в концертах участвовала и его старшая сестра Мария Анна (1751 г. рождения), также бывшая превосходной музыкантшей и виртуозной клавеснисткой. Моцарты побывали в Мюнхене и Вене, а летом следующего года отправились в более длительное путешествие через Мюнхен, Аугсбург, Штутгарт, Франкфурт-на-Майне в Брюссель, Лондон, Париж, затем побывали в Лилле, Генте, Антверпене, Гааге, Амстердаме. Поездка длилась в общей сложности три года, причем маленький Вольфганг везде вызывал восторг и удивление, подчас смешанные с недоверием — настолько невероятным казался его гений.

Брат и сестра выступали перед самой изысканной публикой — в Версале их слушал Людовик XV, в Париже маркиза Помпадур, в Лондоне королевская чета, в Голландии принц Оранский. Маленький Моцарт выступал

и как исполнитель на клавире — один и с сестрой в четыре руки, и как скрипач. В программах концертов были не только произведения, выученные заранее, чужие и собственные, которые он сочинял непрерывно, несмотря на постоянные переезды и огромное утомление от концертов, но и импровизации на тему, заданную слушателями, при этом иногда давалась не только тема, но и форма, в которой ее следовало воплотить.

В сохранившейся программе одного из концертов, в частности, значится: «Ария, которую господин Амадео тут же сочинит на предложенные ему стихи и затем исполнит, аккомпанируя себе на клавикорде... Соната на тему, которую предложит по своему выбору первый скрипач оркестра, сочинит и исполнит господин Амадео... Фуга на тему, предложенную слушателями...» Так много импровизировать приходилось потому, что некоторые слушатели подозревали подделку, считая, что такой маленький ребенок не может сочинять, а исполняет музыку своего отца. Однажды, слыша, что произведение создается прямо на концерте, кто-то предположил, что дело не обошлось без нечистой силы и потребовал снять с пальца кольцо — решил, что оно волшебное и управляет руками мальчика.

За рубежом маленький Моцарт выучился играть на органе, написал, кроме множества клавирных сочинений, свои первые симфонии. В это время уже были опубликованы его первые сонаты. Работа была колоссальной, совершенно непосильной для ребенка. Возможно, она и подорвала здоровье, приведя к столь ранней смерти. Но отец, прекрасно понимая, насколько труден для сына такой образ жизни, упорно продолжал гастроли. В этом проявилось не только желание заработать: он думал создать сыну европейскую известность, чтобы тем самым облегчить его жизнь в будущем. Время показало, что он просчитался. Изысканная публика, перед которой выступали дети, воспринимала их не как серьезных музыкантов, а как своего рода курьез, чудо природы, вызывающее суетное любопытство, и приходила не слушать музыку, а посмотреть на малыша в придворном костюме (Вольфганг выступал в напудренном парике, с крошечной шляпой на боку), который способен на такие кунстштюки.

В поездке Моцарт не только давал концерты и занимался, но и слушал много музыки. Он познакомился с итальянской оперой, особенно полно представленной в Лондоне, в Штутгарте слышал выступления

замечательного скрипача Нардини, после чего серьезно заинтересовался скрипичной музыкой, в Мангейме услышал лучший в Европе оркестр, исполнявший симфонии, в Париже с удовольствием слушал комические оперы Дуньи и Филидора, представлявшие собой совершенно иное, по сравнению с итальянской оперой, искусство. Все это расширяло кругозор юного музыканта, давало новые впечатления, пищу для размышлений и немедленно отражалось в его собственных сочинениях.

По возвращении в Зальцбург мальчик принялся за серьезное изучение контрапункта, партитур великих мастеров прошлого. Его творчество постепенно освобождается от сиюминутной исполнительской зависимости — он пишет уже не то, что надо непременно исполнить на следующем концерте, и не ограничивается клавирными сочинениями. Из-под его пера появляется бытовая музыка того времени — кассации и серенады для инструментальных ансамблей, а также итальянские арии, духовные кантаты. В 1767 году отец, памятуя о бурном успехе сына в Вене, снова повез его в столицу Австрийской империи, но на этот раз его надежды не оправдались. И в следующем году, когда Моцарты снова появились в Вене, против юного гения, уже не забавного вундеркинда, а 12-летнего мальчика, начались интриги — придворные музыканты почувствовали в нем серьезного соперника.

«Мнимая простушка», трехактная итальянская опера-буфф, ставшая первым театральным произведением Моцарта, несмотря на контракт с антрепренером, не была поставлена в Вене — ее исполнили в следующем году в Зальцбурге. Тогда же юный композитор написал и одноактную оперу «Бастьен и Бастьенна» в совершенно ином стиле — по образцам французской комической оперы. Конечно, это были сочинения не самостоятельные — что своего мог предложить мальчик, не имеющий жизненного опыта, еще не осознававший своего дара? Он опирался на слышанное, использовал знакомые образцы. Но в его музыке проявились огромное музыкальное чутье, восприимчивость ко всему действительно интересному, душевная отзывчивость.

В том же году он пишет симфонии, песни и мессу. В начале 1769 года возвращается с отцом в Зальцбург, где архиепископ зачисляет его на службу капельмейстером, впрочем, не платя за это ни гроша. Он считает, что достаточно сделал для Моцартов, милостиво разрешив

своему капельмейстеру — Моцарту-старшему — столь долгое отсутствие.

В Зальцбурге мальчик продолжает обычные занятия — много сочиняет в различных жанрах, от кассаций и менуэтов до месс и *Te Deum*. Отец, желая завершить образование сына, в конце года везет его в страну музыки Италию. Поездка длится до марта 1771 года, затем, в том же 1771 и в сезоне 1772—1773 годов юный Моцарт еще дважды посещает Италию. И там он удивляет музыкантов своим мастерством исполнителя, импровизатора, композитора. В Риме он поражает всех, включая собственного отца, записав по слуху услышанное единственный раз знаменитое *Miserere* Аллегри. Это сочинение, написанное специально для Сикстинской капеллы, было собственностью Папы Римского, и ноты его категорически запрещалось выносить из капеллы и показывать кому бы то ни было.

Моцарту заказывают оперу-сериа «Митридат, царь Понтийский», которую ставят в Милане. Она пользуется огромным успехом, публика кричит: «Браво, маэстрино». Заказы поступают со всех сторон. Одновременно с сочинением опер Моцарт изучает хоровую полифонию старых итальянских мастеров, занимается у знаменитого падре Мартини и проходит труднейшее испытание в Болонской академии: на традиционном академическом конкурсе всего за полчаса пишет полифоническое хоровое сочинение на тему григорианского хорала, выдержанное в строгом старинном стиле. И происходит небывалое — юному музыканту не просто дают диплом об окончании: его избирают в члены Болонской музыкальной академии.

Вернувшись домой победителем, Моцарт пишет оперы, концерты, симфонии, камерные произведения, но при этом остается придворным концертмейстером архиепископа Зальцбургского. Проходят год за годом в одних и тех же занятиях, на одном месте. Материальные дела его не блестящи, и отец подумывает о новом турне по странам Европы, но архиепископ отказывает в отпуске. В 1777 году Моцарт чувствует, что не может больше прозябать в Зальцбурге — он жаждет более широкого поля деятельности. И отец, вынужденный подчиниться своему господину, отправляет сына в поездку по Европе с матерью. Они отправляются в Мюнхен, Аугсбург, затем в Мангейм и, наконец, в Париж. Моцарт пытается найти себе оплачиваемую должность, но устроиться нигде не может.

Особенно долго он задерживается в Мангейме. И не одна только слава здешнего оркестра привлекает его. Завязав дружеские связи со многими музыкантами, он бывает в их домах и знакомится с молоденькой певицей, дочерью театрального суфлера и переписчика Алоизией Вебер. Он сочиняет для нее арии, а отцу пишет восторженное письмо, в ответ на которое получает суровую отповедь. Л. Моцарт думает о будущем сына, а не о его влюбленности — и требует немедленного отъезда: «Твое письмо написано совсем как роман, — пишет он. — Марш в Париж! И поскорее... Или Цезарь или никто! Единственная мысль увидеть Париж должна уберечь тебя от всех случайных выдумок. Из Парижа распространяется слава и имя таланта по всему свету, там знатные люди обращаются к гению с величайшей синсхронностью, глубоким уважением и вежливостью, там ты увидишь прекрасные светские манеры, которые удивительно отличаются от грубости наших немецких кавалеров и дам, и там ты укрепиться во французском языке».

И Моцарт едет в Париж, но надежды обманывают его. Известный французский просветитель Гримм пишет по этому поводу отцу Моцарта: «Он слишком доверчив, мало активен, легко дает себя обмануть, не умеет пользоваться случаем... Здесь, чтобы успеть, нужно быть хитрым, предприимчивым, дерзким. Я бы желал, чтобы судьба дала ему вдвое меньше таланта и вдвое больше ловкости... Публика... придает значение только именам». Вдобавок к неудачным попыткам как-то пробиться, тем более тщетным, что парижская публика в эти дни была всецело занята так называемой «войной глюкистов и пиччинистов», то есть ожесточенными спорами между сторонниками оперной реформы Глюка и теми, кто предпочитает оперы итальянца Пиччини, в Париже его постигает тяжелая утрата — умирает его мать. Осиротевший, разочарованный, в начале 1779 года Моцарт возвращается в Зальцбург, где стараниями отца получает должность органиста и капельмейстера.

Теперь он больше не свободен: обязанности придворной службы строго регламентируют его жизнь. Композитор очень много сочиняет. Пребывание в Париже все же оказалось полезным, так как музыкальные драмы Глюка произвели на него огромное впечатление и заставили задуматься о новых, по сравнению с итальянской оперой, путях. Это сказывается на его опере «Идоменей» (1780). Он сочиняет симфонии,

инструментальные концерты, серенады, дивертисменты, квартеты, духовную музыку. И с каждым днем все более нестерпимой становится для него зависимость от архиепископа, тем более тяжкая, что прежний зальцбургский владыка, просвещенный и терпимый, отпускавший его отца в многолетние путешествия, умер, и его место занял ограниченный и деспотичный человек.

Моцарта третировали как слугу, и тем более, чем больше росла его зарубежная известность. Особенно унижительным это стало в Вене, куда в 1781 году архиепископ явился вместе со своим двором. Композитор терпел унижения, главным образом из-за отца, к которому был горячо привязан, но наконец его терпение лопнуло и он потребовал отставки. Отцу, оставшемуся в Зальцбурге, он писал: «Я еще полон желчи! И вы, мой самый лучший и любимейший отец, конечно, сочувствуете мне. Мне терпение испытывали так долго, что оно, наконец, лопнуло. Я больше не настолько несчастен, чтобы быть на зальцбургской службе. Сегодня счастливейший день для меня». В ответ на возражения отца, не понимавшего его поступка, небывалого и неслыханного в те годы, когда все музыканты стремились занять какую-то придворную должность, чтобы иметь обеспеченный заработок, Моцарт рассказал о возмутительном отношении к нему графа Арко, бывшего посредником между ним и архиепископом, и заключил свое письмо знаменательными словами, в которых слышится уже и неукротимый дух Бетховена: «Сердце облагораживает человека, и если я все же не граф, то мое нутро, вероятно, более честно, чем графское; пусть он дворовый слуга или граф, но если он меня оскорбляет — он сволочь. Сначала я представляю ему вполне учтиво, как плохо и худо он исполняет свое дело, — в конце же я должен буду его письменно заверить, что он дождется от меня пинка... или пары оплеух».

Началась свободная, самостоятельная жизнь. Именно теперь создаются Моцартом его лучшие, вершинные сочинения во всех жанрах, в частности последние великие оперы, последние симфонии и Реквием.

В 1782 году он женится на Констанце Вебер — младшей сестре Алоизии, к тому времени вышедшей замуж. И в этом он поступает вопреки чаяниям отца. В том же году появляется опера «Похищение из сераля», в которой композитор осуществляет свою давнюю мысль о создании

подлинно немецкой оперы на основе национального жанра — зингшпиля. «Похищение из сераля» пользуется успехом в Вене, ставится в Праге, Мангейме, Бонне, Лейпциге, а потом и в Зальцбурге. Моцарт рассчитывает на широкую концертную деятельность, на приглашения в Лондон и Париж, работу в знатных домах, оперные заказы, но те качества, о которых писал проникательный Гримм, мешают и здесь — вступают в силу интриги, зависть, мелкие расчеты венских музыкантов, и композитору приходится очень нелегко. Последние годы жизни, несмотря на свободу и семейное счастье, далеко не благополучны. Отдушиной оказывается дружба, завязавшаяся между Моцартом и почтенным, пребывающим на вершине славы Гайдном. Моцарт многое почерпнул в поздних сочинениях Гайдна, но и в произведениях маэстро, написанных уже после смерти Моцарта, чувствуется влияние последнего.

За «Похищением из сераля» следует гениальная «Свадьба Фигаро» (1786). Работа над ней началась в 1785 году, когда Моцарт познакомился с вольнолюбивым сочинением Бомарше. Постановка комедии была запрещена в Вене, так как считалась политически опасной. Однако либреттист да Понте, талантливый писатель и ловкий делец, сумел преодолеть цензурные рогатки. Опера была поставлена, но в Вене, несмотря на громкий успех первых спектаклей, быстро сошла со сцены из-за интриг. Зато долгий и прочный успех она имела в Праге, где была поставлена в том же году. С тех пор Моцарт полюбил Прагу, ее публику, которую называл «мой пражане». Для Праги, куда он ездил в 1787 году, написан «Дон Жуан» — «веселая драма», как определил ее жанр автор — произведение новаторское, одно из лучших в мировом оперном репертуаре.

Возвратившись в Вену, Моцарт приступил к обязанностям придворного камер-музыканта. Эта должность была предоставлена ему после смерти занимавшего ее Глюка. Однако работой он тяготился: композитору, создавшему уже величайшие творения, приходилось писать музыку для придворных балов и другие мало значительные сочинения. Конечно, писал он и совсем другую музыку — в 1788 году появляются три его последние симфонии, которые знаменуют вершину моцартовского симфонизма и пролагают пути, наряду с гайдновским симфонизмом, для Бетховена, и даже в чем то предвещают Шуберта.

Ни придворная должность, ни многочисленные заказы, ни постановки опер не спасают Моцарта от нужды. Все последние годы он бьется, чтобы обеспечить заработок, необходимый для содержания семьи, которая с рождением детей все разрастается. Надеясь поправить свои дела, он в 1789 году предпринимает поездку в любимую Прагу, затем едет в Берлин, Дрезден, Лейпциг. Его концерты проходят с громадным успехом, но приносят мало денег. Он выступает в Потсдаме, при прусском дворе, и король предлагает ему остаться на придворной службе, но композитор считает неудобным бросить службу в Вене.

Вернувшись после гастролей, он принимается за комическую оперу «Так поступают все женщины», а в 1791 году, вернувшись к традиционному жанру итальянской оперы-серия, пишет «Милосердие Тита». К этому времени он устал, измучен и болен. Но у него еще хватает сил написать поэтическую философскую оперу-сказку в жанре зингшпиля — «Волшебную флейту». В ней отразились масонские настроения композитора (он был членом ложки «Коронованная надежда»).

В эти же дни ему поступает таинственный заказ: незнакомец, не желавший назвать свое имя, предлагает написать Реквием. Совершенно больного композитора не оставляют мысли, что Реквием он пишет для самого себя. Лишь впоследствии выяснилось, что заказ был сделан графом Вальзегом — дилетантом, инкогнито заказывавшим сочинения профессиональным композиторам, а потом выдававшим их за свои. С Реквиемом это не удалось — Моцарт не успел дописать его, хотя работал до последних дней жизни.

Он скончался 5 декабря 1791 года в Вене. Похоронили его в общей могиле, так как денег на погребение не было. Жена, плохо себя чувствовавшая, не поехала на кладбище, и скоро самый след его праха затерялся. Много лет спустя после смерти Моцарта на кладбище был поставлен памятник — как знак того, что где-то здесь похоронен великий композитор.

Вскоре после смерти композитора поползли слухи, что его из зависти отравил Сальери. Говорили, что перед смертью Сальери признался в отравлении. Однако умирал он в психиатрической клинике, а врач и санитары поклялись, что не слышали никакого признания, а посторонних к больному не допускали. Известное высказывание Пушкина,

убежденного в свершившемся злодействе, о том, что человек, освидетельствовавший «Дон Жуана», мог отравить его создателя, основано только на слухах. На венской премьере «Дон Жуан» провалился, и даже если Сальери свистел, этого никто не заметил бы, следовательно, данные об этом не могли сохраниться, в Праге же, где опера имела потрясающий успех, Сальери не было. Более того, ему нечего было завидовать — он считался первым композитором Вены, был придворным капельмейстером, обеспеченным более чем хорошо материально, в то время как Моцарт бедствовал и жил почти в нищете. И оперы Сальери шли на сцене Венского театра одна за другой, тогда как у Моцарта все складывалось значительно более сложно. И последние изыскания исследователей заставляют полностью отказаться от этой романтической легенды.

После Моцарта осталось громадное количество сочинений, которых композитор не помечал опусами. Среди них многие — в одной и той же тональности. Чтобы систематизировать наследие Моцарта, исследователь его творчества Кёхель предпринял колоссальную работу, составив всеобщий каталог. Номера по этому каталогу даются, наряду с порядковым номером каждой симфонии с индексом КК (каталог Кёхеля).

Симфония № 34, до мажор, КК 338 (1780)

Состав оркестра: 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Симфонию до мажор № 34 композитор написал в августе 1780 года. Это было трудное время в жизни Моцарта. В предшествующем году он вернулся из очередной длительной зарубежной поездки. Еще в шестилетнем возрасте он покорил многие города Европы своим не по возрасту раскрывшимся даром. Затем было сенсационное получение звания члена Болонской академии музыки в 13-летнем возрасте и всеевропейская слава уже взрослого музыканта. Однако когда он по желанию отца отправился в это последнее путешествие, его постигло тяжкое

разочарование: Париж, рукоплескавший чудо-ребенку в парадном мундирчике, не хотел знать зрелого композитора.

Французской столице было не до него: там разгорались страсти между сторонниками оперной реформы Глюка и теми, кто предпочитал традиционную итальянскую оперу — как серьезную, так и комическую. Самым крупным представителем итальянской оперы в Париже был Пиччини. Распря между представителями этих двух направлений так и называлась — война глюкистов и пиччинистов, и Моцарту между ними нечего было делать.

В довершение всего, его постиг тяжкий удар — скончалась мать, сопровождавшая его в поездке. Измученный горем, разочарованный, он вернулся в родной Зальцбург и по примеру отца поступил на службу в капеллу архиепископа Зальцбургского. Впрочем, иного выхода для него и не было: только постоянное место службы могло дать ему устойчивые средства к существованию. Но архиепископ отличался капризным и депотическим характером, а композитор, уже получивший мировое признание и вполне осознающий свой гений, не мог смириться с жизнью подначального, слуги, которым можно помыкать. Очень скоро, всего через год, он резко порвет с архиепископом, а пока работает на него, пишет ту музыку, которая от него требуется — духовную, развлекательную, для сопровождения балов и торжественных обедов. А ведь он — уже автор нескольких опер, получивших признание на родине жанра в Италии, автор множества сочинений в самых разных жанрах, в том числе и симфоний, которых написано более тридцати.

Симфония № 34 оказалась последним сочинением, написанным еще для капеллы архиепископа. Этим определяется скромный состав оркестра — в капелле не было ни флейт, ни кларнетов. Исполнена впервые симфония была, судя по всему, уже в Вене, куда Моцарт попал вместе со свитой архиепископа: вероятно, именно о ней Моцарт писал, что премьера состоялась 3 апреля 1781 года в театре «У Каринтийских ворот», но более точных данных об этом, к сожалению, не сохранилось.

Тридцать четвертая симфония, созданная 26-летним композитором — произведение удивительное. Она трехчастна, при этом все три ее части написаны в сонатной форме, каждый раз решенной по-разному.

Отсутствует обычное для симфонических циклов того времени медленное вступление, вторая часть, ранее представлявшая собой момент отдохновения от конфликта, безмятежно лирическая или пасторальная, насыщается глубиной, чем и определено использование самой сложной, диалектичной из всех музыкальных форм. Большую роль, помимо главной и побочной партий, имеет заключительная, приобретающая значение самостоятельного образа. Все это — ярко новаторские черты, предвещающие черты романтических симфоний, вплоть до брукнеровских, хотя, разумеется, здесь еще очень скромны масштабы и оркестровые средства, ограниченные возможностями инструментария того времени.

Музыка

Первая часть начинается решительно, напористо. Ее фанфарная главная тема, исполняемая полным составом оркестра, своими очертаниями напоминает начало самой знаменитой из до-мажорных симфоний Моцарта — № 41, «Юпитер». Резким контрастом выступает прозрачная побочная, состоящая из двух элементов — плавного хода, также вызывающего ассоциацию с «Юпитером» (только, в отличие от последнего, здесь хроматизм нисходящий), и мягких, словно порхающих синкоп. Завершает экспозицию широко развернутая заключительная партия. В разработке, основанной на отдельных мотивах побочной, появляются черты, которые хочется назвать романтическими — взволнованность, порывистая трепетность. Отсюда, пожалуй, протягиваются нити к другой знаменитой симфонии Моцарта — Сороковой.

Вторая, медленная часть полна обаятельной распевности. Это инструментальный романс с широкой, привольно разворачивающейся мелодией, единый по настроению, но написанный в сонатной форме без разработки. (Ранее сонатную форму в медленной части симфонии использовал только Гайдн в Прощальной симфонии, которую Моцарт не слышал.) Главная партия разворачивается спокойно в камерном звучании струнных, поддержанных фаготом. Побочная, продолжающая настроение главной, еще более камерна: это двухголосие первых и вторых скрипок. Заключительная партия привносит новый штрих — чуть шаловливой грации, — и приводит к репризе, повторяющей экспозицию почти точно (с проведением побочной партии теперь уже в главной

тональности), но заключительная партия разрастается в коду, в последних тактах которой вновь звучит главная тема.

Завершается симфония вихревым, захватывающим финалом, в котором господствует стихия танца, увлекательный ритм тарантеллы. Главная партия в звучании полного оркестра сменяется побочной в том же непрерывном движении восьмых длительностей, но более скромном звучании — только скрипок и альтов, к которым далее присоединяются две флейты, а потом фагот. Третий образ — заключительная партия — нежный напев флейт в терцию, сменяется веселым бегом-танцем с задорными трелями. Разработка основана на заключительной теме. В конце ее движение по хроматическим полутонам создает напряжение, разрешающееся появлением репризы. Краткая кода звучит радостным утверждением.

Симфония № 35, ре мажор, КК 385, Хаффнеровская (1872)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Хаффнеровская симфония создавалась в один из самых светлых периодов жизни композитора. Он — завоевавший всеевропейскую известность автор опер, признанных даже в Италии, тридцати четырех симфоний, бесчисленного множества других, более мелких сочинений, инструментальных, вокальных, в том числе духовных, один из крупнейших исполнителей современности. И он свободен! После нескольких лет работы в придворной капелле Зальцбургского архиепископа графа Колоредо, он, возмущенный отношением к себе как к слуге, порвал с ним и остался жить в Вене, явив собой первый в истории музыки пример свободного, не состоящего ни на чьей службе музыканта. Вместе с тем, это — очень сложное положение, так как только служба может дать постоянный заработок, а теперь Моцарт зависит от заказчиков, от устройства концертов, от множества случайностей. Но он свободен, и был бы счастлив уже только этим, если бы не еще одно, не менее важное обстоятельство —

после разрыва с архиепископом он женится на горячо любимой Констанце Вебер.

Симфония, написанная в 1782 году, была предназначена для семейного торжества в доме Хаффнера, бургомистра Зальцбурга. Еще шесть лет тому назад Моцарт сочинил серенаду в связи с бракосочетанием одной из дочерей Хаффнера. Как и тогда, композитор предполагал создать серенаду в форме сюиты, состоящей из самостоятельных пьес. Однако в процессе работы сложился симфонический цикл в традиционных четырех частях, а написанные для него ранее вступительный марш и один из двух менуэтов в окончательную редакцию сочинения не вошли.

Симфония впервые была исполнена публично в Вене 30 марта 1783 года. Композитор был приятно поражен, получив из Зальцбурга партитуру. «Новая Хаффнеровская симфония меня очень удивила, — писал он отцу. — Я о ней совершенно забыл, однако она должна произвести безусловно хорошее впечатление». Композитор не ошибся — полная искрящегося оптимизма симфония до сих пор пользуется любовью слушателей и занимает устойчивое место в концертных программах.

Музыка

Первая часть открывается звучанием всего оркестра, интонирующего мощными унисонами главную тему-тезис не обычного, квадратного (кратного четырем) построения, а занимающую пять тактов, легко запоминающуюся благодаря угловатой, резкой мелодии и острому, чеканному ритму. На смену tutti приходит одnogолосие, поддержанное скупыми аккордами. Звучность быстро нарастает. Побочная партия, по существу, проявляется только появлением иной тональности, так как главная продолжает звучать у альтов, а новую тему скрипки ведут контрапунктом, как бы аккомпанирующим ярким интонациям основной мелодии. Разработка, также построенная на теме-тезисе, пронизана полифоническими приемами и быстро приводит к репризе, еще более единой по характеру, благодаря тональному единству. Таким образом, сонатное аллегро оказывается монотематичным.

Главное льются нежные звуки медленной (анданте) второй части. Это своего рода серенада, в которой лирические излияния влюбленных слышатся на фоне безмятежно застывшей природы. Анданте написано

в трехчастной форме с кодой. Первая тема — гибкая, выразительная, вторая, близкая ей по настроению, развивается на фоне взволнованного синкопированного аккомпанемента.

Третья часть — менуэт. В его основной теме остроумно сочетаются некоторая чопорность, грубоватость с изяществом, даже изысканностью мелодического рисунка. Полно очарования и искреннего тепла трио, в котором тему первоначально ведут мягко звучащие в терцию гобой, фаготы и скрипки с альтами.

Ликующим весельем наполнен финал. В стремительном вихре сменяются различные по характеру образы: порывистая главная тема в звучании струнной группы и прозрачная, грациозная побочная. Обе они подчинены единому пульсу, живому, властно влекущему вперед. В разработке колорит несколько омрачается — побочная тема звучит в миноре, но это краткий эпизод, перед репризой. В коде радостно звучит главная тема, завершая форму рондо-сонаты.

Симфония № 36, до мажор, КК 425, Липецкая

Состав оркестра: 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Симфонию, позднее получившую наименование Липецкой, Моцарт написал в 1783 году. В это время он — признанный мастер, автор множества сочинений в самых разных жанрах. Его знают во многих странах Европы, покоренных музыкантом еще в шестилетнем возрасте, во время первого концертного турне вместе со старшей сестрой Марией Анной (Наннерль). Однако все это не дает ему ни материального благополучия, ни независимости. Чтобы получить реальные средства к существованию, он вынужден поступить на службу в придворную капеллу архиепископа Зальцбургского графа Колоредо. Но долго эту службу он терпеть не смог. Привыкший во время многочисленных путешествий к уважению, знающий себе цену, а теперь вынужденный поступиться не только свободой, но и самолюбием, гордостью, самоуважением, третируемый как слуга

заносчивым начальником графом Арко, да и самим архиепископом, который становился тем более грубым с Моцартом, чем более распространялась его слава, в 1781 году он порывает с архиепископом, женится на Констанце Вебер и поселяется в Вене, где рассчитывает иметь успех.

Расчеты эти не оправдались — столица Австрии не оценила его гений. К тому же отец — крупный музыкант, скрипач и композитор, бывший единственным наставником и воспитателем гениального Моцарта, — не мог понять ухода сына со службы, на которой сам провел всю жизнь. Он был и против женитьбы на Констанце. Все это, несмотря на огромную любовь и уважение, которое младший Моцарт испытывал к старшему, привело если не к разрыву, то во всяком случае к серьезному охлаждению отношений.

В конце июля 1783 года Моцарт вместе с молодой женой поехал в гости к отцу, продолжавшему служить в Зальцбурге, по-видимому для того, чтобы заслужить прощение и примирить старого Моцарта со своей жепитьбой, познакомив его с очаровательной, веселой и беспроблемной Констанцей. На обратном пути из Зальцбурга в Вену Моцарт на несколько дней заехал в Линц. Там, во дворце графа Туна, и была сочинена симфония, которую исполнили под управлением автора в день ее окончания, 4 ноября 1783 года. По-видимому, отсутствие в оркестре графа Туна флейт и кларнетов обусловило состав исполнителей симфонии, более скромный по сравнению с предшествовавшей.

Музыка

Симфония начинается медленным вступлением, в котором величественные аккорды всего оркестра сменяются выразительными мелодиями скрипок. Сонатное аллегро отличается тематическим богатством. В его широко развернутой экспозиции сменяют одна другую множество решительных и жизнеутверждающих, по-моцартовски ясных мелодий, постепенно подготавливающих переход к более гибким и нежным мотивам побочной партии. В заключительной партии все возвращается к общему жизнеутверждающему потоку. Иные краски привносит в музыку разработка, основанная на мицорном варианте побочной темы. Но это — лишь краткий эпизод, после которого в репризе возвращаются основные образы.

Вторая часть — анданте — написана в плавном, чуть покачивающемся баркарольном ритме, в сонатной форме, которую композитор избирает в медленных частях своих зрелых симфоний для того, чтобы подчеркнуть глубину переживания. Мелодии анданте полны безыскусной прелести, выразительны и изящны. Главная тема в спокойном звучании струнных — гибкая, выразительная, ритмически изменчивая, типично моцартовская мелодия. Постепенно появляется взволнованность, трепетность, которую подчеркивают мягкие синкопы. Побочная тема чуть омрачает настроение минорными красками. Та же взволнованность наполняет разработку, основанную на главной теме и плавно перетекающую в репризу.

Менуэт, написанный в трехчастной форме *da capo*, — веселый, простодушный танец с грубоватой лапидарной темой, движущейся по звукам трезвучия, фанфарой и забавным «завитком» трели, завершающей мотив. В очертаниях мелодии трио, которая не создает контраста, а производит впечатление продолжения первой темы в более камерном звучании, угадываются будущие лендлеры австрийских симфоний, вплоть до Брукнера и Малера.

Финал начинается с тихого, почти камерного звучания. Главная и побочная партии дополняют одна другую, что подчеркнуто их одинаковым началом — в звучании одной струнной группы. Постепенно разворачивается картина праздничного веселья, завершающая симфонию.

Симфония № 38, ре мажор, КК 504, Пражская (1786)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные.

История создания

В 1781 году Моцарт, всеевропейски известный композитор с огромным творческим багажом, включающим в себя несколько опер, более тридцати симфоний, духовную музыку, инструментальные концерты и ансамбли, совершил поступок, для того времени совершенно неслыханный:

он порвал с придворной службой у архиепископа Зальцбургского и остался в Вене без постоянных средств к существованию. В XVIII веке и ранее все композиторы состояли где-то на службе — в штате одного из многочисленных королевских, княжеских или графских дворов раздробленной тогда Германии, как, например, Гайдн, почти всю жизнь бывший капельмейстером у князя Эстергази, или, как в свое время великий Бах, — канторами, органистами и учителями при соборах.

Моцарт первый почувствовал унижительность такого положения, когда композитор, творец, одаренный свыше, оказывался на положении слуги у господина, часто ничтожного, который унижал его иногда непредумышленно, просто потому, что считал всех, рожденных в «низком сословии», не равными себе, а иногда и совершенно умышленно, чтобы «сбить спесь с возмнившего о себе».

После ухода от архиепископа началась самостоятельная жизнь, похожая на бурное плавание в штормовом море. Моцарт все время пребывал на грани нищеты, его одолевали долги, так как без постоянного заработка приходилось искать заказы, которые не всегда хорошо оплачивались, давать концерты, которые порой, привлекая множество публики, не приносили почти никакого дохода. И все же это было счастливое время свободы и творческого взлета. Именно в эти годы, после 1781-го, создаются его лучшие творения. К их числу, безусловно, относится опера «Свадьба Фигаро». Но в Вене, где опера была впервые поставлена, несмотря на успех первых спектаклей, она быстро сошла со сцены — сыграли роль интриги местных музыкантов, значительно менее талантливых, но куда более ловких и практичных, чем Моцарт.

Зато премьера «Свадьбы Фигаро» в Праге прошла в 1786 году с небывалым триумфом. Композитор встретил у пражан такой восторг и энтузиазм, который и не снился ему на родине. Тут же ему была заказана новая опера — на сюжет, какой он сам пожелает избрать (этой оперой стал «Дон Жуан», поставленный в Праге через год). Тогда же, 19 января 1787 года, в Праге состоялся авторский концерт Моцарта, для которого он написал трехчастную симфонию ре мажор, оставшуюся в истории под названием Пражской.

По своей законченности и зрелости она примыкает к последним трем симфониям. Известное воздействие, по-видимому, оказало на нее и соседство с будущим «Дон Жуаном», мысли о котором уже начали тревожить воображение композитора.

Музыка

Особенно разительно сходство в музыкально-драматургическом плане первой части симфонии и увертюры к «Дон Жуану»: могучее, грозное вступление, навеянное, возможно, музыкой Глюка, непосредственно сопоставляется с безудержно веселой главной темой сонатного аллегро. Побочная тема, мягкая и напевная, близка народно-песенной мелодике — в ней слышны славянские черты, а вместе с тем ощущается и итальянский колорит. В драматичной разработке главная тема подвергается активному развитию, но в репризе музыка вновь приобретает первоначальный облик.

Вторая часть, широкоразвернутое анданте, написана также в сонатной форме — случай, небывалый до Моцарта, который, используя эту самую сложную из музыкальных форм, наполняет особой глубиной часть, ранее бывшую островком отдохновения и безмятежности или тихой безыскусственной печали. Ее темы, объединенные плавным баркарольным ритмом, не противопоставлены, а дополняют друг друга, создавая один законченный образ — поэтической идиллии.

Искрометный финал, в котором композитор снова, в третий раз на протяжении цикла, использует сонатную форму, словно вознамерясь показать ее разнообразные возможности, — один из самых характерных для Моцарта. Его главная тема схожа с мелодией дуэта Сюзанны и Керубино из первого акта «Свадьбы Фигаро». Побочная тема напоминает чешские народные напевы. Остроумная разработка полна ярких неожиданностей. Почти незаметно она переходит в репризу, где основной тематический материал звучит в несколько измененном виде.

**Симфония № 39,
ми-бемоль мажор, КК 543 (1788)**

Состав оркестра: флейта, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы,
литавры, струнные.

**Симфония № 40,
соль минор, КК 550 (1788)**

Состав оркестра: флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, струнные.

**Симфония № 41,
до мажор, КК 551, «Юпитер» (1788)**

Состав оркестра: флейта, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Симфония ми-бемоль мажор — первая из трех, написанных Моцартом летом 1788 года. Эти месяцы были очень трудными в жизни композитора. Уже давно всемирно прославленный, создавший к тому времени 38 симфоний, множество инструментальных концертов, ансамблей, фортепианных сонат и других произведений, получивших самое широкое распространение, а главное — две из трех лучших своих опер — «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана», составивших целую эпоху в истории этого жанра, он, тем не менее, материально находился в крайне стесненных обстоятельствах.

В Вене «Свадьба Фигаро» из-за интриг быстро сошла со сцены и получила настоящее признание лишь в Праге, где была принята горячо и заинтересованно. После ее шумного успеха Моцарту было предложено написать оперу на любой сюжет, который его устроит. И он выбрал «Дон Жуана». Опера совершенно оригинальная по жанру и названная композитором «веселой драмой», имела у пражан триумфальный успех. 7 мая 1788 года премьера «Дон Жуана» состоялась и в Вене. Но здесь опера не нашла понимания. Концерт, объявленный по подписке, не собрал слушателей.

Зачисление на должность придворного композитора вместо недавно скончавшегося Глюка тоже не принесло облегчения — жалованье оказалось мизерным. Семье буквально грозил голод. Моцарт пишет друзьям, меценатам, умоляет помочь ему, дать денег хотя бы на короткий срок...

И в это жестокое время в удивительно короткий срок, буквально одна за другой возникают три лучшие его симфонии.

Раньше композитор никогда не писал нескольких симфоний подряд. Эти последние симфонии составляют как бы три главы одного колоссального сочинения, показывающего разные состояния души их творца. Их можно было бы назвать трилогией, в которой автор предстает ищущим, неудовлетворенным, взволнованным и все же полным несокрушимого оптимизма, несмотря на все трудности и страдания.

Симфония ми-бемоль мажор была закончена 25 июня. Ее предполагалось исполнить летом, одновременно с двумя другими, в концерте по подписке в пользу автора. Но этот концерт не состоялся — композитору не удалось собрать достаточное количество слушателей. Дата премьеры Тридцать девятой симфонии до сих пор не установлена.

Музыка

Симфонию открывает медленно разворачивающееся вступление. Его патетическая торжественность театрально, ярко и полнозвучна. После генеральной паузы, словно издалека, тихо вступает оживленная главная тема сонатного аллегро, сначала у скрипок, которым вторят валторны и фаготы. Затем она переходит в басы — к виолончелям и контрабасам; их имитируют кларнеты и флейты. Эту пасторальную мелодию сменяют ликующие возгласы оркестра. Побочная тема, которую начинают скрипки на долгом выдержанном тоне валторн, нежна и воздушна. На смене настроений — от лирических к воинственным, от насторальных зарисовок к драматическим эпизодам — строится вся часть. В небольшой разработке обостряются противопоставления. Возникает энергичный диалог между низкими струнными и скрипками, основанный на упрямом лаконичном мотиве. Скользящие в хроматической гармонии аккорды деревянных со вздохами флейт подготавливают репризу.

Вторая часть отличается взволнованным эмоциональным строем. Она также написана в сонатной форме — новшество, до Моцарта несслыханное. Композитор тем самым драматизирует музыку, придает ей больший масштаб, более широкое дыхание. Главная тема, интонируемая первыми скрипками, предвосхищает музыку романтиков своей полетностью,

протяженным, но прерываемым паузами, словно для вдоха, развертыванием. Побочная тема полна патетики, большой внутренней силы и энергии, с энергичными взлетами на фоне непрерывных шестнадцатых аккомпанемента. В заключительной партии, первоначально нитонируемой деревянными духовыми, вступающими канонически один за другим, появляется пасторальный оттенок, подчеркнутый оркестровкой. В разработке побочная накладывает свой отпечаток на главную тему, делая ее более драматичной. В репризе все три темы переплетаются, усложняются новыми дополнениями. В коде остается одна лишь первая тема, подчеркивая свое главенство в образном строе музыки.

Третья часть — менуэт — отмечена праздничным характером, искренним весельем. В нем прекратились конфликты, ничем не омрачаемое счастье наполняет сердце. Радостное звучание всего оркестра чередуется с более прозрачными фразами одной струнной группы. В среднем эпизоде — трио — кларнет запекает мелодию простодушную и незамысловатую, напоминающую деревенский вальс (второй кларнет аккомпанирует ей), а флейта, поддерживаемая валторнами и фаготами, словно передразнивает ее... И возвращается первый раздел трехчастной формы да саро.

Финал — самая светлая и жизнерадостная часть симфонии. Он основан на одной теме, струящейся в непрерывном беге, теме, которая изменяет свой облик, переходя в разные тональности, облачаясь в различные оркестровые наряды. С изменением оркестровки и тональности меняется и ее функция — она начинает играть роль побочной партии. Смелости пассажи флейт и фаготов, переливчатые рулады скрипок, острые выпад валторн и труб — все кружится, мчится куда-то, кишит безудержным весельем. Р. Вагнер сказал, что в финале этой симфонии Моцарта «ритмическое движение справляет свою оргию». Стремительный бег финала завершает стройную конструкцию симфонии, воспевающей радость бытия.

Вторая из написанных летом 1788 года симфония соль минор была закончена в конце июля. Как и предшествующая, Сороковая симфония была предназначена для исполнения в большой авторской «академии», на которую была объявлена подписка. Но подписка не дала необходимых средств, все расстроилось. Возможно, что в каком-нибудь из частных домов богатых любителей музыки она и была исполнена, но сведений об этом не

сохранилось, и дата ее мировой премьеры неизвестна. В отличие от предшествующей, светлой, радостной, играющей в триаде роль своеобразной интродукции, соль-минорная симфония — трепетная, словно выросшая из арии Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» с ее непосредственным, живым юношеским чувством — гениальная предвестница многих романтических страниц музыки XIX века, начиная с Неоконченной симфонии Шуберта. Симфония написана для скромного состава оркестра. В ней — ставшие традиционными четыре части, однако отсутствует обычное для симфоний того времени медленное вступление.

Музыка

Первая часть начинается как бы с полуслова: взволнованной, прерывистой, словно чуть-чуть задыхающейся мелодией скрипок. Глубоко выразительная, искренняя, как будто молящая, мелодия — главная партия сонатного аллегро — родственна упомянутой арии Керубино. Сходство увеличивается благодаря тому, что развивается главная партия необычайно широко, на большом дыхании, подобно оперной арии. Побочная тема исполнена меланхолии, лиризма, в ней и мечтательность, и покорность, и тихая грусть. Разработку открывает короткая жалобная мелодия фаготов. Появляются отрывистые, резкие возгласы, мрачные, тревожные, скорбные интонации. Разворачивается бурное, полное драматизма действие. Реприза не приносит успокоения и просветленности. Напротив: она звучит еще напряженнее, так как побочная тема, ранее звучавшая в мажоре, здесь окрашивается в минорные тона, подчиняется общей тональности части.

Во второй части господствует мягкое, спокойно-созерцательное настроение. Тем не менее Моцарт, как и в предшествующих симфониях, использует здесь сонатную форму. Альты с их своеобразным, чуть приглушенным тембром запевают ласковую мелодию — главную тему. Ее подхватывают скрипки. Побочная тема — порхающий мотив, постепенно завладевающий оркестром. Третья, заключительная тема — снова певучая мелодия, полная печали и нежности, звучащая сначала у скрипок, а затем духовых. В разработке вновь появляется взволнованность, неустойчивость, тревога. Но здесь это — лишь миг. Реприза возвращает к светлой задумчивости.

Третья часть — менуэт. Но не жеманный или изысканный придворный танец. В нем проступают черты маршевости, хотя и свободно претворенной в трехдольном танцевальном ритме. Его мелодия, решительная и мужественная, интонируется скрипками и флейтой (на октаву выше) с аккомпанементом полного состава оркестра. Только в трио, написанном в традиционной трехчастной форме, появляются прозрачные пасторальные звучания с мягкой перекличкой струнных и деревянных инструментов.

Стремительный финал лишен обычной для заключительных частей классических симфоний жизнерадостности. Он продолжает временно прервавшееся драматическое развитие, столь яркое в первой части, и доводит его до кульминации, центральной в симфонии. Первая тема финала — напористая, взлетающая вверх с большой внутренней энергией, словно разворачивающаяся пружина. Побочная тема, мягкая, лирическая, вызывает ассоциации и с побочной темой первой части и с начальной мелодией анданте. Но появление ее кратковременно: лирику сметает вновь закружившийся вихрь. Это заключение экспозиции, которое переходит в бурную, мятущуюся разработку. Тревога, волнение, захватывают и репризу финала. Лишь заключительные такты симфонии приносят утверждение.

Большая симфония до мажор была закончена Моцартом 10 августа 1788 года. В этой симфонии Моцарт вновь стремится отойти от личного, субъективного. Горделиво-величественная, она носит такой же оптимистический характер, как и первая из триады, предвосхищая симфонию Бетховена героическим складом, совершенством, сложностью и новизной приемов композиции. Эта симфония, как и две предшествующие, должна была прозвучать впервые летом того же года, в концерте по подписке, но ему не суждено было состояться: по-видимому, подписка не дала необходимых средств. **Данных** о первом исполнении одного из величайших творений Моцарта не сохранилось.

В основе этой симфонии, получившей название «Юпитер» (есть сведения, что название «Юпитер» ей дал Дж. П. Саломон, известный английский скрипач и антрепренер, через несколько лет организовавший концерты Гайдна в Лондоне) за невиданный прежде величественный масштаб, грандиозность замысла и эпическую стройность воплощения,

лсжат торжество и героика. Ее мужественная, приподнято-праздничная музыка, ее монументальная лапидарность напоминают страницы бетховенских симфоний с их героикой, стойким оптимизмом, ярким волевым началом. Чайковский, очень любивший все творчество Моцарта, называл эту симфонию «одним из чудес симфонической музыки».

Музыка

Начало первой части — решительные взлетающие вверх аккорды и звучащие в ответ нежные вздохи у скрипок — словно тезис, который затем найдет свое развитие. Действительно, далее следует еще одно противопоставление: мужественная, волевая главная тема, исполняемая всем составом оркестра, сменяется грациозной обаятельной мелодией скрипок (побочная партия), звучащей прозрачно в легком, словно кружевном оркестровом наряде аккомпанемента. Заключительная тема шаловливая, задорная, исполнена веселого лукавства. На развитии этих трех тем-образов строится первая часть симфонии.

Вторая часть — анданте — отличается вдохновенной лирикой, поэтичностью и благородством образов. Как и в предшествующих симфониях, это своеобразная сонатная форма, по сути новаторская, ибо до Моцарта существовало лишь сонатное аллегро, то есть считалось, что такая структура могла быть лишь в первой части, иногда — в финале. Главная тема — медленная, задумчивая, с гибкой мелодией, развивающейся в свободной импровизационности. Сменяющая ее побочная по-моцартовски взволнованно-трепетна, насыщена глубоким, но сдерживаемым чувством. Умиротворение приносит заключительная партия — спокойная, просветленная. Разработка невелика. В репризе возвращаются взволнованность, томление, но эпизод tutti с его мощным фанфарным звучанием напоминает о мужественных эпизодах первой части. В коде кратко повторяются основные темы части.

Третья часть — менуэт, не совсем обычный. Он начинается легко, непринужденно, томпой, хроматически нисходящей мелодией первых скрипок, которым аккомпанируют вторые. Далее подключаются, очень скупое, другие инструменты. Оркестровое звучание постепенно увеличивается, доходя до tutti с громкозвучными фанфарами. Трио грациозно,

пожалуй, даже кокетливо, с легкой, простодушной мелодией скрипок и гобоя, но на смену ей тоже приходят фанфары. Реприза трехчастной формы (da saro) возвращает к образам первого раздела.

Грандиозный финал, жизнерадостный, стремительный, поражает богатством образов, мастерством, с которым они вводятся композитором. В нем целых пять основных тем, которые разрабатываются с применением различных контрапунктических ухищрений, ранее используемых композиторами только в строго полифонических формах. Первая тема, всего из четырех нот, интонируемых скрипками — строгая, похожая на тему фуги Баха или тему-эпиграф Шостаковича, но строго диатоничная, является как бы мини-вступлением к главной, второй, также звучащей у скрипок, энергичной и разнообразной по ритмике. Третья — с решительным пунктирным ритмом, переходящим в ровный бег восьмых. Четвертая — восходящая вверх острыми стаккато с трелью. Все они составляют главную партию, развивающуюся в самых замысловатых приемах полифонии. Уже в начале связующей партии появляется фугато, тема которого — один из элементов главной партии финала. Затем звучит побочная партия (пятая по счету тема) — появляющаяся в иной — доминантовой — тональности и более прозрачном звучании оркестра. Разработка построена, в основном, на первых двух темах. Сложность формы нигде не становится самодовлеющей: легко, свободно, непринужденно льется непрерывный поток, в котором разнохарактерные темы объединяются в одном движении, подчиняются единому настроению. Вершиной финала, а с ним и всего симфонического цикла, становится уникальная по мастерству кода, в которой контрапунктически переплетаются все пять тем, захватывая своей жизнерадостью.

Людвиг ван Бетховен

(1770—1827)

Хотя Бетховен половину жизни прожил в XVIII веке, он — композитор нового времени. Свидетель великих переворотов, перекроивших карту Европы — Французской революции 1789 года, наполеоновских войн, эпохи реставрации — он отразил в своем творчестве, прежде всего, симфоническом, грандиозные потрясения. Ни один из композиторов не умел с такой силой воплотить в музыке картины героической борьбы — не одного человека, но целого народа, всего человечества. Как никто из музыкантов до него, Бетховен интересовался политикой, общественными событиями, в молодости увлекался идеями свободы, равенства, братства и сохранил им верность до конца дней. Он обладал обостренным чувством социальной справедливости и дерзко, ожесточенно отстаивал свои права — права простого человека и гениального музыканта — перед лицом венских меценатов, «княжеской сволочи», как он их называл. «Князей есть и еще будут тысячи. Бетховен — только один!»

Инструментальные сочинения составляют основную часть творческого наследия композитора, и среди них главнейшую роль играют симфонии. Как различно число симфоний, созданных венскими классиками! У первого из них, учителя Бетховена Гайдна (прожившего, правда, 77 лет) — более ста. У его младшего собрата, рано умершего Моцарта, творческий путь которого продолжался тем не менее 30 лет, — в два с половиной раза меньше. Гайдн свои симфонии писал сериями, нередко — по единому плану, и у Моцарта, вплоть до трех последних, в симфониях немало общего. У Бетховена — совсем иное. Каждая симфония дает единственное решение, а число их за четверть века не достигло даже десяти. И впоследствии Девятая по отношению к симфонии воспринималась композиторами как последняя — и нередко действительно ею оказывалась — у Шуберта, Брукнера, Малера, Глазунова... Ибо редкий композитор XIX века не считал себя наследником и продолжателем Бетховена, хотя все они не похожи ни на Бетховена, ни друг на друга.

Подобно симфонии, преображаются в его творчестве и другие классические жанры — фортепианная соната, струнный квартет, инструментальный концерт. Будучи выдающимся пианистом, Бетховен, окончательно отказавшись от клавира, раскрыл небывалые возможности фортепиано, насытив сонаты и концерты резкими, мощными мелодическими линиями, полновзвучными пассажами, широкими аккордами. Масштабностью, размахом, философской глубиной поражают струнные квартеты — этот жанр теряет у Бетховена свой камерный облик. В произведениях для сцены — увертюрах и музыке к трагедиям («Эгмонт», «Кориолан») находят воплощение те же героические картины борьбы, гибели, победы, которые получают наивысшее выражение в Третьей, Пятой и Девятой — самых популярных ныне симфониях. Меньше привлекали композитора вокальные жанры, хотя и в них он достиг высочайших вершин, таких как монументальная, лучезарная Торжественная месса или единственная опера «Фиделио», прославляющая борьбу с тиранией, героический подвиг женщины, супружескую верность.

Новаторство Бетховена, особенно в его последних сочинениях, было понято и принято далеко не сразу. Однако он добился славы еще при жизни. Об этом свидетельствует хотя бы его популярность в России. Уже в начале творческого пути он посвятил три скрипичные сонаты (1802) молодому русскому императору Александру I; наиболее известные три квартета opus 59, в которых цитируются русские народные песни, посвящены русскому посланнику в Вене А. К. Разумовскому, как и написанные два года спустя Пятая и Шестая симфонии; три из пяти последних квартетов заказаны композитору в 1822 году князем Н. Б. Голицыным, игравшим на виолончели в Санкт-Петербургском квартете. Тот же Голицын организовал первое исполнение Торжественной мессы в столице России 26 марта 1824 года. Сравнивая Бетховена с Гайдном и Моцартом, он писал композитору: «Я рад, что являюсь современником третьего героя музыки,.. которого можно в полном смысле слова назвать богом мелодии и гармонии... Ваш гений опередил столетие».

Жизнь Бетховена, родившегося 16 декабря 1770 года в Бонне, была полна страданий и трагических событий, которые, однако, не сломили, а выковали его героический характер. Не случайно крупнейший

исследователь его творчества Р. Роллан опубликовал биографию Бетховена в цикле «Героические жизни».

Бетховен рос в музыкальной семье. Дед, фламандец из Мехельна, был капелмейстером, отец — певцом придворной капеллы, игравшим также на клавесине, скрипке и дававшим уроки композиции. Отец и стал первым учителем четырехлетнего сына. Как пишет Ромен Роллан, «он часами держал мальчика за клавесином или запирал со скрипкой, заставляя играть до изнеможения. Удивительно еще, как он не отвратил сына навсегда от искусства». Из-за пьянства отца Людвигу рано пришлось начать зарабатывать на жизнь — не только для себя, но и для всей семьи. Поэтому школу он посещал лишь до десяти лет, всю жизнь писал с ошибками и так и не постиг тайны умножения; самоучкой, настойчивым трудом овладел латынью (бегло читал и переводил), французским и итальянским (на которых писал с еще более грубыми ошибками, чем на родном немецком).

Разные, постоянно менявшиеся учителя давали ему уроки игры на органе, клавесине, флейте, скрипке, альте. Отец, мечтавший видеть в Людвиге второго Моцарта — источник больших и постоянных доходов, — уже в 1778 году организовал его концерты в Кельне. В десять лет у Бетховена появился, наконец, настоящий педагог — композитор и органист Х. Г. Неефе, а в двенадцать мальчик уже работал в оркестре театра и занимал должность помощника органиста в придворной капелле. К тому же году относится первое сохранившееся сочинение юного музыканта — вариации для фортепиано: жанр, ставший потом излюбленным в его творчестве. В следующем году были закончены три сонаты — первое обращение к одному из важнейших для Бетховена жанров.

К шестнадцати годам он широко известен в родном Бонне как пианист (особенно поражали воображение его импровизации) и композитор, дает уроки музыки в аристократических семействах и выступает при дворе курфюрста. Бетховен мечтает учиться у Моцарта и в 1787 году едет к нему в Вену, восхищается своими импровизациями, но из-за смертельной болезни матери вынужден вернуться в Бонн. Три года спустя на пути из Вены в Лондон Бонн посетил Гайдн и, возвращаясь после английских гастролей летом 1792 года, согласился взять Бетховена в ученики.

Французская революция захватила 19-летнего юношу, который, подобно многим передовым людям Германии, приветствовал взятие Бастилии как прекраснейший день человечества. Переехав в столицу Австрии, Бетховен сохранил это увлечение революционными идеями, завел дружбу с послом Французской республики молодым генералом Ж. Б. Бернадоттом, а позднее посвятил сопровождавшему посла известному парижскому скрипачу Р. Крейцеру сонату, получившую название Крейцеровой. В ноябре 1792 года Бетховен навсегда поселяется в Вене. Около года он берет уроки композиции у Гайдна, но, не удовлетворенный ими, занимается также у И. Альбрехтсбергера и итальянского композитора А. Сальери, которого ценит очень высоко и даже годы спустя почтительно называет себя его учеником. А оба музыканта, по словам Роллана, признавались, что Бетховен им ничем не обязан: «Всею его научил личный суровый опыт».

К тридцати годам Бетховен завоевывает Вену. Его импровизации вызывают столь сильные восторги слушателей, что некоторые раздражаются рыданиями. «Глухцы, — возмущается музыкант. — Это не художественные натуры, художники созданы из огня, они не плачут». Он признан величайшим фортепианным композитором, с ним сравнивают лишь Гайдна и Моцарта. Одно имя Бетховена на афише собирает полные залы, обеспечивает успех любому концерту. Он сочиняет быстро — одно за другим из-под его пера выходят трио, квартеты, квинтеты и другие ансамбли, фортепианные и скрипичные сонаты, два фортепианных концерта, множество вариаций, танцев. «Я живу среди музыки; едва лишь что-то готово, как я пачинаю другое... Я часто пишу по три-четыре вещи сразу».

Бетховен принят в высшем обществе, среди его почитателей — меценат князь К. Лихновский (композитор посвящает ему Патетическую сонату, вызвавшую восторг музыкальной молодежи и запрет старых профессоров). У него немало прелестных титулованных учениц, и вес они флиртуют со своим учителем. А он поочередно и одновременно влюблен в молодых графинь Брунsvик, для которых пишет песню «Всё в мыслях ты» (кто из них?), и в их 16-летнюю кузину Джульетту Гвиччарди, на которой намеревается жениться. Ей он посвятил сонату-фантазию опус 27 № 2, ставшую знаменитой под названием Лунная. Но Джульетта не оценила не только Бетховена-человека, но и Бетховена-музыканта: она

вышла замуж за графа Р. Галленберга, считая его непризнанным гением, а его подражательные, любительские увертюры — ничуть не слабее симфоний Бетховена.

Композитора подстерегает еще один, поистине страшный удар: он узнает, что ослабление слуха, тревожившее его с 1796 года, грозит неизбежной неизлечимой глухотой. «День и ночь у меня непрерывный шум и гудение в ушах... жизнь моя жалка... Я часто проклинал свое существование», — признается он другу. А ведь ему непогим более тридцати, он полон жизненных и творческих сил. В первые годы нового столетия возникают такие крупные произведения, как Первая и Вторая симфонии, Третий фортепианный концерт, балет «Творения Прометея», необычные по стилю фортепианные сонаты — с похоронным маршем, с речитативом и др.

По предписанию врача композитор поселяется весной 1802 года в тихой деревушке Гейлигенштадт, вдали от столичного шума, среди виноградников на зеленых холмах. Здесь 6—10 октября он пишет своим братьям отчаянное письмо, известное ныне как Гейлигенштадтское завещание: «О люди, считающие или называющие меня неприятным, упрямым, мизантропом, как несправедливы вы ко мне! Вы не знаете тайной причины того, что вам мнится... Для меня нет отдыха в человеческом обществе, нет интимной беседы, нет взаимных излияний. Я почти совсем одинок... Еще немного, и я покончил бы с собой. Меня удержало только одно — мое искусство. Ах, мне казалось невысказанным покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным».

И действительно, искусство спасло Бетховена. Первое произведение, начатое после этого трагического письма, — знаменитая Героическая симфония, открывшая не только центральный период творчества композитора, но и новую эпоху в европейском симфонизме. Этот период не случайно называют героическим — духом борьбы пронизаны наиболее известные сочинения разных жанров: опера «Леонора», позднее получившая название «Фиделио», оркестровые увертюры, соната опус 57, называемая «Аппассионатой» (Страстной), Пятый фортепианный концерт, Пятая симфония. Но не только такие образы волнуют Бетховена: одновременно с Пятой рождается Пасторальная симфония, рядом с «Аппассионатой» — соната опус 53, именуемая «Авророй» (эти заголовки не принадлежат автору),

воинственному Пятому концерту предшествует мечтательный Четвертый. А завершают это насыщенное творческое десятилетие две более краткие симфонии, напоминающие о традициях Гайдна.

Зато а последующие десять лет композитор не обращается к симфонии вообще. Стиль его претерпевает значительные изменения: он уделяет большое внимание песням, в том числе обработкам народных песен — в его сборнике Песни разных народов есть русские и украинские, фортепианным миниатюрам — жанрам, характерным для рождающегося в эти годы романтизма (например, для живущего рядом молодого Шуберта). В последних сонатах воплощается преклонение Бетховена перед полифонической традицией эпохи барокко, в некоторых использованы фуги, напоминающие о Бахе и Генделе. Те же особенности присущи последним крупным сочинениям — пяти струнным квартетам (1822—1826), наиболее сложным, долго казавшимся загадочными и неисполнимыми. А венчают его творчество две монументальные фрески — Торжественная месса и Девятая симфония, прозвучавшие весной 1824 года. К тому времени композитор был уже совершенно глухим. Но он мужественно боролся с судьбой. «Я хочу схватить судьбу за глотку. Ей не удастся сломить меня. О, как прекрасно прожить тысячу жизней!» — писал он другу за много лет до того. В Девятой симфонии в последний раз и по-новому воплощены идеи, волновавшие музыканта на протяжении всей жизни, — борьбы за свободу, утверждение благородных идеалов единения человечества.

Неожиданную славу композитору принесло сочинение, написанное десятилетием раньше, — сочинение случайное, недостойное его гения — «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории», прославляющее победу английского полководца над Наполеоном. Это шумная батальная картина для симфонического и двух военных оркестров с громадными барабанами и специальными машинами, имитирующими пушечные и ружейные залпы. На какое-то время свобододобивый, дерзкий новатор становится кумиром Венского конгресса — собравшихся осенью 1814 года в столице Австрии победителей Наполеона во главе с русским императором Александром I и австрийским министром князем Меттернихом. Внутренне Бетховен был очень далек от этого коронованного общества, искоренявшего малейшие ростки свободолубия во всех уголках

Европы: несмотря на все разочарования, композитор оставался верен юношеским идеалам свободы и всечеловеческого братства.

Последние годы жизни Бетховена были столь же тяжелы, как и первые. Семейная жизнь не сложилась, его преследовали одиночество, болезни, бедность. Всю свою нерастрченную любовь он отдал племяннику, который должен был заменить ему сына, но тот вырос лживым, двуличным бездельником и мотом, укоровившим жизнь Бетховену.

Умер композитор от тяжелой, мучительной болезни 26 марта 1827 года. По описанию Роллана, его смерть отражала характер всей его жизни и дух его творчества: «Внезапно разразилась страшная гроза со снежной метелью и градом... Удар грома потряс комнату, освещенную зловещим отблеском молнии на снегу. Бетховен открыл глаза, угрожающим жестом протянул к небу правую руку со сжатым кулаком. Выражение его лица было страшно. Казалось, он кричал: «Я вызываю вас на бой, враждебные силы!..» Хюттенбреннер (молодой музыкант, единственный оставшийся у постели умирающего. — А. К.) сравнивает его с полководцем, который кричит своим войскам: «Мы их победим!.. Вперед!» Рука упала. Глаза закрылись... Он пал в бою».

Похороны состоялись 29 марта. В этот день все школы столицы Австрии были закрыты в знак траура. За гробом Бетховена шло двести тысяч человек — примерно десятая часть населения Вены.

Симфония № 1, до мажор, ор. 21 (1799—1800)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Работу над Первой симфонией Бетховен начал в 1799 году, а завершил следующей весной. Это было самое безмятежное время в жизни композитора, который стоял на самой вершине тогдашней музыкальной Вены — рядом с прославленным Гайдном, у которого одно время брал уроки. Любителей и профессионалов поражали виртуозные импровизации,

в которых ему не было равных. Как пианист он выступал в домах знати, князья покровительствовали ему и заискивали перед ним, приглашали гостить в своих поместьях, а Бетховен вел себя независимо и дерзко, постоянно демонстрируя перед аристократическим обществом чувство собственного достоинства человека третьего сословия, что так отличало его от Гайдна. Бетховен давал уроки молодым девушкам из знатных семейств. Они занимались музыкой, прежде чем выйти замуж, и всячески ухаживали за модным музыкантом. А он, по словам современника, чувствительный к красоте, не мог видеть хорошенького личика без того, чтобы не влюбиться, хотя самое продолжительное увлечение, по его собственному утверждению, длилось не более семи месяцев. Выступления Бетховена в публичных концертах — в авторской «академии» Гайдна или в пользу вдовы Моцарта — привлекали многочисленную публику, издательские фирмы наперебой спешили опубликовать его новые сочинения, а музыкальные журналы и газеты помещали многочисленные восторженные рецензии на его выступления.

Премьера Первой симфонии, состоявшаяся в Вене 2 апреля 1800 года, стала событием не только в жизни композитора, но и в музыкальной жизни столицы Австрии. Это был первый большой авторский концерт Бетховена, так называемая «академия», свидетельствовавший о популярности тридцатилетнего автора: одно его имя на афише обладало способностью собрать полный зал. На этот раз — зал Национального придворного театра. Бетховен выступал с оркестром итальянской оперы, плохо приспособленным для исполнения симфонии, в особенности — такой необычной для своего времени. Поражал состав оркестра: по мнению рецензента лейпцигской газеты, «духовые инструменты применены слишком обильно, так что получилась скорее духовая музыка, нежели звучание полного симфонического оркестра». Бетховен ввел в партитуру два кларнета, что тогда еще не получило широкого распространения: Моцарт использовал их редко; Гайдн впервые сделал кларнеты равноправными участниками оркестра лишь в последних Лондонских симфониях. Бетховен же не только начал с такого состава, которым закончил Гайдн, но еще и построил ряд эпизодов на контрастах духовой и струнной групп.

Симфония посвящена барону Г. ван Свигену — известному венскому меценату, содержавшему большую капеллу, пропагандисту творчества

Генделя и Баха, автору либретто ораторий Гайдна, а также 12 симфоний, по словам Гайдна, «таких же тупых, как он сам».

Музыка

Начало симфонии поразило современников. Вместо ясного, определенно-го устойчивого аккорда, как было принято, Бетховен открывает медленное вступление таким созвучием, которое не дает возможности слуху определить тональность произведения. Все вступление, построенное на постоянных контрастах звучности, держит слушателя в напряжении, разрешение которого наступает только с вступлением главной темы сонатного аллегро. В ней звучит юношеская энергия, порыв неистраченных сил. Упорно стремится она вверх, постепенно завоевывая высокий регистр и утверждаясь в звонком звучании всего оркестра. Грациозный облик побочной темы (переключки гобоя и флейты, а затем скрипок) заставляет вспомнить Моцарта. Но и эта более лирическая тема дышит той же радостью жизни, что и первая. На миг набегают облачко грусти, побочная возвращается в приглушенном, несколько таинственном звучании низких струнных. Им отвечает задумчивый мотив гобоя. И вновь весь оркестр утверждает энергичную поступь главной темы. Ее мотивы пронизывают и разработку, которая строится на резких сменах звучностей, внезапных акцентах, переключениях инструментов. В репризе господствует главная тема. Особенно ее главенство подчеркивается в коде, которой Бетховен, в отличие от своих предшественников, придает очень важное значение.

В медленной второй части несколько тем, но они лишены контрастов и дополняют друг друга. Начальная, светлая и певучая, излагается струнными поочередно, как в фуге. Здесь наиболее ясно ощущается связь Бетховена с его учителем Гайдном, с музыкой XVIII века. Однако на смену изящным украшениям «галантного стиля» приходит большая простота и ясность мелодических линий, большая четкость и острота ритма.

Третью часть композитор в соответствии с традицией называет менуэтом, хотя ее мало что связывает с плавным танцем XVIII века — это типично бетховенское скерцо (такое обозначение появится лишь в следующей симфонии). Тема отличается простотой и лапидарностью: гамма, стремительно восходящая вверх с одновременным возрастанием звучности, завершается юмористически-громогласным унисоном всего

оркестра. Трио контрастно по настроению и отличается негромкой, прозрачной звучностью. Неизменно повторяющимся аккордам духовых отвечают легкие пассажи струнных.

Финал симфонии Бетховен начинает юмористическим эффектом. После мощно звучащего унисона всего оркестра медленно и негромко, словно нерешительно, вступают скрипки с тремя нотами восходящей гаммы; в каждом последующем такте после паузы добавляется по ноте, пока, наконец, стремительным раскатом не начинается легкая подвижная главная тема. Это юмористическое вступление было настолько необычным, что нередко во времена Бетховена исключалось дирижерами — из боязни вызвать смех публики. Главную тему дополняет столь же беззаботная, покачивающаяся, танцующая побочная с внезапными акцентами и синкопами. Однако заканчивается финал не легкими юмористическими штрихами, а звонкими героическими фанфарами, предвещающими следующие симфонии Бетховена.

Симфония № 2, ре мажор, ор. 36 (1802)

Состав оркестра; 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Вторая симфония, законченная летом 1802 года, создавалась в последние безмятежные месяцы жизни Бетховена. За десять лет, прошедшие с тех пор, как он покинул родной Бонн и переселился в столицу Австрии, он стал первым музыкантом Вены. Рядом с ним ставили только прославленного 70-летнего Гайдна, его учителя. Бетховену нет равных среди пианистов-виртуозов, его новые сочинения спешат опубликовать издательские фирмы, музыкальные газеты и журналы публикуют статьи, которые становятся все более и более благожелательными. Бетховен ведет светскую жизнь, венская знать покровительствует ему и заискивает перед ним, он постоянно выступает во дворцах, живет в княжеских поместьях, дает уроки молодым титулованным девицам, которые

флиртуют с модным композитором. А он, чувствительный к женской красоте, поочередно ухаживает за графинями Брунsvик, Жозефиной и Терезой, за их 16-летней кузиной Джульеттой Гвиччарди, которой посвящает сонату-фантазию опус 27 № 2, знаменитую Лунную. Из-под пера композитора выходят все более крупные произведения: три фортепианных концерта, шесть струнных квартетов, балет «Творения Прометея», Первая симфония, а излюбленный жанр фортепианной сонаты получает все более новаторскую трактовку (соната с похоронным маршем, две сонаты-фантазии, соната с речитативом и др.).

Новаторские черты обнаруживаются и во Второй симфонии, хотя она, подобно Первой, продолжает традиции Гайдна и Моцарта. В ней отчетливо выражена тяга к героике, монументальности, впервые исчезает танцевальная часть: мепуэт заменяется скерцо.

Премьера симфонии состоялась под управлением автора 5 апреля 1803 года в зале Венской оперы. Концерт, несмотря на очень высокие цены, прошел с аншлагом. Симфония сразу получила признание. Посвящена она князю К. Лихновскому — известному венскому меценату, ученику и другу Моцарта, горячему поклоннику Бетховена.

Музыка

Уже большое медленное вступление пронизано героикой — развернутое, импровизационное, оно разнообразно по краскам. Постепенное нагнетание приводит к грозной минорной фанfare. Тотчас же наступает перелом, и главная партия сонатного аллегро звучит оживленно и беззаботно. Необычно для классической симфонии ее изложение — в нижних голосах струнной группы. Необычна и побочная: вместо того, чтобы привнести в экспозицию лирику, она окрашивается в воинственные тона с характерным фанфарным призывом и пунктирным ритмом у кларнетов и фаготов. Впервые Бетховен придает столь важное значение разработке, чрезвычайно активной, целеустремленной, развивающей все мотивы экспозиции и медленного вступления. Значительна и coda, поражающая цепью неустойчивых гармоний, которые разрешаются триумфальным апофеозом с ликующими фигурациями струнных и возгласами медных.

Медленная вторая часть, перекликаясь по характеру с анданте последних симфоний Моцарта, в то же время воплощает типичное для

Бетховена погружение в мир лирических раздумий. Избрав сонатную форму, композитор не противопоставляет главную и побочную партии — сочные, певучие мелодии сменяют одна другую в щедром изобилии, варьируясь попеременно струнными и духовыми. Контраст экспозиции в целом составляет разработка, где переклички оркестровых групп напоминают взволнованный диалог.

Третья часть — первое скерцо в истории симфоний — действительно веселая шутка, полная ритмических, динамических, тембровых неожиданностей. Совсем простая тема предстает в самых разнообразных преломлениях, всегда остроумных, изобретательных, непредсказуемых. Принцип контрастных сопоставлений — оркестровых групп, фактуры, гармонии — сохраняется и в более скромном звучании трио.

Насмешливые возгласы открывают финал. Они же перебивают изложение танцующей, искрящейся весельем главной темы. Столь же беззаботны другие темы, мелодически самостоятельные — более чинная связующая и грациозно женственная побочная. Как и в первой части, важную роль играют разработка и особенно кода — впервые превосходящая разработку и по длительности и по напряженности, полная постоянных переключений в контрастные эмоциональные сферы. Вакхическая пляска сменяется мечтательным раздумьем, громогласные возгласы — сплошным пианиссимо. Но прерванное ликование возобновляется, и симфония завершается буйным весельем.

Симфония № 3, ми-бемоль мажор, ор. 55, Героическая (1801—1804)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 3 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Героическая симфония, открывающая центральный период творчества Бетховена и одновременно — эпоху в развитии европейского симфонизма, рождалась в самое тяжелое время в жизни композитора. В октябре 1802 года 32-летний, полный сил и творческих замыслов любимец аристократических

салонов, первый виртуоз Вены, автор двух симфоний, трех фортепианных концертов, балета, оратории, множества фортепианных и скрипичных сонат, трио, квартетов и других камерных ансамблей, одно имя которого на афише гарантировало полный зал при любой цене на билеты, узнает ужасный приговор: тревожащее его несколько лет ослабление слуха неизлечимо. Его ждет неизбежная глухота. Спасаясь от столичного шума, Бетховен уединяется в тихом селении Гейлигенштадт. 6—10 октября он пишет прощальное письмо, которое так никогда и не было отправлено: «Еще немного, и я покончил бы с собою. Меня удержало только одно — мое искусство. Ах, мне казалось немыслимым покинуть свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным... Даже высокое мужество, вдохновлявшее меня в прекрасные летние дни, исчезло. О, Провидение! Дай мне хотя бы один день чистой радости...»

Он нашел радость в своем искусстве, воплотив величественный замысел Третьей симфонии — не похожей ни на одну из существовавших до тех пор. «Она является каким-то чудом даже среди произведений Бетховена, — пишет Р. Роллан. — Если в своем последующем творчестве он и двинулся дальше, то сразу он никогда не делал столь большого шага. Эта симфония являет собою один из великих дней музыки. Она открывает собою эру».

Великий замысел созрел исподволь, в течение многих лет. По свидетельству друзей, первую мысль о ней заронил французский генерал, герой многих битв Ж. Б. Бернадотт, прибывший в Вену в феврале 1798 года послом революционной Франции. Под впечатлением смерти английского генерала Ральфа Аберкомби, скончавшегося от ран, полученных в битве с французами при Александрии (21 марта 1801 года), Бетховен набросал первый фрагмент траурного марша. А тема финала, возникшая, возможно, до 1795 года, в седьмом из 12 контрдансов для оркестра, была затем использована еще дважды — в балете «Творения Прометея» и в фортепианных вариациях ор. 35.

Как и все симфонии Бетховена, за исключением Восьмой, Третья имела посвящение, впрочем, тотчас уничтоженное. Вот как вспоминал об этом его ученик: «Как я, так и другие его ближайшие друзья часто видели эту симфонию переписанной в партитуре у него на столе; наверху, на заглавном листе, стояло слово «Буонапарте», а внизу «Людвиг ван

Бетховен» и ни слова больше... Я был первым, принесшим ему известие, что Наполеон объявил себя императором. Бетховен пришел в ярость и воскликнул: «Этот тоже обыкновенный человек! Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию, он будет ставить себя выше всех других и сделается тираном!» Бетховен подошел к столу, схватил заглавный лист, разорвал его сверху донизу и швырнул на пол». А в первом издании оркестровых голосов симфонии (Вена, октябрь 1806) посвящение на итальянском языке гласило: «Героическая симфония, сочиненная, чтобы почтить память одного великого человека, и посвященная его светлейшему высочеству князю Лобковицу Луиджи ван Бетховеном, ор. 55, № III».

Предположительно впервые симфония прозвучала в имени князя Ф. И. Лобковица, известного венского мецената, летом 1804 года, тогда как первое публичное исполнение состоялось 7 апреля следующего года в столичном театре «Ан дер Вин». Симфония успеха не имела. Как писала одна из венских газет, «публика и господин ван Бетховен, который выступал в качестве дирижера, остались в этот вечер недовольны друг другом. Для публики симфония слишком длинна и грудна, а Бетховен слишком неуживчив, потому что не удостоил аплодирующую часть публики даже поклоном, — напротив, он счел успех недостаточным». Один из слушателей крикнул с галерки: «Дам крейцер, чтобы все это кончилось!» Правда, как иронически объяснял тот же рецензент, близкие друзья композитора утверждали, что «симфония не понравилась лишь потому, что публика недостаточно образована в художественном отношении, чтобы понять столь высокую красоту, и что через тысячу лет она (симфония), однако, окажет свое действие». Чуть ли не все современники жаловались на неимоверную длину Третьей симфонии, выдвигая в качестве критерия для подражания Первую и Вторую, на что композитор мрачно посулил: «Когда я напишу симфонию, длящуюся целый час, то Героическая покажется короткой» (она идет 52 минуты). Ибо он любил ее больше всех своих симфоний.

Музыка

По словам Роллана, первая часть, возможно, «была задумана Бетховеном как своего рода портрет Наполеона, разумеется, совсем непохожего на оригинал, но такого, каким его рисовало воображение и каким он

хотел бы видеть Наполеона в действительности, то есть как гения революции». Это колоссальное сонатное аллегро открывают два мощных аккорда всего оркестра, в котором Бетховен использовал три, а не две, как обычно, валторны. Главная тема, порученная виолончелям, очерчивает мажорное трезвучие — и внезапно останавливается на чужеродном, диссонирующем звуке, но, преодолев препятствие, продолжает свое героическое развитие. Экспозиция многотемна, наряду с героическими возникают светлые лирические образы: в ласковых репликах связующей партии; в сопоставлении мажора — минора, деревянных — струнных побочной; в начинающемся здесь же, в экспозиции, мотивном развитии. Но особенно ярко развитие, столкновения, борьба воплощены в разработке, впервые разрастающейся до грандиозных размеров: если в двух первых симфониях Бетховена, подобно моцартовским, разработка не превышает двух третей экспозиции, то здесь пропорции прямо противоположные. Как образно пишет Роллан, «речь идет о музыкальном Аустерлице, о завоевании империи. Империя Бетховена длилась дольше, чем империя Наполеона. Потому и достижение ее потребовало больше времени, ибо он в себе сочетал и императора и армию... Со времен Геронической эта часть служит местопребыванием гения». В центре разработки — новая тема, непохожая ни на одну из тем экспозиции: в строгом хоральном звучании, в предельно отдаленной, к тому же минорной тональности. Поразительно начало репризы: резко диссонирующее, с наложением функций доминанты и тоники, оно воспринималось современниками как фальшь, ошибка не вовремя вступившего валторниста (именно он на фоне затаенного тремоло скрипок интонирует мотив главной партии). Подобно разработке разрастается кода, игравшая прежде незначительную роль: теперь она становится второй разработкой.

Резчайший контраст образует вторая часть. Впервые место певучего, обычно мажорного анданте занимает похоронный марш. Утвердившийся во время Французской революции для массовых действий на площадях Парижа, этот жанр превращается у Бетховена в грандиозную эпопею, вечный памятник героической эпохе борьбы за свободу. Величие этой эпопеи особенно поражает, если представить достаточно скромный по составу бетховенский оркестр: к инструментам позднего Гайдна добавлена всего лишь одна валторна да выделены в самостоятельную партию

контрабасы. Трехчастная форма также предельно ясна. Минорная тема у скрипок в сопровождении аккордов струнных и трагических раскатов контрабасов, завершаемая мажорным припевом струнных, варьируется несколько раз. Контрастное трио — светлая память — с темой духовых по тонам мажорного трезвучия также варьируется и приводит к героическому апофеозу. Реприза траурного марша значительно более развернута, с новыми вариантами, вплоть до фугато.

Скерцо третьей части появилось не сразу: первоначально композитор задумал менуэт и довел его до трио. Но, как образно пишет Роллан, изучавший тетрадь бетховенских эскизов, «здесь перо его отскакивает... Под стол менуэт и его размеренную грацию! Гениальное кипение скерцо найдено!» Каких только ассоциаций не рождала эта музыка! Одни исследователи видели в ней воскрешение античной традиции — игры на могиле героя. Другие, наоборот, предвестие романтизма — воздушный хоровод эльфов, наподобие созданного сорок лет спустя скерцо из музыки Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Контрастная в образном плане, тематически третья часть тесно связана с предшествующими — слышны те же мажорные трезвучные зовы, что и в главной партии первой части, и в светлом эпизоде траурного марша. Трио скерцо открывается зовами трех солирующих валторн, рождающих ощущение романтики леса.

Финал симфонии, который русский критик А. Н. Серов сравнивал с «праздником мира», полон победного ликования. Открывают его размашистые пассажи и мощные аккорды всего оркестра, словно призывающие к вниманию. Оно сосредоточено на загадочной теме, звучащей в унисон у струнных пиццикато. Струнная группа начинает неторопливое варьирование, полифоническое и ритмическое, как вдруг тема уходит в басы, и выясняется, что основная тема финала — совсем иная: певучий контрданс, исполняемый деревянными духовыми. Именно эта мелодия была написана Бетховеном почти десять лет назад с чисто прикладной целью — для бала художников. Тот же контрданс танцевали и только что одушевленные титаном Прометеем люди в финале балета «Творения Прометея». В симфонии тема изобретательно варьируется, изменяя тональность, темп, ритм, оркестровые краски и даже направленные движения (тема в обращении), сопоставляется то с полифонически

развиваемой начальной темой, то с новой — в венгерском стиле, героической, минорной, с использованием полифонического приема двойного контрапункта. Как писал с некоторым недоумением один из первых немецких рецензентов, «финал длинен, слишком длинен; искусен, очень искусен. Многие его достоинства несколько скрыты; кое-что странно и остро...» В головокружительно быстрой коде вновь звучат раскатистые пассажи, открывавшие финал. Мощные аккорды tutti завершают праздник победным ликованием.

Симфония № 4, си-бемоль мажор, ор. 60 (1806)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Четвертая симфония — одно из редких в наследии Бетховена лирических сочинений крупной формы. Она озарена светом счастья, идиллические картины согреты теплом искреннего чувства. Не случайно эту симфонию так любили композиторы-романтики, черпая из нее как из источника вдохновения. Шуман называл ее стройной эллинской девушкой между двумя северными исполинами — Третьей и Пятой. Закончена она была во время работы над Пятой, в середине ноября 1806 года и, по словам исследователя творчества композитора Р. Роллана, была создана «единым духом, без обычных предварительных набросков... Четвертая симфония — чистый шток, хранящий благоухание этих дней, самых ясных в его жизни».

Лето 1806 года Бетховен провел в замке венгерских графов Брунsvик. Сестрам Терезе и Жозефине, прекрасным пианисткам, он давал уроки, а их брат Франц был его лучшим другом, «дорогим братом», которому композитор посвятил законченную в это время знаменитую фортепианную сонату опус 57, называемую «Аппассионатой» (Страстной). Любовь к Жозефине и Терезе исследователи относят к наиболее серьезным чувствам, когда-либо испытываемым Бетховеном. С Жозефиной он делился самыми тайными своими мыслями, спешил показать ей каждое новое

сочинение. Работая в 1804 году над оперой «Леонора» (окончательное название — «Фиделио»), ей первой играл отрывки, и, возможно, именно Жозефина стала прообразом нежной, гордой, любящей героини («всё — свет, чистота и ясность», — говорил Бетховен). Ее старшая сестра Тереза считала, что Жозефина и Бетховен были созданы друг для друга, и все же брак между ними не состоялся (хотя некоторые исследователи считают, что отцом одной из дочерей Жозефины был Бетховен). С другой стороны, домоправительница Терезы рассказывала о любви композитора к старшей из сестер Брунsvик и даже об их обручении. Во всяком случае, Бетховен признавался: «Когда я думаю о ней, сердце у меня бьется так же сильно, как в тот день, когда я встретил ее впервые». За год до смерти Бетховена видели плачущим над портретом Терезы, который он целовал, повторяя: «Ты была такая прекрасная, такая великая, подобная ангелам!» Тайное обручение, если оно действительно состоялось (что оспаривается многими), приходится как раз на май 1806 года — время работы над Четвертой симфонией.

Премьера ее состоялась в марте следующего, 1807 года, в Вене. Посвящение графу Ф. Опперсдорфу, быть может, явилось благодарностью за предотвращение крупного скандала. Этот случай, в котором в очередной раз сказался взрывной темперамент Бетховена и его обостренное чувство собственного достоинства, произошел осенью 1806 года, когда композитор гостил в поместье князя К. Лихновского. Однажды, почувствовав себя оскорбленным гостями князя, настойчиво требовавшими, чтобы он играл для них, Бетховен наотрез отказался и удалился в свою комнату. Князь вспылил и решил прибегнуть к силе. Как вспоминал об этом несколько десятилетий спустя ученик и друг Бетховена, «не вступись граф Опперсдорф и несколько других лиц, дошло бы до грубой драки, так как Бетховен уже взялся за стул и готов был хватить им по голове князя Лихновского, когда тот взломал дверь в комнату, где заперся Бетховен. К счастью, Опперсдорф бросился между ними...»

Музыка

В медленном вступлении возникает романтическая картина — с тональными блужданиями, неопределенными гармониями, таинственными отдаленными голосами. Но сонатное аллегро, будто залитое светом, отличается

классической ясностью. Главная партия упруга и подвижна, побочная напоминает простодушный наигрыш сельских свирелей — фাগот, гобой и флейта словно переговариваются между собой. В активной, как всегда у Бетховена, разработке в развитие главной партии вплетается новая, певучая тема. Замечательна подготовка репризы. Торжествующее звучание оркестра стихает до предельного пианиссимо, тремоло литавр подчеркивает неопределенные гармонические блуждания; постепенно, неспешительно собираются и все более крепнут раскаты главной темы, которая и начинает репризу в блеске *tutti* — по выражению Берлиоза, «подобно реке, спокойные воды которой, внезапно пропадая, выходят снова из своего подземного русла лишь затем, чтобы с шумом и грохотом низвергнуться пенящимся водопадом». Несмотря на ясную классичность музыки, четкую расчлененность тем, реприза не является точным повтором экспозиции, принятым у Гайдна или Моцарта — она более сжата, а темы предстают в другой оркестровке.

Вторая часть — типичное бетховенское адажио в сонатной форме, сочетающее напевные, почти вокальные по складу темы с непрерывной ритмической пульсацией, которая придает музыке особую энергию, драматизирующую развитие. Главную партию поют скрипки с альтами, побочную — кларнет; затем главная приобретает страстно-напряженное, минорное звучание в изложении полноразмерного оркестра.

Третья часть напоминает часто представленные в симфониях Гайдна грубоватые, полные юмора крестьянские менуэты, хотя Бетховен, начиная со Второй симфонии, отдает предпочтение скерцо. Оригинальная первая тема сочтает, подобно некоторым народным танцам, двудольный и трехдольный ритм и построена на сопоставлении фортиссимо — пиано, *tutti* — отдельных групп инструментов. Трио изящно, интимно, в более медленном темпе и приглушенной звучности — словно массовую пляску сменяет девичий танец. Этот контраст возникает дважды, так что форма менуэта оказывается не трех-, а пятичастной.

После классического менуэта финал кажется особенно романтическим. В легких шуршащих пассажах главной партии чудится кружение каких-то легкокрылых существ. Переключки высоких деревянных и низких струнных инструментов подчеркивают шутиливый, игровой склад побочной партии. Внезапно взрывается минорным аккордом заключительная

партия, однако это лишь набежавшее облачко в общем веселье. В конце экспозиции задорные переключки побочной и беззаботное кружение главной объединяются. При таком легком, незамысловатом содержании финала Бетховен все же не отказывается от довольно пространной разработки с активным мотивным развитием, которое продолжается и в коде. Ее шутливый характер подчеркнут внезапными контрастами главной темы: после общей паузы ее интонируют первые скрипки пианиссимо, завершают фаготы, имитируют вторые скрипки с альтами, — и каждая фраза заканчивается долгой фермой, словно наступает глубокое раздумье... Но нет, это просто юмористический штрих, и ликующий бег темы завершает симфонию.

Симфония № 5, до минор, ор. 67 (1805—1808)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, контрафагот, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона,
литавры, струнные.

История создания

Пятая симфония, которая поражает лаконизмом изложения, сжатостью форм, устремленностью развития, кажется рожденной в едином творческом порыве. Однако создавалась она дольше остальных. Бетховен работал над ней на протяжении трех лет, успев закончить в эти годы две симфонии совершенно иного характера: в 1806 году была написана лирическая Четвертая, в следующем начата и одновременно с Пятой завершена Пасторальная, позднее получившая № 6.

Это было время наивысшего расцвета таланта композитора. Одно за другим появляются самые типичные для него, самые прославленные сочинения, нередко проникнутые энергией, горделивым духом самоутверждения, героической борьбой: скрипичная соната опус 47, известная как Крейцера, фортепианные опус 53 и 57 («Аврора» и «Алпассионата» — названия даны не автором), опера «Фиделио», оратория «Христос на горе Елеонской», три квартета опус 59, посвященные русскому меценату

графу А. К. Разумовскому, фортепианный (Четвертый), Скрипичный и Тройной (для фортепиано, скрипки и виолончели) концерты, увертюра «Кориолан», 32 вариации для фортепиано до минор, месса до мажор и др. Композитор смирился с неизлечимым недугом, страшнее которого не может быть для музыканта, — глухотой, хотя, узнав о приговоре врачей, едва не покончил с собой: «Только добродетели и искусству я обязан тем, что не покончил жизнь самоубийством». В 31 год он написал другу горделивые слова, ставшие его девизом: «Я хочу схватить судьбу за глотку. Ей не удастся окончательно сломить меня. О, как прекрасно прожить тысячу жизней!»

Пятая симфония посвящена известным меценатам — князю Ф. И. Лобковицу и графу А. К. Разумовскому, русскому посланнику в Вене, и впервые прозвучала в авторском концерте, так называемой «академии», в Венском театре 22 декабря 1808 года вместе с Пасторальной. Нумерация симфоний была тогда иной: открывшая «академию» симфония под названием «Воспоминание о сельской жизни», фа мажор, имела № 5, а «Большая симфония в до миноре» — № 6. Концерт оказался неудачным. Во время репетиции композитор повздорил с предоставленным ему оркестром — сборным, невысокого уровня, и по требованию музыкантов, отказавшихся с ним работать, вынужден был удалиться в соседнюю комнату, откуда и слушал, как его музыку разучивает дирижер И. Зейфрид. Во время концерта в зале царил холод, публика сидела в шубах и равнодушно восприняла новые симфонии Бетховена.

Впоследствии Пятая стала самой популярной в его наследии. В ней сконцентрированы наиболее типичные черты бетховенского стиля, наиболее ярко и сжато воплощена основная идея его творчества, которую обычно формулируют так: через борьбу к победе. Короткие рельефные темы сразу и навсегда врезаются в память. Одна из них, несколько видоизменяясь, проходит через все части (такой прием, заимствованный у Бетховена, следующее поколение композиторов будет использовать часто). Об этой сквозной теме, своего рода лейтмотиве из четырех нот с характерным стучащим ритмом, по свидетельству одного из биографов композитора, он говорил: «Так судьба стучится в дверь».

Музыка

Первую часть открывает дважды повторенная фортиссимо тема судьбы. Главная партия сразу же активно развивается, устремляясь к вершине. Тот же мотив судьбы начинает побочную партию и постоянно напоминает о себе в басах струнной группы. Контрастная по отношению к нему мелодия побочной, певучая и нежная, завершается, однако, звонкой кульминацией: весь оркестр в грозных унисонах повторяет мотив судьбы. Возникает зримая картина упорной, бескомпромиссной борьбы, которая переполняет разработку и продолжается в репризе. Как это свойственно Бетховену, реприза не является точным повторением экспозиции. Перед появлением побочной партии возникает внезапная остановка, солирующий гобой декламирует ритмически свободную фразу. Но развитие не заканчивается и в репризе: в коде продолжается борьба, причем исход ее неясен — первая часть не дает вывода, оставляя слушателя в напряженном ожидании продолжения.

Медленная аторая часть задумывалась композитором как менуэт. В окончательном варианте первая тема напоминает песню, светлую, строгую и сдержанную, а вторая тема — поначалу вариант первой — приобретает у медных и гобоя фортиссимо в сопровождении ударов литавр героические черты. Не случайно в процессе ее варьирования затаенно и тревожно, как напоминание, звучит мотив судьбы. Любимая Бетховеном форма двойных вариаций выдержана в строго классических принципах: обе темы излагаются все более мелкими длительностями, обрастают новыми мелодическими линиями, полифоническими имитациями, но всегда сохраняют ясный, светлый характер, становясь к концу части еще более величавыми и торжественными.

Тревожное настроение возвращается в третьей части. Это совершенно необычно трактуемое скерцо — вовсе не шутка. Продолжаются столкновения, борьба, начавшаяся в сонатном аллегро первой части. Первая тема представляет собой диалог — затаенному вопросу, звучащему еле слышно в глухих басах струнной группы, отвечает задумчивая, печальная мелодия скрипок и альтов, поддержанных духовыми. После ферматы валторны, а за ними весь оркестр фортиссимо утверждают мотив судьбы: в таком грозном, неумолимом варианте он до сих пор еще не встречался. Второй раз диалогическая тема звучит неуверенно, дробясь на отдельные мотивы, не получая

завершения, отчего тема судьбы, по контрасту, предстает еще более грозной. При третьем появлении диалогической темы завязывается упорная борьба: с задумчивым, певучим ответом полифонически соединяется мотив судьбы, слышатся трепетные, молящие интонации, и кульминация утверждает победу судьбы. Картина резко меняется в трио — энергичном фугато с подвижной мажорной темой моторного, гаммообразного характера. Совершенно необычна реприза скерцо. Впервые Бетховен отказывается от полного повторения первого раздела, как это всегда было в классической симфонии, насыщая сжатую репризу интенсивным развитием. Оно происходит словно вдали: единственное указание силы звучности — варианты пиано. Обе темы значительно изменены. Первая звучит еще более затаенно (струнные пиццикато), тема судьбы, утрачивая грозный характер, возникает в переключках кларнета (затем гобоя) и пиццикато скрипок, прерывается паузами, и даже тембр валторны не придает ей прежней силы. В последний раз ее отголоски слышны в переключках фаготов и скрипок; наконец, остается только монотонный ритм у литавры пианиссимо. И тут наступает удивительный переход к финалу.словно брезжит робкий луч надежды, и начинаются неуверенные поиски выхода, переданные тональной неустойчивостью, модулирующими оборотами...

Ослепительным светом заливают все вокруг начинающийся без прерыва финал. Торжество победы воплощено в аккордах героического марша, усиливая блеск и мощь которого композитор впервые вводит в симфонический оркестр тромбоны, контрафагот и флейту-пикколо. Живое и непосредственно отражена здесь музыка эпохи Французской революции — марши, шествия, массовые празднества победившего народа. Рассказывают, что наполеоновские гренадеры, посетившие концерт в Вене, при первых звуках финала вскочили с мест и отдали честь. Массовость подчеркнута простотой тем, преимущественно у полного оркестра, — броских, энергичных, не детализированных. Их объединяет ликующий характер, который не нарушается и в разработке, пока в нее не вторгается мотив судьбы. Он звучит как напоминание о прошлой борьбе и, может быть, как предвестие будущего: предстоят еще и схватки и жертвы. Но теперь в теме судьбы нет прежней грозной силы. Ликующая реприза утверждает победу народа. Пролетая сцены массового торжества, Бетховен завершает сонатное аллегро финала большой кодой.

Симфония № 6, фа мажор, ор. 68, Пасторальная (1807—1808)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 2 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Рождение Пасторальной симфонии приходится на центральный период творчества Бетховена. Почти одновременно из-под его пера вышли три симфонии, совершенно разные по характеру: в 1805 году он начал писать героическую по складу симфонию до-минор, известную теперь под № 5, в середине ноября следующего года закончил лирическую Четвертую, си-бемоль-мажорную, а в 1807 году принялся за сочинение Пасторальной. Законченная одновременно с до-минорной в 1808 году, она резко от нее отличается. Бетховен, смилившийся с неизлечимым недугом — глухотой, — здесь не борется с враждебной судьбой, а прославляет великую силу природы, простые радости жизни.

Как и до-минорная, Пасторальная симфония посвящена покровителю Бетховена, венскому меценату князю Ф. И. Лобковицу и русскому посланнику в Вене графу А. К. Разумовскому. Обе они впервые прозвучали в большой «академии» (то есть концерте, в котором исполнялись произведения только одного автора им самим как инструменталистом-виртуозом или оркестром под его управлением) 22 декабря 1808 года в Венском театре. Первым номером программы значилась «Симфония под названием «Воспоминание о сельской жизни», фа мажор, № 5». Лишь некоторое время спустя она стала Шестой. Концерт, проходивший в холодном зале, где публика сидела в шубах, успеха не имел. Оркестр был сборным, невысокого уровня. Бетховен на репетиции рассорился с музыкантами, работал с ними дирижер И. Зейфрид, а автор лишь руководил премьерой.

Пасторальная симфония занимает особое место в его творчестве. Она программна, причем, единственная из девяти, имеет не только общее название, но и заголовки к каждой части. Частей этих не четыре, как давно утвердилось в симфоническом цикле, а пять, что связано именно с программой: между простодушным деревенским танцем и умиротворенным финалом помещена драматическая картина грозы.

Бетховен любил проводить лето в тихих деревушках в окрестностях Вены, бродить по лесам и лугам от зари до зари, в дождь и солнце, и в этом общении с природой возникали замыслы его сочинений. «Ни один человек не может любить сельскую жизнь так, как я, ибо дубравы, деревья, скалистые горы откликаются на мысли и переживания человека». Пасторальная, которая, по словам самого композитора, рисует чувства, рождающиеся от соприкосновения с миром природы и сельской жизни, стала одним из наиболее романтических сочинений Бетховена. Недаром в ней видели источник своего вдохновения многие романтики. Об этом свидетельствуют Фантастическая симфония Берлиоза, Рейнская симфония Шумана, Шотландская и Итальянская симфонии Мендельсона, симфоническая поэма «Прелюды» и многие фортепианные пьесы Листа.

Музыка

Первая часть названа композитором «Пробуждение радостных чувств во время пребывания в деревне». Незамысловатая, многократно повторяющаяся главная тема, звучащая у скрипок, близка народным хороводным мелодиям, а сопровождение у альтов и виолончелей напоминает гудение деревенской волынки. Несколько побочных тем мало контрастируют главной. Разработка также идиллична, лишена резких контрастов. Длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии разнообразится красочными сопоставлениями тональностей, сменой оркестровых тембров, нарастаниями и спадами звучности, что предвосхищает принципы разработки у романтиков.

Вторая часть — «Сцена у ручья» — проникнута теми же безмятежными чувствами. Певучая скрипичная мелодия медленно разворачивается на журчащем фоне других струнных, который сохранится на протяжении всей части. Лишь в самом конце смолкает ручей, и становится слышна перекличка птиц: трели соловья (флейта), крик перепела (гобой), кукование кукушки (кларнет). Слушая эту музыку, невозможно представить, что она написана глухим композитором, уже давно не слышавшим пения птиц!

Третья часть — «Веселое времяпрепровождение крестьян» — наиболее жизнерадостна и беззаботна. В ней сочетаются лукавое простодушие

крестьянских танцев, введенных в симфонию еще учителем Бетховена Гайдном, и острый юмор типично бетховенских скерцо. Начальный раздел строится на неоднократном сопоставлении двух тем — отрывистой, с настойчивыми упрямыми повторами, и лирической певучей, однако не без юмора: аккомпанемент фаготов звучит не в такт, словно у неопытных деревенских музыкантов. Следующая тема, гибкая и грациозная, в прозрачном тембре гобоя в сопровождении скрипок, также не лишена комического оттенка, который придают ей синкопированный ритм и внезапно вступающие басы фагота. В более быстром трио упорно повторяется грубоватая попевка с резкими акцентами, в очень громком звучании — словно деревенские музыканты разыгрались вовсю, не жалея сил. В повторении начального раздела Бетховен нарушает классическую традицию: вместо полного проведения всех тем звучит лишь краткое напоминание о первых двух.

Четвертая часть — «Гроза. Буря» — начинается сразу, без перерыва. Она составляет резкий контраст всему предшествовавшему и является единственным драматическим эпизодом симфонии. Рисуя величественную картину разбушевавшейся стихии, композитор прибегает к изобразительным приемам, расширяет состав оркестра, включая, как и в финале Пятой, не применявшиеся ранее в симфонической музыке флейту-пикколо и тромбоны. Контраст особенно резко подчеркнут тем, что эта часть не отделена паузой от соседних: начинаясь внезапно, она так же без паузы переходит в финал, где возвращаются настроения первых частей.

Финал — «Пастушьи напевы. Радостные и благодарные чувства после бури». Спокойный напев кларнета, которому отвечает валторна, напоминает переключку пастушьих рожков на фоне вольноков — им подражают выдержанные звуки альтов и виолончелей. Переключки инструментов постепенно замирают вдали — последней проводит мелодию валторна с сурдиной на фоне легких пассажей струнных. Так необычно завершается эта единственная в своем роде бетховенская симфония.

Симфония № 7, ля мажор, ор. 92 (1811—1812)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Лето 1811 и 1812 годов Бетховен по совету врачей проводил в Теплице — чешском курорте, славящемся целебными горячими источниками. Глухота его усилилась, он смирился со своим ужасным недугом и не скрывал его от окружающих, хотя и не терял надежды на улучшение слуха. Композитор чувствовал себя очень одиноким; многочисленные любовные увлечения, попытки найти верную, любящую жену (последняя — Тереза Мальфати, племянница его врача, которой Бетховен давал уроки) — все закончилось полным разочарованием. Однако много лет им владело глубокое страстное чувство, запечатленное в загадочном письме от 6—7 июля (как установлено, 1812 года), которое на следующий день после смерти композитора было найдено в потайном ящике. Кому оно предназначалось? Почему оказалось не у адресата, а у Бетховена? Этой «бессмертной возлюбленной» исследователи называли многих женщин. И прелестную легкомысленную графиню Джульетту Гвичарди, которой посвящена Луиная соната, и ее кузин, графинь Терезу и Жозефину Брунsvик, и женщин, с которыми композитор познакомился в Теплице — певицу Амалию Зебальд, писательницу Рахиль Левин, и т.д. Но загадка, как видно, не будет разрешена никогда...

В Теплице произошло знакомство композитора с величайшим из современников — Гете, на тексты которого он написал немало песен, а в 1810 году — музыку к трагедии «Эгмонт». Но и она не принесла Бетховену ничего, кроме разочарования. В Теплиц под предлогом лечения на водах съезжались многочисленные правители Германии на тайный конгресс, чтобы объединить свои силы в борьбе с Наполеоном, подчинившим себе немецкие княжества. Среди них был и герцог Веймарский в сопровождении своего министра, тайного советника Гете. Бетховен писал: «Придворный воздух нравится Гете больше, чем это надлежит поэту». Сохранился рассказ (его достоверность не доказана) романтической писательницы

Беттины фон Арним и картина художника Рембранга, рисующие прогулку Бетховена и Гете: поэт, отойдя в сторону и сняв шляпу, почтительно склонился перед князьями, а Бетховен, заложив руки за спину и дерзко вскинув голову, решительно идет сквозь их толпу.

Работа над Седьмой симфонией была начата, вероятно, в 1811 году, а закончена, как гласит надпись в рукописи, 5 мая следующего года. Она посвящена графу М. Фрису, венскому меценату, в доме которого Бетховен часто выступал как пианист. Премьера состоялась 8 декабря 1813 года под управлением автора в благотворительном концерте в пользу воинов-инвалидов в зале Венского университета. В исполнении участвовали лучшие музыканты, но центральным произведением концерта была отнюдь не эта «совсем новая симфония Бетховена», как объявляла программа. Им стал финальный номер — «Победа Веллингтона, или Битва при Виттории», шумная батальная картина, для воплощения которой не хватило оркестра: он усилен двумя военными оркестрами с громадными барабанами и специальными машинами, воспроизводившими звуки пушечных и ружейных залпов. Именно это сочинение, недостойное гениального композитора, имело потрясающий успех и принесло невероятную сумму чистого сбора — 4 тысячи гульденов. А Седьмая симфония прошла незамеченной. Один из критиков назвал ее «сопровождающей пьесой» к «Битве при Виттории».

Вызывает изумление, что эта сравнительно небольшая симфония, теперь столь любимая публикой, кажущаяся прозрачной, ясной и легкой, могла вызвать непонимание музыкантов. А тогда выдающийся фортепианный педагог Фридрих Вих, отец Клары Шуман, считал, что лишь пьяница мог написать такую музыку; директор-основатель Пражской консерватории Дионис Вебер объявил, что автор ее вполне созрел для сумасшедшего дома. Ему вторили французы: Кастиль-Блаз назвал финал «музыкальным сумасбродством», а Фетис — «порождением возвышенного и больного ума». Зато для Глинки она была «непостижимо прекрасной», а лучший исследователь творчества Бетховена Р. Роллан писал о ней: «Симфония ля мажор — само чистосердечие, вольность, мощь. Это безумное расточительство могучих, нечеловеческих сил — расточительство без всякого умысла, а веселья ради — веселья разлившейся реки, что вырвалась из берегов и затопляет все». Сам же композитор

ценил ее очень высоко: «Среди лучших моих сочинений я с гордостью могу указать на ля-мажорную симфонию».

Итак, 1812 год. Бетховен борется с все возрастающей глухотой и превратностями судьбы. Позади трагические дни Гейлигенштадтского зачисления, героическая борьба Пятой симфонии. Рассказывают, что во время одного из исполнений Пятой находившиеся в зале французские гренадеры в финале симфонии встали и отдали честь — настолько он проникнут духом музыки Великой Французской революции. Но разве не те же интонации, не те же ритмы звучат в Седьмой? В ней — удивительный синтез двух ведущих образных сфер симфонизма Бетховена — победно-героического и танцевально-жанрового, с такой полнотой воплощенного в Пасторальной. В Пятой были борьба и достижение победы; здесь — утверждение силы, мощи победивших. И невольно возникает мысль, что Седьмая — огромный и необходимый этап на пути к финалу Девятой симфонии. Без апофеоза, созданного в ней, без прославления поистине всенародной радости и мощи, которое слышится в неукротимых ритмах Седьмой, Бетховен, наверное, не смог бы прийти к знаменательному «Обнимитесь, миллионы!».

Музыка

Первая часть открывается широким величественным вступлением, самым углубленным и развернутым из написанных Бетховеном. Неуклонное, хотя и медленное нарастание подготавливает последующую понтине захватывающую картину. Тихо, еще затаенно звучит главная тема с ее упругим, словно туго скрученная пружина, ритмом; тембры флейты и гобоя придают ей черты пасторальности. Современники упрекали композитора за слишком простонародный характер этой музыки, ее деревенскую наивность. Берлиоз увидел в ней рои́до крестьян, Вагнер — крестьянскую свадьбу, Чайковский — сельскую картину. Однако в ней нет беззаботности, легкого веселья. Прав А. Н. Серов, употребивший выражение «героическая идиллия». Особенно ясно это становится, когда тема звучит во второй раз — уже у всего оркестра, с участием труб, валторн и литавр, ассоциируясь с грандиозными массовыми плясками на улицах и площадях революционных французских городов. Бетховен упоминал, что, сочиняя Седьмую симфонию, представлял себе вполне

определенные картины. Может быть, это и были сцены грозного и неукротимого веселья восставшего народа? Вся первая часть пролетает как вихрь, словно на одном дыхании: единым ритмом пронизаны и главная и побочная — минорная, с красочными модуляциями, и фанфарная заключительная, и разработка — героическая, с полифоническим движением голосов, и живописно-пейзажная кода с эффектом эха и перекличкой лесных рогов (валторны). «Нельзя передать словами, до чего это бесконечное разнообразие в единстве изумительно. Только такие колоссы, как Бетховен, могут справиться с подобной задачей, не утомив внимания слушателей, ни на минуту не охладив наслаждения...» — писал Чайковский.

Вторая часть — вдохновенное аллегretto — одна из замечательнейших страниц мирового симфонизма. Снова господство ритма, снова впечатление массовой сцены, но какой контраст по сравнению с первой частью! Теперь это ритм траурного шествия, сцена грандиозной похоронной процессии. Музыка скорбная, но собранная, сдержанная: не бессильная скорбь — мужественная печаль. В ней — та же упругость туго скрученной пружины, что и в веселье первой части. Общий план перемежается более интимными, камерными эпизодами, сквозь основную тему словно «просвечивает» нежная мелодия, создавая светлый контраст. Но все время неуклонно выдерживается ритм маршевой поступи. Бетховен создает сложную, но необыкновенно стройную трехчастную композицию: по краям — контрапунктические вариации на две темы; в середине мажорное трио; динамическая реприза включает фугато, приводящее к трагической кульминации.

Третья часть — скерцо — воплощение буйного веселья. Все мчится, стремится куда-то. Мощный музыкальный поток полон бушующей энергии. Дважды повторенное трио основано на австрийской песне, записанной самим композитором в Теплице, и напоминает наигрыш гигантской волынки. Однако при повторении (*tutti* на фоне литавр) звучит как величественный гимн огромной стихийной силы.

Финал симфонии представляет собой «какую-то вакханалию звуков, целый ряд картин, исполненных беззаветного веселья...» (Чайковский), он «воздействует опьяняюще. Льется огненный поток звучаний, как лава испепеляя все, что ему противится и встает на пути: пламенная музыка

увлекает за собой безоговорочно» (Б. Асафьев). Вагнер называл финал дионисийским празднеством, апофеозом танца, Роллан — бурной кermессой, народным праздничным гуляньем во Фландрии. Поразительно слияние самых разных национальных истоков в этом буйном круговом движении, объединяющем ритмы танца и марша: в главной партии слышится отголоски плясовых песен Французской революции, в которые вкрапливается оборот украинского гопака; побочная написана в духе венгерского чардаша. Таким празднеством всего человечества заканчивается симфония.

Симфония № 8, фа мажор, ор. 93 (1812)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Летом 1811 и 1812 годов, которые Бетховен по совету врачей проводил на чешском курорте Теплице, он работал над двумя симфониями — Седьмой, законченной 5 мая 1812 года, и Восьмой. На ее создание понадобилось всего пять месяцев, хотя, возможно, она обдумывалась еще в 1811 году. Помимо небольших масштабов, их объединяет скромный состав оркестра, последний раз использованный композитором десять лет назад — во Второй симфонии. Однако в отличие от Седьмой, Восьмая классична и по форме и по духу: пронизанная юмором и танцевальными ритмами, она непосредственно перекликается с симфониями учителя Бетховена, добродушного «папы Гайдна». Законченная в октябре 1812 года, она впервые прозвучала в Вене в авторском концерте — «академии» 27 февраля 1814 года и сразу завоевала признание.

Музыка

Танцевальность играет немаловажную роль во всех четырех частях цикла. Даже первое сонатное аллегро начинается как изящный менуэт: главная партия, размеренная, с галантными поклонами, четко отделена

генеральной паузой от побочной партии. Побочная не составляет контраста к главной, а оттеняет ее более скромным оркестровым нарядом, изяществом и грацией. Однако тональное соотношение главной и побочной — отнюдь не классическое: такие красочные сопоставления лишь много позже встретятся у романтиков. Разработка — типично бетховенская, целеустремленная, с активным развитием главной партии, теряющей свой менуэтный характер. Постепенно она приобретает суровое, драматическое звучание и достигает мощной минорной кульминации в *tutti*, с каноническими имитациями, резкими sforzандо, сиклопами, неустойчивыми гармониями. Возникает напряженное ожидание, которое композитор обманывает внезапным возвращением главной партии, ликующе и мощно (три форте) звучащей в басах оркестра. Но и в такой легкой, классичной симфонии Бетховен не отказывается от коды, которая начинается как вторая разработка, полная шуточных эффектов (хотя юмор достаточно тяжеловесен — в немецком и собственно бетховенском духе). Комический эффект содержится и в последних тактах, совершенно неожиданно завершающих часть приглушенными переключками аккордов в градациях звучности от пиано до пианиссимо.

Столь важную обычно для Бетховена медленную часть здесь заменяет подобие умеренно быстрого скерцо, что подчеркнуто авторским обозначением темпа — *аллегretto* скерцандо. Все пронизывает неумолчный стук метронома — изобретения венского музыкального мастера И. Н. Мельцеля, которое позволило с абсолютной точностью устанавливать любой темп. Метроном, появившийся как раз в 1812 году, назывался тогда музыкальным хронометром и представлял собой деревянную наковальню с молоточком, равномерно отбивающим удары. Тема в таком ритме, легшая в основу Восьмой симфонии, была сочинена Бетховеном для шуточного канона в честь Мельцеля. В то же время возникают ассоциации с медленной частью одной из последних симфоний Гайдна (№ 101), получившей название «Часы». На неизменном ритмическом фоне происходит шуточный диалог между легкими скрипками и грузными низкими струнными. Несмотря на миниатюрность части, она построена по законам сонатной формы без разработки, но с кодой,

совсем крохотной, использующей еще один юмористический прием — эффект эха.

Третья часть обозначена как менуэт, что подчеркивает возвращение композитора к этому классическому жанру шесть лет спустя после использования менуэта (в Четвертой симфонии). В отличие от шуточных крестьянских менуэтов Первой и Четвертой симфоний, этот напоминает скорее пышный придворный танец. Особое величие придают ему заключительные возгласы медных инструментов. Однако закрадывается подозрение, что все эти четко членившиеся темы с обилием повторов — лишь добродушная насмешка композитора над классическими канонами. И в трио он тщательно воспроизводит старинные образцы, вплоть до того, что поначалу звучат только три оркестровые партии. Под аккомпанемент виолончелей и контрабасов валторны исполняют тему, сильно смахивающую на старинный немецкий танец гротеск (дедушка), который двадцать лет спустя Шуман в «Карнавале» сделает символом отсталых вкусов филистеров. А после трио Бетховен точно повторяет менуэт (*da capo*).

В безудержно стремительном финале также царит стихия танца и остроумных шуток. Диалоги оркестровых групп, смены регистров и динамики, внезапные акценты и паузы передают атмосферу комедийной игры. Неумолчный триольный ритм сопровождения, подобно стуку метронома во второй части, объединяет танцевальную главную и более кантиленную побочную партии. Сохраняя контуры сонатного аллегро, Бетховен пять раз повторяет главную тему и сближает, таким образом, форму с рондо-сонатой, столь любимой Гайдном в его праздничных плясовых финалах. Очень краткая побочная появляется трижды и поражает необычными красочными тональными соотношениями с главной партией, лишь в последнем проведении подчиняясь основной тональности, как и подобает в сонатной форме. И до самого конца ничто не омрачает праздника жизни.

Симфония № 9

с заключительным хором на слова оды «К радости» Шиллера,
ре минор, ор. 125 (1822—1824)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона,
большой барабан, литавры, треугольник, тарелки, струнные;
в финале — 4 солиста (сопрано, альт, тенор, бас) и хор.

История создания

Работа над грандиозной Девятой симфонией заняла у Бетховена два года, хотя замысел созрел в течение всей творческой жизни. Еще до переезда в Вену, в начале 1790-х годов, он мечтал положить на музыку, строфа за строфой, всю оду «К радости» Шиллера; при появлении в 1785 году она вызвала небывалый энтузиазм у молодежи пылким призывом к братству, единению человечества. Много лет складывалась и идея музыкального воплощения. Начиная с песни «Взаимная любовь» (1794) постепенно рождалась эта простая и величавая мелодия, которой было суждено в звучащих монументального хора увенчать творчество Бетховена.

Набросок первой части симфонии сохранился в записной книжке 1809 года, эскиз скерцо — за восемь лет до создания симфонии. Небывалое решение — ввести в финал слово — было принято композитором после длительных колебаний и сомнений. Еще в июле 1823 года он предполагал завершить Девятую обычной инструментальной частью и, как вспоминали друзья, даже какое-то время после премьеры не оставил этого намерения.

Заказ на последнюю симфонию Бетховен получил от Лондонского симфонического общества. Известность его в Англии была к тому времени настолько велика, что композитор предполагал поехать в Лондон на гастроль и даже переселиться туда навсегда. Ибо жизнь первого композитора Вены складывалась трудно. В 1818 году он признавался: «Я дошел чуть ли не до полной нищеты и при этом должен делать вид, что не испытываю ни в чем недостатка». Бетховен вечно в долгах. Нередко он вынужден целыми днями оставаться дома, так как у него нет целой обуви. Издания произведений приносят ничтожный доход. Глубокое огорчение доставляет ему племянник Карл. После смерти брата композитор

стал его опекуном и долго боролся с его недостойной матерью, стремясь вырвать мальчика из-под влияния этой «царицы ночи» (Бетховен сравнивал невестку с коварной героиней последней оперы Моцарта). Дядя мечтал, что Карл станет ему любящим сыном и будет тем близким человеком, который закроет ему глаза на смертном одре. Однако племянник вырос лживым, лицемерным бездельником, мотом, просаживавшим деньги в игорных притонах. Запутавшись в карточных долгах, он пытался застрелиться, но выжил. Бетховен же был так потрясен, что, по словам одного из друзей, сразу превратился в разбитого, бессильного 70-летнего старика. Но, как писал Роллан, «страдалец, нищий, немощный, одинокий, живое воплощение горя, он, которому мир отказал в радостях, сам творит Радость, дабы подарить ее миру. Он кует ее из своего страдания, как сказал сам этими гордыми словами, которые передают суть его жизни и являются девизом каждой героической души: через страдание — радость».

Премьера Девятой симфонии, посвященной королю Пруссии Фридриху-Вильгельму III, герою национально-освободительной борьбы немецких княжеств против Наполеона, состоялась 7 мая 1824 года в венском театре «У Каринтийских ворот» в очередном авторском концерте Бетховена, так называемой «академии». Композитор, полностью потерявший слух, только показывал, стоя у рампы, темп в начале каждой части, а дирижировал венский капельмейстер И. Умлауф. Хотя из-за ничтожно малого количества репетиций сложнейшее произведение было разучено плохо, Девятая симфония сразу же произвела потрясающее впечатление. Бетховена приветствовали овациями более продолжительными, чем по правилам придворного этикета встречали императорскую семью, и только вмешательство полиции прекратило рукоплескания. Слушатели бросали в воздух шляпы и платки, чтобы не слышавший аплодисментов композитор мог видеть восторг публики; многие плакали. От пережитого волнения Бетховен лишился чувств.

Девятая симфония подводит итог исканиям Бетховена в симфоническом жанре и прежде всего в воплощении героической идеи, образов борьбы и победы, — исканиям, начатым за двадцать лет до того в Героической симфонии. В Девятой он находит наиболее монументальное, эпическое и в то же время новаторское решение, расширяет философские

возможности музыки и открывает новые пути для симфонистов XIX века. Введение же слова облегчает восприятие сложнейшего замысла композитора для самых широких кругов слушателей.

Музыка

Первая часть — сонатное аллегро грандиозного масштаба. Героическая тема главной партии утверждается постепенно, рождаясь из таинственного, отдаленного, неоформленного гула, словно из бездны хаоса. Подобно отблескам молний, мелькают краткие, приглушенные мотивы струнных, которые постепенно крепнут, собираясь в энергичную суровую тему по тонам нисходящего минорного трезвучия, с пунктирным ритмом, провозглашаемую, наконец, всем оркестром в унисон (медная группа усилена — впервые в симфонический оркестр включены 4 валторны). Но тема не удерживается на вершине, скатывается в бездну, и вновь начинается ее собирание. Громовые раскаты канонических имитаций *tutti*, резкие sforzando, отрывистые аккорды рисуют разворачивающуюся упорную борьбу. И тут же мелькает луч надежды: в нежном двухголосном пении деревянных духовых впервые появляется мотив будущей темы радости. В лирической, более светлой побочной партии слышатся вздохи, но мажорный лад смягчает скорбь, не дает воцариться унынию. Медленное, трудное нарастание приводит к первой победе — героической заключительной партии. Это вариант главной, теперь энергично устремленной вверх, утверждаемой в мажорных переключениях всего оркестра. Но опять все срывается в бездну: разработка начинается подобно экспозиции. Словно бушующие волны безбрежного океана вздымаются и опадает музыкальная стихия, живописуя грандиозные картины суровой битвы с тяжкими поражениями, страшными жертвами. Иногда кажется, что светлые силы изнемогают и воцаряется могильная тьма. Начало репризы возникает непосредственно на гребне разработки: впервые мотив главной партии звучит в мажоре. Это предвестник далекой еще победы. Правда, торжество недолго — вновь воцаряется основная минорная тональность. И тем не менее, хотя до окончательной победы еще далеко, надежда крикнет, светлые темы занимают большее место, чем в экспозиции. Однако развернутая кода — вторая разработка — приводит к трагедии. На фоне мерно повторяющейся злопещей нисходящей

хроматической гаммы звучит траурный марш... И все же дух не сломен — часть завершается мощным звучанием героической главной темы.

Вторая часть — уникальное скерцо, полное столь же упорной борьбы. Для ее воплощения композитору понадобилось более сложное, чем обычно, построение, и впервые крайние разделы традиционной трехчастной формы *da saro* оказываются написанными в сонатной форме — с экспозицией, разработкой, репризой и кодой. К тому же тема в головокруглительно быстром темпе изложена полифонически, в виде фугато. Единый энергичный острый ритм пронизывает все скерцо, несущееся подобно неодолимому потоку. На гребне его всплывает краткая побочная тема — вызывающе дерзкая, в плюсовых оборотах которой можно расслышать будущую тему радости. Искусная разработка — с полифоническими приемами развития, сопоставлениями оркестровых групп, ритмическими перебивками, модуляциями в отдаленные тональности, внезапными паузами и угрожающими соло литавр — целиком построена на мотивах главной партии. Оригинально появление трио: резкая смена размера, темпа, лада — и ворчливое стаккато фоготов без паузы вводит совершенно неожиданную тему. Краткая, изобретательно варьируемая в многократных повторениях, она удивительно напоминает русскую плясовую, а в одной из вариаций даже слышны переборы гармоники (не случайно критик и композитор А. Н. Серов находил в ней сходство с Камаринской!). Однако интонационно тема трио тесно связана с образным миром всей симфонии — это еще один, наиболее развернутый эскиз темы радости. Точное повторение первого раздела скерцо (*da saro*) приводит к коде, в которой тема трио всплывает кратким напоминанием.

Впервые в симфонии Бетховен ставит на третье место медленную часть — проникновенное, философски углубленное адажио. В нем чередуются две темы — обе просветленно-мажорные, неторопливые. Но первая — напевная, в аккордах струнных со своеобразным эхом духовых, — кажется бесконечной и, повторяясь трижды, развивается в форме вариаций. Вторая же, с мечтательной, экспрессивной кружащейся мелодией напоминает лирический медленный вальс и возвращается еще раз, изменяя лишь тональность и оркестровый наряд. В коду (последнюю вариацию первой темы) дважды резким контрастом врываются героические призывные фанфары, словно напоминая, что борьба не завершена.

О том же повествует и начало финала, открывающегося, по определению Вагнера, трагической «фанфарой ужаса». Ей отвечает речитатив виолончелей и контрабасов, словно вызывающих, а затем отвергающих темы предшествующих частей. Вслед за повторением «фанфары ужаса» возникает призрачный фон начала симфонии, затем — мотив скерцо и, наконец, три такта певучего адажио. Последним появляется новый мотив — его поют деревянные духовые, и отвечающий ему речитатив впервые звучит утвердительно, в мажоре, непосредственно переходя в тему радости. Это соло виолончелей и контрабасов — удивительная находка композитора. Песенная тема, близкая народной, но преображенная гением Бетховена в обобщенно-гимническую, строгую и сдержанную, развивается в цепи вариаций. Разрастаясь до грандиозного ликующего звучания, тема радости на кульминации внезапно обрывается новым вторжением «фанфары ужаса». И только после этого последнего напоминания о трагической борьбе вступает слово. Прежний инструментальный речитатив поручен теперь солисту-басу и переходит в вокальное же изложение темы радости на стихи Шиллера:

*Радость, пламя неземное,
Райский дух, слетевший к нам,
Опьяненные тобою,
Входим мы в твой светлый храм!*

Припев подхватывает хор, продолжается варьирование темы, в котором принимают участие солисты, хор и оркестр. Ничто не омрачает картины торжества, но Бетховен избегает однообразия, расцвечивая финал различными эпизодами. Один из них — военный марш в исполнении духового оркестра с ударными, солиста-тенора и мужского хора, — сменяется общей пляской. Другой — сосредоточенный величавый хорал «Обнимитесь, миллионы!» С уникальным мастерством композитор полифонически объединяет и разрабатывает обе темы — тему радости и тему хорала, еще сильнее подчеркивая величие праздника единения человечества.

Франц Шуберт

(1797—1828)

Гениальный австрийский композитор, положивший начало европейскому музыкальному романтизму, Шуберт — одна из трагичнейших фигур в истории мировой музыкальной культуры. Жизнь его, недолгая и безрадостная, небогатая событиями, оборвалась, когда он был в расцвете сил и таланта. Великий музыкант умер, не услышав большей части своих сочинений. Во многом трагически сложилась и судьба его музыки: бесценные рукописи, частью хранившиеся у друзей, частью кому-то подаренные, а порою просто потерянные в бесконечных переездах, долгое время не могли быть собраны воедино. Некоторые пропали безвозвратно, судьба других неясна. О наследии Шуберта до сих пор спорят исследователи.

Современник Бетховена, переживший его только на один год, Шуберт тем не менее принадлежит к совершенно иному поколению. Если бетховенское творчество сформировалось под влиянием идей Великой французской революции и воплотило в себе ее героизм, ее идеалы, то искусство Шуберта родилось в атмосфере разочарования и усталости. В его время уже не было речи об общечеловеческих проблемах, о переустройстве мира. Борьба за все это казалась бессмысленной. Самым важным представлялось сохранить честность, душевную чистоту, ценности своего душевного мира.

Так родилось художественное течение, получившее название романтизма. Это — искусство, в котором впервые центральное место занял человек, отдельная личность с ее неповторимостью, с ее исканиями, сомнениями, страданиями. Произведения романтиков часто становятся своеобразным лирическим дневником, героем их оказывается сам художник, в них отчетливо выявляются черты автобиографичности. Творчество Шуберта — рассвет музыкального романтизма. Шуберт — в основном лирик. Причем лирик как в новом, им самим введенном в круг «высших» жанров музыки виде — песне-романсе (Lied), так и в симфонии.

При жизни композитор не имел того признания, которое заслуживал. Порой его называли «композитор песен», подчеркивая этим, что

в «серьезных» жанрах он ничего существенного не создал. А между тем творческое наследие его огромно. По интенсивности творчества и художественному значению музыки Шуберта его можно сравнить с Моцартом. Его фортепианные сочинения, в числе которых прекрасные, отмеченные глубоким своеобразием сонаты, его квартеты и другие камерно-инструментальные произведения, мессы, кантаты, оратории, вокальные ансамбли, оперы, зингшпили составляют богатство, которое по-настоящему стало осваиваться только в XX веке. Он стал величайшим новатором в симфоническом жанре, создав принципиально новую, по сравнению с классическим, тип симфонии. Правда, сам он не осознал этого и считал свой шедевр — Неоконченную — неудачной.

В симфониях Шуберта нашли свое отражение различные жанры народной музыки многонациональной австрийской империи — тирольские йодли, австрийские лендлеры, венские вальсы, крестьянские песни — чешские, словацкие, моравские, итальянские, венгерские. Возник совершенно новый тип симфонизма — песенного, который потом найдет свое продолжение в творчестве Брукнера и Малера. Симфонии Шуберта различны по содержанию, по кругу настроений — от лирики и пейзажной звукописи до героического порыва и глубокой трагедии. «Неправильно выставлять универсального творца в первую голову как создателя песни, в которой он, конечно, неподражаем, — писал о Шуберте Глазунов. — Не менее н е д о с я г а е м (разрядка моя. — Л. М.) он как инструменталист и симфонист. Его камерные и оркестровые произведения поражают величием и грандиозностью замысла».

Удивительны совпадения творческого пути Шуберта и Моцарта. Как и у Моцарта, он прервался очень рано — Шуберт жил еще меньше, чем его великий предшественник, но написал колоссальное количество произведений в самых разнообразных жанрах. И, как Моцарт, Шуберт-симфонист завершил свое творчество двумя гениальными симфониями, из которых Неоконченная — минорная, продолжение того, что наметил Моцарт в своей Сороковой, а последняя, как и у Моцарта до-мажорная, — продолжение «Юпитера».

Шуберт родился 31 января 1797 года в предместье Вены Лихтенгале в семье учителя народной школы одного из самых бедных кварталов. Вокруг жили ремесленники, поденщики, рабочие появлявшихся как

грибы мануфактур. Школьный учитель был почти таким же бедным, как родители его учеников — в год рождения будущего композитора семья, в которой родилось двенадцать детей (из них выжило лишь четверо), ютилась в квартире, состоявшей из комнаты с кухней. В 1801 году Шуберту-старшему удалось купить небольшой домик, который, однако, служил не только жильем, но и школой.

Уже в раннем детстве будущий композитор проявил незаурядные музыкальные способности. «На восьмом году жизни я привил ему основы скрипичной игры и добился того, что он вполне прилично исполнял легкие дуэты, — вспоминал отец. — Затем я направил его на уроки пения к г-ну Михаэлю Хольцеру — лихтенбургскому регенту. Последний не раз со слезами на глазах уверял меня, что ему еще ни разу не встречался такой ученик. “Когда я хотел показать ему нечто новое, — говорил он, — он уже знал, о чем пойдет речь. Следовательно, я не давал ему, собственно говоря, уроков, а лишь беседовал с ним и молчаливо удивлялся”».

Девяти лет мальчика отдали в конвикт — школу-интернат, готовящую к поступлению в университет. Кроме того, в нем обучались мальчики-хористы императорской Придворной капеллы. Там, кроме общего образования, учили пению, игре на фортепиано и скрипке. Позднее юный Шуберт начал заниматься дирижированием. В школьные годы проявился и его композиторский дар. Он сочинял много, еле успевая записывать, страдая от недостатка бумаги. Среди его первых опытов — песни, фортепианные танцы, струнные квартеты, кантаты.

Отдавая сына в конвикт, отец вовсе не имел в виду его музыкальное будущее. Напротив, он готовил себе смену, желая видеть сына школьным учителем — человеком, уважаемым в своем квартале. В Австрии того времени, как и в Германии, звание школьного учителя было одним из самых желанных для многих — учитель, который занимался с детьми не только общими предметами, а и музыкой, и часто бывший одновременно органистом или регентом в приходской церкви, играл значительную роль в жизни своего квартала. Правда, труд его оплачивался скудно, и если в богатых приходах, в центре крупного города его жизнь была вполне достойной, то в бедных местечках или городских пригородах учитель еле сводил концы с концами. И все же он являлся значительным

лицом. Поэтому старший Шуберт не мог представить для сына другого пути. А то, что у мальчика обнаружились незаурядные музыкальные способности, только способствовало избранному пути. К тому же перспектива дальнейшего обучения в университете была очень соблазнительной.

Дисциплина в конвикте отличалась большой строгостью. Ученикам запрещалось покидать здание иначе как группами и под присмотром надзирателя. Наказания так и сыпались на непослушных. Преобладали в них карцер и порка. Позднее Шуберт назвал это учреждение тюрьмой. Однако обучение, в том числе и музыкальное, там было поставлено прекрасно. Поощрялось музицирование в свободные часы, и тогда звучала камерная музыка — песни, квартеты; из учеников, хорошо владевших инструментами, был составлен оркестр, и каждый вечер звучали симфонии Гайдна, Моцарта и даже Бетховена.

Выделявшийся музыкальными способностями, юный Шуберт скоро стал концертмейстером, а затем и помощником руководителя ученического оркестра В. Ружички. Опытный музыкант, придворный органист и альтист театрального оркестра, Ружичка вполне оценил Шуберта и спокойно разрешал ему заменять себя. Стремление мальчика к сочинению заметил наблюдавший за музыкальными занятиями в конвикте А. Сальери. Он начал заниматься с мальчиком контрапунктом, однако их эстетические идеалы были совершенно разными: Сальери прививал ученику принципы итальянского оперного письма, тогда как Шуберт уже нащупывал путь, по которому шел всю жизнь — жанр немецкой песни — Lied. Тем не менее он относился к учителю с большим уважением и даже сочинил кантату к его юбилею. И Сальери, по свидетельствам современников, был доволен учеником. Более того — Шуберт поражал его. Так, познакомившись с оперой своего 16-летнего ученика «Увеселительный замок черта», Сальери воскликнул: «Да ведь он все может; это гений! Он сочиняет песни, мессы, оперы, струнные квартеты, короче все, что угодно».

Поскольку Шуберта, несмотря на начавшуюся мутацию голоса, оставили в конвикте, это могло означать только одно — к его дарованию относятся серьезно. И отец был вынужден с этим смириться, хотя в мечтах видел сына своим преемником. Юноше было семнадцать лет, когда состоялась его первая премьера — 16 октября 1814 года в связи со столетием лихтенбургской церкви в ней исполнялась месса фа мажор

Шуберта. Автор дирижировал, один из его братьев сидел за органом, а партию первого сопрано исполняла дочь владельца небольшой фабрики Тереза Граб — юношеская любовь композитора.

Несколько лет спустя Шуберт писал: «...Я искренно любил, и она меня тоже. Она была <...> несколько моложе меня и чудесно, с глубоким чувством пела соло сопрано в мессе, которую я написал. Красивой назвать ее было нельзя — оспа оставила следы на ее лице, но душа у нее была чудесная. Три года она надеялась, что я на ней женюсь, но я никак не мог найти службу, которая обеспечила бы нас обоих. Тогда она, следуя желанию своих родителей, вышла замуж за другого, что причинило мне большую боль. Я и теперь люблю ее, и никто мне с тех пор не нравился так, как она. Но верно нам не суждено было быть вместе».

Возможно, расцветавшая любовь так вдохновляла — еще до начала 1816 года появились такие шедевры совсем еще юного композитора, как «Гретхен за прялкой», «Песни из Вильгельма Мейстера», «Лесной царь» и еще многие песни на стихи Гете и других немецких поэтов. В стенах конвикта была написана и Первая симфония, которую автор посвятил его директору, И. Лангу. Это было прощанием. На последней странице партитуры Шуберт написал: «Finis et fine» — «Окончание и конец», имея в виду конец своего пребывания в конvikте, откуда он буквально сбежал, не в силах более выносить его казарменных порядков. К тому же над ним постоянно нависала опасность позорного исключения, поскольку занимаясь почти исключительно музыкой, остальные предметы юноша порядком запустил.

В 16 лет Шуберт оставил конвикт. Скоро он стал центром кружка любителей музыки, в который входили представители самых разных социальных слоев — и дворяне, и дети зажиточных бюргеров, и чиновников, и ремесленников. Слух о необычайно одаренном юноше кругами расходился по Вене. Сохранились и связи с учениками конвикта, пока его дирекция не сочла совершенно неуместным приходы туда Шуберта.

Свои сочинения молодой музыкант писал в расчете на любительское исполнение, бывшее, однако, достаточно хорошим. Так следующие симфонии — со Второй по Шестую (Первая создана в неполных 17 лет, Шестая — в 21 год) — были написаны для любительского оркестра, собиравшегося сначала в доме отца, а потом, когда увеличились и оркестр

и количество слушателей, на квартире его руководителя — скрипача и дирижера О. Хатвига. Для исполнения в собственной семье сочинялись квартеты. С 1812 по 1817 год он написал их двенадцать, причем сам он играл на альте, братья на скрипках, а отец на виолончели.

К сожалению, существовало обстоятельство, очень серьезно осложнявшее жизнь музыканта — ему грозила четырнадцатилетняя военная служба, и спасти от нее могла только педагогическая работа. Ему пришлось стать шестым помощником школьного учителя в отцовской школе. Очень скоро работа стала его тяготить — она была тяжелой, утомительной, подчас унижительной и к тому же обеспечивала лишь нищенское существование. Чтобы как-то сводить концы с концами, Шуберту пришлось давать уроки музыки. Все это отвлекало от сочинения. Он попытался получить место учителя музыки в общественной музыкальной школе Лайбаха (ныне Люблина), где открылась вакансия. Заручился даже рекомендацией Сальери. Но предпочтение было отдано другому претенденту. Не удалась попытка издать песни, которых к этому времени было написано уже немало. Осталось без ответа и письмо Шуберта Гете, которым сопровождалась тетрадь песен на стихи поэта. Единственным успехом первых трудных лет стало исполнение написанной по заказу (то есть за деньги) кантаты «Прометей», которая прозвучала 24 июля 1816 года.

В 1818 году юноша решил, наконец, оставить работу, которая отнимала силы, изматывала душу. Отец пошел ему навстречу и предоставил годичный отпуск. Шуберт поехал в Венгрию: граф Эстергази фон Галант предложил ему давать уроки пения и фортепиано своим двум дочерям. «Здесь я свободен от каких бы то ни было забот... Наконец-то я чувствую, что живу: слава Богу, пора уже, иначе я погиб бы как музыкант», — пишет он друзьям. Но в конце ноября Шуберт снова в Вене: его тянет к друзьям, к обществу людей, близких по духу, так же любящих искусство, как он сам. В дом отца он не хочет, да и не может возвратиться, так как вызывает его гнев отказом вернуться на прежнюю работу.

Начались годы жестокой нужды, которые были, однако, годами свободы и интенсивнейшего творчества. Шуберт давно уже стал центром кружка молодежи, объединяемой любовью к искусству. Поэты и чиновники, юристы и музыканты восхищаются дарованием композитора,

создавая для него благоприятную художественную среду. Шуберт пишет поразительное количество произведений — песен и вокальных циклов, симфоний и квартетов, фортепианных пьес и танцев, опер и месс. Сочиняет он удивительно быстро и легко. О нем говорят, что он не сам создает музыку, а лишь записывает «наития свыше». Недаром некоторые авторы воспоминаний о нем употребляют определение «ясновидец». Кажется, он не может не творить и пишет буквально всегда и повсюду: в кафе, у друзей, во время прогулки — на любых клочках бумаги. Однако такой поистине фантастический труд не спасает композитора от нищеты. Часто он живет впроголодь, иногда — на средства друзей, его бескорыстно поддерживающих. У него нет постоянного жилища, и он скитается, то снимая жалкую комнатуху, то живя у кого-нибудь из друзей.

К счастью, довольно скоро песни Шуберта находят достойного интерпретатора — певца Придворной оперы М. Фогля. Первоначально отнесшийся к музыке никому неизвестного молодого человека с предубеждением, Фогль вскоре становится самым горячим поклонником композитора и немало способствует распространению его песен. Приобретают популярность и некоторые фортепианные сочинения композитора, рассчитанные на домашнее музицирование — марши, танцы, пьесы для игры в четыре руки. Появляются и первые заказы — на оперу «Адраст», зингшпиль «Братья-близнецы», «феерию с музыкой» «Волшебная арфа». Музыка этих спектаклей канула в забвение: театральные жанры не были сильной стороной композитора. Он обращался к ним либо потому, что это были заказы, то есть реальная возможность получить деньги, в которых он всегда нуждался, либо в попытках составить себе «имя» — только автор опер мог получить официальное признание в Вене!

Постепенно среди друзей Шуберта сложилась традиция «шубертиад» — регулярных встреч с композитором. На «шубертиадах» декламировались новые стихи, в том числе — присутствующих, среди которых были достаточно крупные поэты. По воспоминаниям одного из членов кружка друзей, велись разговоры «в области политики, искусства, науки, религии...», «о подрыве церковью патриотических чувств», затрагивались вопросы «искусства, математики, политики, юриспруденции и многого другого». Это дает представление о широте интересов как друзей композитора, так, разумеется, и его самого. «...В литературе он был

далеко не профаном, и его способность одухотворенно схватывать существо самых разных поэтических индивидуальностей... наполнять их новой жизнью и воплощать особенности каждого в прекрасных и благородных музыкальных образах... видимо, достаточно говорит о том, какой глубины достигало его чувство, какая нежная душа стояла за этими произведениями», — пишет один из биографов композитора.

Конечно, на «шубертиадах» звучала музыка — исполнение новых сочинений композитора чередовалось с чтением стихов, сопровождало постановки шарад и танцы. Все члены кружка были молоды, и вечерние собрания их тоже были молодыми по духу. Это отнюдь не означало, что жизнь всегда текла беззаботно. Шуберт сумел составить четкий график, который позволял писать колоссально много. С утра его никто не смел беспокоить: первая половина дня всегда отдавалась сочинению. Писал он чрезвычайно быстро — иногда в день появлялось до восьми песен. Полный список его сочинений насчитывает около тысячи номеров — а ведь жизни ему было отпущено немногим больше тридцати лет!

Маленького роста, некрасивый, с непропорционально большой головой, он избегал светских салонов, настороженно относился к новым знакомствам. Его личная жизнь не складывалась. После тщетного трехлетнего ожидания Тереза Граб вышла за другого. Это было ударом для Шуберта. Но через несколько лет возникло новое чувство, еще более безнадежное — он полюбил свою ученицу Каролину Эстергази, представительницу одной из самых знатных венгерских фамилий. Вместе с подорванным постоянной нуждой здоровьем это вызывало самые мрачные мысли. «...Я чувствую себя самым несчастным, самым жалким человеком на свете. Представь себе человека, здоровье которого уже никогда не поправится и который в отчаянии от этого только ухудшает дело вместо того, чтобы его улучшить; представь себе человека, говорю я, самые блестящие надежды которого превратились в ничто, которому любовь и дружба не приносят ничего, кроме глубочайших страданий, у которого вдохновение прекрасным (по крайней мере побуждающее к творчеству) грозит исчезнуть, и я спрашиваю Тебя — не является ли такой человек жалким, несчастным?» — таковы строки одного из писем к другу, приоткрывающие душевную жизнь композитора. Не удивительно, что его вокальные шедевры так часто проникнуты не только печалью,

но и подлинным трагизмом — достаточно вспомнить вокальный цикл «Зимний путь», такие песни, как «Город», «Двойник» и некоторые другие в цикле «Лебединая песня».

Песни Шуберта по мере их написания издаются, как и наиболее популярные у публики танцы. Однако гонорары издателей вопиюще несправедливы и дают возможность лишь почти нищей жизни. Так, известно, что за песни «Зимнего пути» — одного из лучших вокальных циклов во всей истории этого жанра, издатель заплатил остро пужавшемуся композитору по гильдепу за песню! Крупные же произведения, не пользовавшиеся коммерческим спросом, не издавались вовсе.

В 1822—1823 годах Шуберт вновь обращается к опере. «Альфонсо и Эстрелла» — уже девятый его опыт в этом роде. Но дирекция театра, которой композитор предложил свое сочинение, отвергла его. Состоялась постановка лишь пьесы «Розамунда» с его музыкой. В постоянных оперных неудачах Шуберта виновата не только косность театральных деятелей — его преследовали неудачи с либретто: все они были «жалкой, мертворожденной неумелой работой», как охарактеризовал их один из друзей композитора. Быть может, если бы ему удалось получить понастоящему яркое либретто, то, несмотря на иную направленность его гения, опера бы получилась. Зато эти же два года рожают два шедевра композитора — Неоконченную симфонию и вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» на стихи В. Мюллера.

Летом 1824 года Шуберт снова поехал в имение графов Эстергази Желиз. В первое свое пребывание там Шуберт жил и столовался вместе со слугами, теперь же ему была предоставлена комната в барском доме, он сидел за столом с семьей графа. Однако, хотя это было свидетельством возросшего уважения к нему как художнику, завоевавшему авторитет, он чувствовал себя стесненно и в письмах жаловался на то, что «сидит один в глуши венгерской земли... и нет со мной даже одного человека, с которым я мог бы обменяться разумным словом». В то же время пребывание на свежем воздухе укрепило его здоровье. В Вену он вернулся с новыми силами и поселился у отца, с которым произошло примирение, но в феврале 1825 года вновь уехал от него и снова поселился отдельно. Лето того же года знаменательно поездкой с Фоглем в Верхнюю Австрию, которая продолжалась целых пять месяцев. Шесть

недель они провели в Гмундене, где Шуберт очень продуктивно работал. Есть сведения, что именно там он писал симфонию до мажор, которую в письмах называл Большой. Затем поездка продолжилась, некоторое время друзья провели на знаменитом курорте Гаштейн, где, по-видимому, симфония была закончена. Среди специалистов до сих пор ведутся споры о том, о какой именно симфонии идет речь. Однако ясно, что Шуберт был полон творческих сил, плодотворно работал. Его вдохновляла величественная и прекрасная природа мест, где довелось побывать. «Эта поездка меня чрезвычайно радует, — пишет он отцу, — потому что я увижу красивейшие местности, а на обратном пути мы посетим Зальцбург, славящийся своим чудесным местоположением и окрестностями... Я вряд ли вернусь в Вену раньше конца октября».

Не прекращаются попытки Шуберта вести жизнь более оседлую и упорядоченную. При всей любви к друзьям, жизнь сообща с кем-то из них, которую приходилось вести из материальных соображений, его утомляла. И весной 1826 года Шуберт предпринимает еще одну отчаянную попытку получить материальную независимость. Он подает прошение на имя императора о предоставлении ему, в связи с уходом Сальери на пенсию, должности придворного вице-капельмейстера. Несмотря на то, что к его заявлению приложено свидетельство самого Сальери, написанное еще в 1819 году, в должности ему было отказано: императорский советник по делам музыки решил сэкономить и пригласил на вакантное место пенсионера Йозефа Вейгля. А для Шуберта продолжилась неустроенная, с неуверенностью в завтрашнем дне жизнь. Его творческая активность не ослабевает — он продолжает писать много, в разных жанрах. Появляются шедевры, которые прославят его после смерти. А пока не исполнена ни одна из его симфоний, сплошные неудачи преследуют с операми. И только песни признаны всеми.

Гнетущее впечатление произвела на Шуберта смерть Бетховена в марте 1827 года. Он был в числе тех, кто провожал великого композитора в его последний путь. После похорон он с несколькими друзьями зашел в ресторан, где, помянув сначала усопшего, второй бокал поднял «за того из присутствующих, кто первым последует за Бетховеном». Может быть, он уже чувствовал, что это будет он сам.

Летом 1827 года Шуберт едет в Штирию — из ее столицы Граца он получил приглашение от пианистки М. Пихлер, которая высоко ценит его искусство. Там он отдыхает душой и пишет ряд своих лучших песен. В сентябре он принимает участие в благотворительном концерте Штирийского музыкального союза, в котором исполняются его «Песня Норманна», женский хор и мужской квартет «Власть любви». Звучит его музыка и в частных домах. Пребывание в Граце оставило глубокий след в душе композитора. В письме, которое он отправил Пихлер через три дня после возвращения в Вену, он говорит, что в Граце «провел такие приятные дни, каких давно уже не проводил». Год заканчивается большим творческим взлетом. Появляются вторая часть «Зимнего пути» на стихи Мюллера, фортепианное трио, Немецкая месса, Фантазия для скрипки с фортепиано. Однако ни колоссальная работоспособность, ни все растущее признание Шуберта ничего не меняют в его жизненных обстоятельствах. Издатели обирают его беззастенчиво и безбожно. Они лицемерно жалуются, что на песни Шуберта нет спроса, и поэтому платят ничтожные гонорары. Достаточно одного примера: когда Шуберт был совершенно без денег, его друг, взяв целую кипу новых, только что написанных песен, отправился к издателю. Тот дал за них 15 гульденов. Через 15 лет после смерти Шуберта тот же издатель хвастался, что прекрасно расходятся фортепианные транскрипции шубертовских песен, сделанные Лнстом, которому за них было уплачено 500 гульденов.

Не удивительно, что временами композитором овладевало отчаяние. Летом 1828 года он снова хотел побывать в Граце, но его материальные возможности позволили провести только несколько дней в Бадене, да и то лишь потому, что его пригласил туда издатель одной из венских газет. Посетив монастырь «Святой крест», в котором находился знаменитый орган, Шуберт сочинил четырехручные фуги, которые на следующий же день были им вместе с приятелем исполнены в присутствии настоятеля монастыря. Второй раз за пределы Вены композитор выехал осенью — он побывал в Эйзенштадте на могиле Гайдна. В конце года планировался его авторский концерт в Будапеште. Это было огромным событием для композитора, отнюдь не избалованного подобными вещами. Однако концерту не суждено было состояться. Быстро прогрессирующая болезнь в несколько недель унесла Шуберта.

Он скончался 19 ноября 1828 года. Похороны состоялись 21 ноября. Отпевание было совершено в церкви св. Йозефа в предместье Вены Маргаретен. Предполагалось похоронить композитора на местном кладбище. Но брат Шуберта, вспомнив, что в один из последних дней жизни, в бреду, композитор произнес слова: «Нет, неправда, Бетховен лежит не здесь», усмотрел в них желание покоиться рядом с Бетховеном. Поэтому после панихиды гроб был перенесен в церковь св. Лаврентия, где состоялась вторая панихида, и гроб был захоронен неподалеку от могилы Бетховена. Но и это не стало последним упокоением — дважды, в 1863 и в 1888 годах, останки Шуберта были потревожены. Второй раз их захоронили на Центральном кладбище Вены, рядом с могилой Бетховена, неподалеку от памятника Моцарту, могил Глюка, Брамса, Г. Вольфа, И. Штрауса — так состоялось, наконец, полное признание великого композитора.

Симфония № 1, ре мажор (1813)

Состав оркестра: флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

В 1808 году маленького Шуберта отдали в конвикт — учебное заведение, подобное гимназии и готовящее к поступлению в университет, но закрытое, с интернатом, в котором ученики жили в условиях строжайшей дисциплины. Одновременно конвикт готовил певчих для придворной капеллы, так что преподавание музыки было поставлено очень хорошо. За музыкальными занятиями учеников конвикта наблюдал сам А. Сальери — один из авторитетнейших композиторов Вены. Обратив внимание на необычайную одаренность ученика Шуберта, он начал заниматься с ним контрапунктом. Уже спустя год после начала профессиональных занятий с Сальери, в 1813 году, Шуберт написал свою Первую симфонию. Создавалась она ко дню рождения директора конвикта, Инноценция Ланга, и была ему посвящена. Но вместе с тем эта симфония была протестом против жизни в конвикте. Недаром на

последней странице партитуры юный композитор написал: «Finis et fine» — «Окончание и конец», имея в виду конец своего пребывания в этом учебном заведении. Шуберт вскоре попросту сбежал из него. Впрочем, возможно, если бы он этого не сделал, его бы выгнали за неуспеваемость — отдававший все время и прилежание музыке, на остальные предметы юный музыкант совсем не обращал внимания, и директор, тот самый Ланг, постоянно грозил ему исключением.

Возможно, что симфония была исполнена школьным оркестром. Он был достаточно хорош, руководил им отличный музыкант, чех В. Ружичка, придворный органист и альтист оркестра Бургтеатра. Шуберт был в этом оркестре концертмейстером, а иногда Ружичка доверял ему и дирижирование. Но достоверных сведений об этом исполнении не сохранилось. Во всяком случае, оно не считалось бы публичным, и официально премьера Первой симфонии состоялась только 19 февраля 1881 года, более чем через полвека со дня смерти композитора, в Лондоне под управлением Августа Манна.

В первом симфоническом опыте Шуберта все еще дышит венской классикой, господствуют юношески-беззаботные танцевальные напевы, добродушный юмор Гайдна, легкость и изящество Моцарта.

Музыка

Первая часть основана на типичном для классического стиля сопоставлении энергичного и волевого медленного вступления, легкой пассажной главной темы и танцевальной побочной. Вся экспозиция полна ничем не омраченного веселья. Лишь в разработке возникают минорные фрагменты: побочная тема в тембре деревянных духовых приобретает эгегическую окраску, создавая контраст с мужественной темой вступления, возвращение которой открывает репризу, почти без изменений повторяющую экспозицию.

Вторая часть в ритме плавной старинной сицилианы наноминает медленную часть Линцской симфонии Моцарта. Варьируясь, светлая мелодия пасторального склада расцвечивается подголосками, но не изменяет своего характера. Изредка мелькают эгегические обороты с внезапными акцентами и сменой звучности. Юный композитор стремится пронизать мелодизмом всю оркестровую фактуру — «поют» все голоса,

оплетая основную тему. В среднем разделе части спокойное настроение сменяется более взволнованным, а романтические порывы, полные грусти, напоминают о том, что это первый, пусть еще несовершенный, но — опыт будущего автора Неоконченной.

Третья часть — классический менуэт. Звонким энергичным крайним разделам, далеким по характеру от галантного придворного танца, противопоставлено более камерное, изящное трио, мелодия которого напоминает венский вальс. Она поручена скрипкам и фаготу в октаву — излюбленный гайдновский прием, позаимствованный Шубертом.

Финал также близок по духу Гайдну. Обе темы сонатного аллегро сходны по настроению: жизнерадостные, беззаботные, в подвижном темпе и танцевальном характере, с общими мелодическими оборотами. Масштабность финала с обилием повторов и почти полным отсутствием контрастов создает впечатление некоторого однообразия этого первого симфонического опыта молодого музыканта.

Симфония № 4, до минор, Трагическая (1816)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

В 1816 году 19-летний Шуберт уже два года служит помощником школьного учителя. Грошовое жалование не дает возможности достойной жизни, и юный музыкант стремится изменить положение: узнав о вакансии преподавателя музыкальной школы в Лайбахе (Любляна), он подает заявление, подкрепленное свидетельством Сальери, самого большого музыкального авторитета Вены, у которого он занимался в конвикте контрапунктом и композицией. Однако предпочтение было отдано другому, и Шуберту пришлось остаться на старом месте. Большая и утомительная школьная нагрузка тем не менее не отбивала желания сочинять: музыка буквально изливалась из юноши. И 1816 год принес композитору, кроме большого числа фортепианных пьес, струнного трио и фортепи-

данной сонаты, такой шедевр, как баллада «Лесной царь» на стихи Гете, а кроме того — сразу две симфонии, написанные в апреле и октябре.

Поводом для их написания явилось желание расширить репертуар традиционного для Вены домашнего музицирования. В доме отца Шуберта регулярно собирались любители музыки, игравшие струнные квартеты и переложения небольших симфоний. Сам юный Шуберт исполнял партию альта. Число участников постепенно возрастало, так что из дома Шубертов пришлось перейти в более просторное жилище одного из музыкантов оперного театра, где играли уже более крупные симфонии — Гайдна, Моцарта, даже две первые симфонии Бетховена. Для этого оркестра любителей и написал 19-летний Шуберт Четвертую и Пятую симфонии, но оркестранты нашли музыку Четвертой слишком сложной, и композитор так никогда и не услышал ее в концертном исполнении. Премьера Четвертой симфонии состоялась более чем через двадцать лет после смерти Шуберта, 19 ноября 1849 года в концерте Лейпцигского музыкального общества «Эвтерпа».

Среди ранних симфонических сочинений композитора Четвертая выделяется впервые примененной минорной тональностью и драматическим характером. В отличие от предшествовавших, в ней слышны отголоски не только венских классиков, их драматических и нативических тем, но и оперных арий Глюка и Керубини.

Музыка

Симфония начинается медленным вступлением, вводящим слушателя в круг непривычных образов: величественно и скорбно, с хроматическими красками, смелыми гармониями звучит эта музыка. На фоне мерного сопровождения скрипки исполняют мелодию, полную раздумья. Им отвечают виолончели и контрабасы. Суровый аккорд *tutti* прерывает диалог, но он продолжается вновь и смолкает в одиноком отзвуке гобоя с вступлением тревожной и взволнованной главной партии сонатного аллегро с резкими аккордами-«взрывами» всего оркестра. Более светлую краску привносит появление спокойной побочной. Лишь в заключительной партии в мощном оркестровом фортиссимо утверждается радостное настроение. Но ненадолго — разработка возвращается к тревогам начального раздела. Энергичному унисону струнных и деревянных

духовых инструментов отвечает жалобный нисходящий мотив гобоев и фоготов, который подводит к появлению главной темы. На ней и строится вся разработка: тема изменяется, дробится, к концу разработки от нее остается лишь короткий мотив, и тут, не в главной тональности, как полагается по классическим канонам, а в новой, неустойчивой (соль минор) полным проведением восстановленной в своей целостности главной партии начинается реприза. Она почти без изменений повторяет экспозицию, причем в коде утверждаются еще раз, более мощно и масштабно, радостные образы.

Вторая часть — выразительное лирическое анданте, предвосхищающее медленные части Неоконченной и Девятой симфоний. Она строится на многократном чередовании двух тем (характерная для Шуберта двойная трехчастная форма). Первая — мягкая, песенная — типично шубертовская бесконечная мелодия. Вторая — более трепетная и порывистая, постепенно успокаивается в переключках струнных и деревянных духовых и переходит в певучую протяженную мелодию, которая вновь растворяется в тех же кратких переключках. Обе темы повторяются с небольшими изменениями (вторая на этот раз — в более мрачной тональности, си-бемоль минор вместо фа минора). Завершается анданте возвращением первой темы, исчезающей в тихом звучании флейт.

Третья часть — энергичный народный менуэт. Первый раздел трехчастной формы проникнут жизнеутверждающей силой. Это, по существу, скерцо: название «менуэт» — скорее дань классической традиции. Его трио — венский лендлер, скромный и безыскусный, в духе тех танцев, которые Шуберт сочинял для домашнего музицирования, отличается изяществом и тонкостью гармонических красок.

Финал возвращает к образам первой части. Написанный в сонатной форме, он в основных чертах повторяет схему развития сонатного аллегро первой части с его тремя основными образами. Главная партия сочетает напевность с оживленным, взволнованным движением, в котором одна мелодия сменяет другую, сливаясь с ней в единый поток. В этот поток естественно включается побочная партия, в которой мелодия складывается из кратких мотивов-возгласов, чередующихся у скрипок и кларнетов на фоне быстрых пассажей струнных. Заключительная партия — вариант главной, звучащий в мажоре, светло и радостно. Разработка

наступает таинственно, главная тема подвергается различным образным модификациям, колорит все более сгущается, становясь романтически мрачным. Но реприза вступает светло и утверждающе, в до мажоре. Завершают симфонию ликующие звучания.

Симфония № 5, си-бемоль мажор (1816)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, струнные.

История создания

Пятая симфония, написанная в течение сентября — октября 1816 года, завершает ранние симфонические опыты композитора, годы его учения у классиков. Светлые, безмятежные настроения, изящество мелодий, уравновешенность формы, которые характеризуют и три первые симфонии Шуберта, находят здесь наиболее совершенное воплощение и заставляют вспомнить о Моцарте. Симфония камерна и по размерам и по составу оркестра. Отсутствуют даже кларнеты, трубы и литавры. Возможно, такое ограничение было вызвано тем, что в любительском оркестре, на который по-прежнему рассчитывал Шуберт, этих инструментов не было. Во всяком случае, в отличие от предшествующих симфоний, Пятая была исполнена в доме Отто Хатвига (так звали музыканта оперного театра, к которому перешли собрания любительского оркестра после того, как перестали помещаться в квартире отца Шуберта). Это произошло осенью того же, 1816 года. Но далее ее судьба сложилась так же, как и судьба других партитур Шуберта. Много лет пролежала она, прежде чем дождалась публичного исполнения в Лондоне 1 февраля 1873 года.

Музыка

Характер симфонии определяется сразу в первой части, в которой отсутствует традиционное медленное вступление. Легкие пассажи скрипок, танцующие мотивы, перебрасываемые от скрипок к виолончелям и от флейты снова к скрипкам, прозрачные аккорды деревянных духовых — все рождает ощущение беззаботной, юношеской радости жизни.

Возникают мотивы и более энергичные, решительные, им на смену приходит тема лирико-танцевального склада, но ничто не нарушает общего жизнерадостного тона. И почти ничто не напоминает Шуберта-романтика — лишь отдельные штрихи предвещают будущее: вот словно облачко на миг закрыло солнце — характерный прием светотени, игра минора и мажора; вот красочный эффект — поворот в неожиданную тональность. Главная и побочная партии не противопоставлены — это один мир. Иные краски приносят более энергичные, напористые связующая и заключительная партии. Разработка лаконична и создает яркий колористический эффект своим вступлением в неожиданно далекой тональности, не подготовленным заранее. Главная тема, на которой строится развитие, приобретает здесь черты решительности, даже суровости, но реприза восстанавливает прежнее настроение.

Медленную вторую часть с плавной, грациозной мелодией струнных, мягкими, закругленными оборотами, размеренными переключками струнных и духовых инструментов мог бы написать Моцарт. Но постепенно сквозь классическую размеренность и ясность начинают проглядывать типично шубертовские, романтические черты, прежде всего — во второй теме, задумчивом напеве-диалоге скрипок и деревянных духовых, словно напоенном ароматами лесов и лугов и пронизанном народным духом, с чудесными красочными переходами. Эти две темы повторяются, образуя двойную трехчастную форму.

В третьей части классическое и романтическое, моцартовское и шубертовское переплетаются еще теснее. В менюэт проникают образы простодушного лендлера; свежестью народного музицирования веет от прозрачных переключек скрипок и виолончелей, флейты и гобоя. А в среднем разделе — трио — народная танцевальность окончательно побеждает: она и в незамысловатой повторяющейся мелодии подлинной украинской песни, излагаемой скрипкой и фаготом, и в долго выдерживаемых звуках виолончелей и контрабасов, подражающих волюнке.

Беззаботная плясовая четвертая часть напоминает о еще одном венском классике — Гайдне, служившем образцом для юного Шуберта. Весело переключаются струнные и деревянные инструменты, и автор никак не может расстаться с этой мелодией, возвращаясь к ней снова и снова.

Как и у Гайдна, обе основные темы финала, написанного в сонатной форме, близки одна другой: тот же танцевальный ритм, те же переключки скрипок и флейты. Еще одна тема заставляет вспомнить о первой части: финал закрепляет светлые, безмятежные юношеские настроения, которые господствовали с самого начала симфонии.

Симфония № 8, си минор, Неоконченная (1822)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

В 1865 году венский придворный капельмейстер Иоганн Хербек, составляя программу концерта старой венской музыки, начал рыться в кипах забытых рукописей. В неразобранном архиве председателя Штирийского любительского музыкального общества А. Хюттенбреннера он обнаружил неизвестную ранее партитуру Шуберта. Это была си-минорная симфония. Под управлением Хербек она и прозвучала впервые 17 декабря 1865 года в концерте венского Общества любителей музыки.

Композитор создавал ее на протяжении последних месяцев 1822 года. Он был в эти годы уже широко известен в Вене как автор многих прекрасных песен и популярных фортепианных пьес, однако ни одна из его предшествовавших симфоний не была публично исполнена, и как симфониста его никто, кроме самых близких друзей, не знал. Новая симфония создавалась сначала в виде переложения для двух фортепиано, а затем уже — в партитуре. В фортепианной редакции сохранились наброски трех частей симфонии, однако в партитуре композитор записал лишь две. Больше он к этой симфонии не возвращался. Потому она и получила впоследствии название Неоконченной.

До сих пор продолжают споры о том, является ли эта симфония действительно незавершенной, или Шуберт полностью воплотил свой замысел в двух частях вместо общепринятых четырех. Две ее части оставляют впечатление удивительной цельности, исчерпанности. Это

позволило некоторым исследователям утверждать, что композитор и не предполагал продолжения, так как воплотил свой замысел в двух частях. Однако сохранились наброски партитуры третьей части, по каким-то причинам оставленные в эскизе. Более того, среди музыки к пьесе «Розамунда», написанной в тот же период, существует антракт, написанный также в си миноре — тональности крайне редко употреблявшейся, — и по характеру имеющий сходство с традиционным симфоническим финалом. Некоторые исследователи творчества Шуберта склонны считать, что этот антракт вкупе с набросками скерцо и составляет обычный четырехчастный цикл.

Тематических связей с Неоконченной в этом антракте нет, поэтому нельзя утверждать с уверенностью, что он должен был стать финалом симфонии. В то же время в эскизах третьей части такие связи просматриваются. Пожалуй, наиболее вероятным кажется мнение, также высказанное на страницах посвященных Шуберту книг: он собирался писать обычную четырехчастную симфонию, но, в отличие от песни, в которой был полновластным, уверенным в себе мастером, в симфоническом жанре уверенным себя не чувствовал. Ведь ему до сих пор не удалось услышать ни одной из своих симфоний в профессиональном оркестровом звучании. И быть новатором он вовсе не стремился: его идеалом, к которому он мечтал приблизиться, был Бетховен, что и доказала следующая, Большая симфония до мажор. А написав эти две части, он мог просто испугаться — настолько они не были похожи на все, написанное в этом жанре до него.

Кстати, это была не первая его симфония, оказавшаяся недописанной: до того, в августе 1821 года, он писал симфонию ми мажор (условно считающуюся Седьмой), партитура которой была написана эскизно. В ней уже видны подступы к двум следующим симфоническим циклам — в составе оркестра, масштабах, отчетливом романтическом колорите. Возможно, композитор не стал ее дописывать, так как не нашел еще нового пути, по которому думал двигаться. Также — об этом можно лишь гадать — не казался ему плодотворным и путь Неоконченной: не поняв, что созданное им — шедевр, открывающий совершенно новые пути в симфонии, Шуберт счел ее неудачей и оставил работу. Считать ее законченным двухчастным циклом тем более нет оснований, что не

только у Шуберта, но и у более поздних композиторов, вплоть до XX века, обычно выдерживаются тональные соотношения частей: заключать симфонию должна та же (или одноименная) тональность, в которой она начиналась. Единственным смелым новаторством было создание Малером финала Девятой, ре-мажорной симфонии, в ре-бемоль мажоре, впрочем, совершенно оправданное самим замыслом. Во времена же Шуберта создать произведение, которое начиналось бы в си миноре, а заканчивалось в ми мажоре, было совершенно немыслимо, зато тональность субдоминанты вполне могла появиться в одной из средних частей цикла.

Неоконченная — одна из поэтичнее страниц в сокровищнице мирового симфонизма, новое смелое слово в этом сложнейшем из музыкальных жанров, открывшее дорогу романтизму. С ней в симфоническую музыку входит новая тема — внутренний мир человека, остро чувствующего свой разлад с окружающей действительностью. Это — первая лирико-психологическая драма в симфоническом жанре. К сожалению, ее появление на эстраде задержалось почти на полвека, и симфония, ставшая потрясением для открывших ее музыкантов, не оказала на развитие музыки своего времени того влияния, которое могла бы оказать. Она прозвучала тогда, когда уже были написаны романтические симфонии Мендельсона, Берлиоза, Листа.

Музыка

Первая часть. Откуда-то из глубины в унисоне виолончелей и контрабасов возникает настороженная вступительная тема, играющая роль своеобразного лейтмотива симфонии. Она застывает, словно неразрешенный вопрос. А дальше — трепетный шелест у скрипок и на его фоне — распев главной темы. Мелодия простая и выразительная, словно молящая о чем-то, интонируется гобоем и кларнетом. Взволнованный, трепетный фон и внешне спокойная, но наполненная внутренней напряженностью кантилена создают ярчайший по выразительности, типично романтический образ. Постепенно разворачивается лента мелодии. Музыка приобретает все более напряженный характер, доходит до фортиссимо. Без связующей, обязательной у венских классиков, отделенная только лаконичным переходом (тянущийся звук валторн) от главной, начинается побочная партия. Мягкую вальсовую мелодию непринужденно запевают

виолончели. Возникает островок безмятежного покоя, светлая идиллия. Мерно покачивается, словно убаюкивает, аккомпанемент. Еще более светлый характер приобретает эта тема, когда ее подхватывают и переводят в более высокий регистр скрипки. Внезапно обрывается свободный, непринужденный напев-танец. После полной тишины (генеральная пауза) — взрыв оркестрового *tutti*. Снова пауза — и снова взрыв громового тремоло. Идиллия прервана, драма вступает в свои права. Бурно вздымаются сокрушительные аккорды, жалобными стонами отвечают обрывки аккомпанемента побочной темы. Она словно пытается пробиться на поверхность, но когда, наконец, возвращается, облик ее изменен: она надломлена, окрашена скорбью. В конце экспозиции все застывает. Возвращается, подобно неотвратимому року, таинственный и зловещий мотив вступления. Разработка построена на вступительном мотиве и интонациях аккомпанемента побочной партии. Драматизм усиливается, перерастая в трагический пафос. Музыкальное развитие достигает колоссальной кульминации. Внезапно наступает полная прострация. Обессиленные обрывки мотивов рассеиваются, остается звучать лишь одинокая тоскливая нота. И снова из глубины всплывает вступительная тема. Начинается реприза. Кода, в традициях Бетховена, создана как вторая разработка. В ней — то же мучительное напряжение, пафос отчаяния. Но борьба окончена, сил больше нет. Последние такты звучат как трагический эпилог.

Вторая часть симфонии — мир иных образов. Здесь — примиренность, поиски иных, светлых сторон жизни, созерцательность. Как будто герой, переживший душевную трагедию, ищет забвения. Мерно звучат шаги басов (контрабасы пиццикато), на них накладывается простой, но удивительно красивый напев скрипок, мечтательный и задумчивый. Неоднократно повторяясь, он варьируется, обрастает выразительными попевками. Кратковременный динамический взлет *tutti* — и вновь спокойное движение. После небольшой связки появляется новый образ: мелодия наивная и, вместе с тем, глубокая, более индивидуальная, чем первая тема, печальная, в теплых, напоминающий человеческий голос тембрах кларнета и сменяющего его гобоя, наполненная живой трепетностью. Это побочная партии лаконичной сонатной формы. Она тоже варьируется, приобретая временами взволнованный характер. Внезапно в ее

плавном течении наступает перелом — она звучит драматично в мощном изложении всего оркестра. Но недолгий всплеск сменяется экспрессивным, насыщенным имитациями развитием: это краткая разработка, заканчивающаяся долгими аккордами струнных, таинственными зовами валторн и отдельных деревянных. Тонкая оркестровая звукопись подводит к репризе. В коде происходит постепенное затухание, растворение начальной темы. Возвращается тишина...

Симфония № 9, до мажор (1828)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Через десять лет после смерти Шуберта, в 1838 году, Роберт Шуман, бывший страстным поклонником его творчества, среди бумаг брата покойного композитора нашел партитуру большой до-мажорной симфонии. Точное время работы над ней композитора неизвестно. Рукой композитора в партитуре отмечено — март 1828. Но это может быть и дата окончания произведения, и дата его последней редакции.

Долгое время исследователи творчества композитора считали, что симфония была написана в предшествующие месяцы, но в сохранившихся документах никаких сведений о работе над симфонией в это время не сохранилось. В то же время известно совершенно достоверно, что Шуберт летом 1825 года работал над симфонией, которую сам называл Большой симфонией до мажор. Тогда он пять месяцев провел в Верхней Австрии вместе с певцом Фоглем, его другом, блестящим исполнителем его песен. Шесть недель из этого времени они провели на курорте Гмунден, где композитор очень интенсивно работал над симфонией, которую закончил, по-видимому, после переезда на другой курорт, Гаштейн. Через несколько месяцев после смерти Шуберта в наброске биографии композитора другой его друг, Бауэрнфельд, писал: «К более крупным произведениям последних лет относится также симфония,

написанная в Гаштейне в 1825 году, которую автор ее особенно любил». Однако никакой симфонии, относящейся к этому времени обнаружить не удалось. Некоторые более поздние биографы даже считали, что существует лишь фортепианный вариант, оставшийся известным как соната до мажор для фортепиано в четыре руки. Лишь самые последние исследования доказали достаточно убедительно, что именно тогда была написана последняя симфония безвременно скончавшегося великого композитора. В марте 1828 года он, судя по всему, внес какие-то коррективы в ее партитуру, чем и объясняется дата, сохранившаяся в рукописи.

Первое исполнение Большой до-мажорной симфонии, как ее принято называть, состоялось 21 марта 1839 года в Лейпциге оркестром Гевандхауза под управлением Феликса Мендельсона и открыло миру Шуберта-симфониста. «Гигантское произведение, отличающееся громадными размерами и громадной силой и богатством вложенного в него вдохновения», — так отзывался об этой симфонии Чайковский. Шуману в музыке симфонии рисовались целые картины: «Вена со своим собором святого Стефана, красивыми женщинами Дуная, раскинувшаяся в цветущей долине, которая постепенно переходит во все более и более высокие горы... Очаровательный ландшафт, стоящий перед глазами, заставляет звучать струны, которые иначе никогда не зазвучали бы в нас...»

Симфония, завершающая творческий путь Шуберта — широкое полотно, проникнутое эпической мощью, совершенно отличная от всех других симфоний композитора.

Музыка

Первую часть открывает задумчивая мелодия валторн. Сначала она звучит без аккомпанемента, как задушевное пение, тихо и мягко. Затем ее окружает фон: вступают другие инструменты, нарастает звучность, будто распускается гигантский цветок. Мощным аккордом отвечают тихие, как лесное эхо, мотивы. «Роскошное романтическое вступление» (Шуман) подводит к главной партии. Ее музыка мужественна, решительна. Фанфарные мотивы, энергичный ритм, стремительность движения роднят ее с Седьмой симфонией Бетховена. Стремительно развиваясь, тема достигает блестящей кульминации. Краткий миг — и является новый

образ. Это побочная тема — песенная, с чередованием дву- и трехдольного ритма, с покачиваниями мелодии на колышущемся фоне струнных. В ней и мягкость, и легкое лукавство, и непринужденное изящество. Песенность, присущая Шуберту, носит здесь особый характер — не лирический, как обычно в побочных темах, а народно-массовый, продолжающий движение главной в несколько более смягченном виде танца с чертами венгерского фольклора. В заключительной партии использован мотив вступления, звучащий у тромбонов торжественно и величаво. Широко, привольно разворачивается разработка, в которой знакомые темы появляются в иных обликах, расцветаются новыми красками. Затаенно звучит переход к репризе, расширенной по сравнению с экспозицией. Кода части, разросшаяся до огромных размеров, восторженна и жизнеутверждающа.

Вторая часть — широко развернутая картина, в которой жанровые сцены чередуются с лирическими, героика соседствует с моментами сосредоточенности. Общий характер ее строгий, собранный, подчиненный маршевой поступи танца-шествия. Первая тема, которую исполняет солирующий гобой со скрутым сопровождением струнных, отличается сдержанным, чуть меланхолическим характером. В ее интонациях также просвечивают черты венгерского фольклора. Вторая тема более широка, распевна и лирична. На чередовании, развитии и изменениях этих тем и основано все анданте. Как в Четвертой и Пятой симфониях, форма строится в сочетании принципов трехчастности, сонатности и вариационности, но обе темы так развиты, что сами представляют собой сложные трехчастные формы.

Третья часть — скерцо — грандиозна по размерам. В ней господствует не быстрое, но непрерывное движение. Характер музыки связан с австрийскими народными интонациями, в ней легко улавливаются ритмы вальса. Возникают ассоциации с картиной народного праздника, гулянья на улицах и площадях Вены. Крайние разделы скерцо примечательны светотенью тембров: светлые блики деревянных духовых, простые, но обаятельные мелодии скрипок сочетаются с подвижными и вместе с тем грузными басами. Средний раздел трехчастной формы — простодушный, чуть тяжеловатый лендлер. Мощные, с оттенком героического, картины, обрамляющие трио, настолько значительны, что сами вырастают

до сонатной формы, хотя главная и побочная темы не создают контраста, сливаясь в общем танцевальном движении.

Яркие призывные фанфары *tutti* открывают финал симфонии. Дважды повторен клич, и вот уже закружилось все в стремительном ликующем беге, словно развернулась туго скрученная пружина. После генеральной паузы возникает новый образ — задорная и слегка лукавая мелодия (побочная партия сонатной формы) с четким ритмом шага слышится сначала тихо, затем все громче, будто издалека приближается праздничное шествие. Музыка создает впечатление накатывающих волн — от еле слышных приглушенных звучаний до мощных кульминаций. Одна тема сменяет другую, как будто перед глазами проходят разные сцены, проникнутые одним настроением — радостным ликованием, торжеством.

Феликс Мендельсон-Бартольди

(1809—1847)

В творчестве Мендельсона удивительно сочетаются романтические образы, впервые открытые для мира симфонической музыки — легкая воздушная фантастика, картины одушевленной природы, поэтические зарисовки народной жизни родной Германии и иных, далеких стран с гармонически уравновешенной, классически стройной и ясной формой. Музыка Мендельсона не знает вселенских катастроф, взрывов отчаяния, мировой скорби. Она преимущественно юношески взволнованна, светла и лирична, согрета теплом естественных чувств. Мелодии композитора пластичны и красивы, гармонии свежи и красочны, а оркестр, достаточно скромный по составу, не включающий в себя редких инструментов, создает, однако, тонкий романтический колорит, помогающий раскрыть все оттенки переживаний или картин природы. Мендельсон писал свои сочинения для широкого круга любителей, вкус которых хотел воспитать, возвысить до понимания истинно классических образцов, отвлечь от звучавшей вокруг пошлости — будь то примитивная музыка быта или эффектные модные опусы, провозглашаемые новым словом в искусстве. Композитор не отделял себя от обычных слушателей и, критикуя пустые виртуозные сочинения, которые «подвергают риску наши бедные уши», заключал: «И пусть мне не говорят, будто этого требует публика, — ведь и я тоже публика, а требую как раз противоположного».

Мендельсон — прекрасная, гармонично развитая личность, словно воплотившая античный идеал совершенного человека. Обладая натурой уравновешенной и серьезной, характером твердым и решительным, он отличался поразительной широтой интересов: композитора не оставляли равнодушным литература, живопись, театр, природа, быт и история стран, которые ему довелось посетить в юные годы. С детства он много сил отдавал физическим упражнениям, занимался верховой ездой и плаванием. Свободно владел многими языками, переводил с латыни, увлекался древнегреческим, оставил прелестные акварели и рисунки. Рано встав на путь профессионального музыканта, Мендельсон и здесь проявил себя

разносторонне: как композитор, пианист, органист, дирижер, просветитель, один из крупнейших музыкальных деятелей Европы. В 26 лет он встал за пульт прославленного оркестра Гевандхауз в Лейпциге и довел его до высочайшего уровня, создав особую атмосферу бескорыстного служения искусству. С именем Мендельсона связано открытие первой в Германии консерватории (1843), фактическим руководителем которой он был.

Кумиром Мендельсона, как и всех немецких романтиков, всегда оставался Бетховен, однако — и это отличает его от большинства современников, — увлекали его и композиторы эпохи барокко — Гендель и Бах, их предшественник Шютц и старые итальянские мастера, вплоть до эпохи Возрождения. Их давно забытые сочинения Мендельсон разыскивал повсюду, и они воскресали под его руководством. Именно с исполнения в Берлине под управлением двадцатилетнего Мендельсона «Страстей по Матфею» начался в Германии ренессанс Баха. Так он предвосхитил характерные тенденции конца XIX и особенно XX века — достаточно назвать для примера таких разных композиторов, как Брамс, Танеев, Стравинский с их глубоким интересом не только к классической, но и к доклассической музыке.

Мендельсон — создатель программного симфонизма, этого детища романтического искусства. Но первая его программная симфония, Реформационная, написанная вскоре после возрождения баховских «Страстей», была вдохновлена не лирическими переживаниями, современной литературой или близким романтикам Шекспиром, а давним историческим событием — трехсотлетием победы Реформации в Германии. Десять лет спустя Мендельсон закончил кантату «Хвалебная песнь», также связанную с идеями Лютера, но приуроченную к юбилею великого культурного события, еще глубже уходящего в историю — четырехсотлетию книгопечатания. Искренне верующий лютеранин, Мендельсон сам отобрал для кантаты тексты из Библии в лютеровом переводе на немецкий язык и поместил на ее титульном листе эпиграф из Лютера: «И пожелал я увидеть все искусства, особенно Музыку, в услужении Того, кто дал ее и создал ее».

За несколько лет до того в одном из писем к другу композитор изложил свой символ веры: «Говорят, что я стал благочестив. Если понимать это слово, как я сам его всегда понимал, ... то я, к сожалению, еще не стал

таким; но я каждый день своей жизни тружусь, чтобы постепенно приблизиться к этому... Если же под благочестивым человеком понимать ханжу, который сложа руки ожидает от Господа, что тот поработает за него, или такого человека, который вместо того, чтобы добиваться совершенства в своей профессии, говорит о божественном призвании, якобы несовместимом с земным, или такого, который не может от всего сердца полюбить ни человека, ни какое-либо существо на земле, — таким я, слава Богу, не стал и, надеюсь, не стану никогда. Именно потому, что я хочу быть благочестивым и жить в благочестии, я и думаю, что об остальном мне нечего тужить».

Жизнь Мендельсона складывалась счастливо, словно оправдывая его имя (Феликс по-латыни — счастливый). Он родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге в семье крупного банкира и никогда не знал нужды, преследовавшей многих композиторов-романтиков. Окруженный вниманием образованных и умных родителей, мальчик с детства дышал воздухом литературы, науки, искусства. Его дедом по отцу был знаменитый философ-просветитель, родительский дом в Берлине посещал весь цвет интеллигенции того времени. Феликс получил всестороннее домашнее образование, которое в 18 лет продолжил в Берлинском университете.

Музыкальный талант мальчика обнаружился очень рано. В шесть лет мать стала обучать его игре на рояле, в девять он выступил с первым концертом, в десять начал интенсивно сочинять, с одиннадцати — заниматься игрой на скрипке и брать уроки композиции у руководителя Берлинской певческой капеллы К. Ф. Цельтера. Результатом явились несколько небольших комических опер, тотчас исполненных профессиональными певцами в отчем доме под руководством юного автора, восседавшего за фортепиано на высокой подушке. С 1822 года здесь же регулярно по воскресеньям собирались для дружеского музицирования оркестранты придворной капеллы, и тринадцатилетний Мендельсон выступал в качестве дирижера. К этому времени он уже испробовал свои силы в различных жанрах, к которым будет обращаться на протяжении всей жизни — хоровом, в том числе духовном, фортепианном, камерного ансамбля, концерта.

Цельтер познакомил мальчика с великим Гете, которому тогда было 73 года, и между ними завязались своеобразные дружеские отношения, продолжавшиеся до смерти поэта. При каждом посещении Веймара

Мендельсон непременно посещал дом Гете, часами играл на рояле, много импровизировал. «Я Саул, а ты мой Давид. И когда я печален и мрачен, приходи ко мне и развесели меня игрой на струнах!» — говорил Гете, вспоминая библейскую Первую Книгу Царств.

Когда Мендельсону исполнилось пятнадцать лет, Цельтер посчитал его обучение законченным. Однако отец захотел получить этому авторитетное подтверждение, и весной 1825 года они отправились в Париж. Директору консерватории Л. Керубини был показан фортепианный квартет Мендельсона, который тот похвалил, что не помешало Феликсу нелестно отозваться о почтенном композиторе: «Остывший вулкан, порой извергающийся, но уже заваленный камнями и пеплом». В том же году Мендельсон написал симфонию, которую обозначил № 1 и онусом 11. На самом деле впервые к этому жанру он обратился еще в 1821 году и за три года создал 13 симфоний для струнного оркестра. Однако всегда требовательный к себе композитор считал их лишь упражнениями в овладении мастерством и не собирался публиковать.

За Первой симфонией последовало несколько увертюр, а затем, по выражению Шумана, «зрелый мастер в счастливое мгновение совершил свой первый могучий взлет» — написал увертюру «Сон в летнюю ночь» по только что переведенной на немецкий язык комедии Шекспира. Мендельсону было семнадцать лет, и он действительно проявил себя зрелым мастером, создав блестящий образец нового жанра — программную концертную увертюру (до того увертюра была только вступлением к последующему большому сочинению — опере, оратории, драматической пьесе, сюите). На протяжении последующих семи лет им были написаны еще три концертные увертюры — «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды, или Фингалова пещера», «Сказка о прекрасной Мелузине», впервые красочно воплотившие в музыке картины романтически одушевленной природы.

Свидетельством ранней зрелости композитора стало и осуществление грандиозного замысла — исполнение «Страстей по Матфею» Баха. Прошло ровно сто лет со дня их создания (1729), и они оказались почти забытыми. Цельтер, стоявший во главе Берлинской певческой академии, утверждал, что исполнение не будет иметь успеха, ибо публика привыкла считать Баха «непонятным музыкантом-математиком», а его сочинения

«загадочной музыкальной тайнописью». Однако двадцатилетний Мендельсон, который получил в подарок ноты «Страстей» еще шесть лет назад, горел желанием познакомиться с этим гениальным творением берлинцев. Его репетиции стали посещать любители музыки, все билеты на концерт были распроданы на второй день, и успеху не могли помешать даже гастролы Паганини, выступавшего в Берлине как раз 11 марта 1829 года. Через десять дней «Страсти» были поаторены, а затем и другие города заинтересовались ими — так Мендельсон положил начало возрождению Баха.

Совершив свой первый просветительский подвиг, музыкант отправляется в путешествие. Он знакомится с природой, обычаями, культурой разных стран Европы, и эти «годы странствий» (1829—1833) становятся для него вторым университетом. Он выступает как пианист и дирижер, исполняет Бетховена и собственные сочинения и везде имеет успех. Путешествие началось с Лондона, который, как сорок лет назад Гайдн, поразил его величиной и шумом: «Это ужасно! Это безумно!.. Лондон — самое грандиозное, самое невероятное чудовище на свете!» Закончив сезон, он отправляется в Шотландию, потрясшую его воображение дикой природой, странными обычаями и туманными историческими воспоминаниями. Еще больше захватили молодого романтика Гебридские острова и чудо природы — Фингалова пещера на одном из них, вдохновившие его на создание увертюры, о которой спустя 35 лет Брамс сказал: «Я отдал бы все свои сочинения, если бы мне только удалась такая песнь, как “Гебриды”».

Вернувшись в конце 1829 года на родину, Мендельсон в короткий срок создает свою первую зрелую симфонию — Реформационную. Значение ее чрезвычайно велико: это первая программная и первая романтическая симфония. Ведь творения Шуберта еще пылятся среди других партитур у его брата и знакомых, и пройдет почти десять лет, прежде чем тот же Мендельсон исполнит последнюю из них, а Фантастическая симфония Берлиоза появится через несколько месяцев после Реформационной.

После Британских островов Мендельсон отправляется на другой край Европы — в солнечную Италию. Путешествие началось в счастливую, беззаботную пору, цветущим октябрём 1830 года и продолжалось почти год. Композитор побывал в Венеции, Риме, Неаполе, на острове Капри, во Флоренции, Милане и многих других городах.

По возвращении на родину Мендельсон поражен затхлой, филистерской атмосферой Берлина, всесилим цензуры, гонениями на свободную мысль. Его учитель Цельтер умер, и место руководителя Певческой капеллы свободно. Мендельсон рассчитывал на него, но избран был не «еврейский мальчишка», а почтенный и посредственный К. Ф. Рунгенхаген, долгие годы бывший заместителем Цельтера. Мендельсону же пришлось довольствоваться местом музыкального руководителя в Дюссельдорфе, после того как в мае 1833 года он с блеском провел грандиозный Нижнерейнский фестиваль, на котором дирижировал ораторией Генделя «Израиль в Египте».

Дюссельдорф, богатый город, гордо именовавшийся «Флоренцией на Рейне», был в то время похож на большую деревню. «Городишко так очаровательно мал, что кажется, будто ты никогда не покидаешь своей комнаты», — писал Мендельсон, чувствовавший себя очень одиноким. «Живу тихо и замкнуто. Часто ни с кем так много не разговариваю, как со своей лошадью». Музыкальная жизнь Дюссельдорфа находилась в плачевном состоянии, и Мендельсон прилагал героические усилия, чтобы поднять ее на достойный уровень. «Если бы ты услышал хоть раз, как я дирижирую этим оркестром, тебя бы и четверкой лошадей не затопить на второй концерт», — жаловался он другу. А на репетициях «Эгмонта» он «впервые в жизни разорвал партитуру, выйдя из себя из-за дураков-музыкантов... они любят подраться в оркестре, а в моем присутствии не могут себе этого позволить».

Совсем другая обстановка царил в лейпцигском оркестре Гевандхауза, руководителем которого Мендельсон стал в октябре 1835 года. Оркестр имел давние традиции, но под управлением нового дирижера стал первым в Германии. Всех поражало, что он дирижировал палочкой, стоя за пультом: раньше капельмейстер либо стоял со скрипкой в руках, либо сидел за фортепиано. Даже друг Мендельсона Шуман не одобрял этого нововведения — палочка ему мешала. «Оркестр должен быть республикой, над которой не стоит никто», — считал он. А вот как современники описывали взаимоотношения Мендельсона с оркестром: «Мендельсона отличал не только его исключительный дар руководителя, но и духовное превосходство его обаятельной личности. Все участники постоянно чувствовали полное самоотречение и верность долгу этого человека...

Огненные глаза Мендельсона все время охватывали весь оркестр и царили над ним. А глаза всех оркестрантов были прикованы к кончику его дирижерской палочки».

В ноябре 1835 года композитора постиг тяжкий удар — смерть горячо любимого отца. Утешение он нашел в работе: закончил начатую несколько лет назад ораторию «Павел», дирижировал ораториями Генделя, кантатами и сюитами Баха, поразил лейпцигскую публику исполнением Девятой симфонии Бетховена, которая считалась безумным плодом буйной фантазии глухого композитора, дал цикл исторических концертов — от Баха до современников. Мендельсон стал первым исполнителем романтических симфоний: найденной Шуманом до-мажорной Шуберта, двух первых симфоний Шумана. В церкви Святого Фомы, где столетие назад работал Бах, он продирижировал своей симфонией-кантатой «Хвалебная песнь», давал органные концерты, сбор с которых шел на установку мемориальной доски в честь Баха. Выступал он и как пианист, в частности, — в концерте для трех клавиров Баха, где одну из партий исполняла 16-летняя Клара Вик, еще не ставшая женой Шумана; в другом концерте его партнером был Лист, гастролировавший в Лейпциге. Кроме того, Мендельсона регулярно приглашали руководить летними музыкальными празднествами в Дюссельдорфе и Кельне, где он обычно дирижировал ораториальными сочинениями Генделя, Баха, Бетховена.

Летом 1836 года к нему пришла любовь. Во Франкфурте-на-Майне он встретил дочь французского протестантского священника прелестную Сесиль Жанрено и влюбился с первого взгляда. Однако был так сдержан, что его избранница долго не подозревала о чувствах 27-летнего музыканта. А он писал сестре: «Я так ужасно влюблен, как еще ни разу в жизни, право, не знаю, что и делать. Послезавтра я должен уехать из Франкфурта, а между тем у меня такое чувство, что отъезд может стоить мне жизни». В марте следующего года Сесиль стала его женой. Семейная жизнь сложилась счастливо: по его собственным словам, Мендельсон жил как в раю и через несколько лет стал отцом трех детей.

Авторитет композитора все возрастает, к нему обращаются музыканты за помощью и советом, его мнение о новых сочинениях считается непрекаемым. Он много размышляет о профессиональном музыкальном

образовании молодежи и, наконец, в апреле 1840 года обращается с ходатайством об организации в Лейпциге консерватории. И хотя он отказывался от какого-либо руководящего поста, стал и главой и душой первой немецкой консерватории, торжественно открытой 2 апреля 1843 года. Мендельсон вел классы композиции, инструментовки и сольного пения, Шуман — фортепиано, композиции и чтения партитур, некоторое время фортепиано преподавала Клара Шуман. Воспитанники консерватории стали организаторами аналогичных музыкальных учебных заведений в других немецких городах.

Из концертных турне особую радость приносили Мендельсону посещения Англии. В Бирмингеме он с большим успехом продирижировал ораторией «Павел» и «Хвалебной песнью», в Лондоне в 1842 году исполнил только что законченную Шотландскую симфонию, задуманную еще во время первого путешествия в 1829 году. Однако когда он вернулся в Лейпциг, Шуман увидел на лице друга «какой-то налет печали» и задался вопросом: что это — непонимание, что композитор уже на вершине славы и не сможет подняться выше, или осознание бренности всего земного, вызванное внезапной смертью матери? Позднее о том же писал другой друг Мендельсона: «Цветущая, брызжущая молодостью веселость уступила место какой-то досаде, усталости от земных дел, а это привело к тому, что он видел все вещи в ином свете, чем обычно». И в музыке его появились более тревожные настроения, драматически взволнованные, иногда героические образы. Таковы сочинения середины 40-х годов — знаменитый Скрипичный концерт, Фортепианное трио, оратория «Илия». И лишь «Песни без слов» — романтические миниатюры для фортепиано, которые композитор издавал тетрадями по шесть пьес в каждой с 1832 по 1845 год, сохраняли лирический склад, рожденный близостью к вокальному жанру.

Лето 1846 года оказалось для Мендельсона весьма насыщенным: фестиваль в Ахене, церковный праздник в Льеже, певческий праздник в Кельне, а в середине августа вновь поездка в Англию на хоровой фестиваль в Бирмингеме, где премьера «Илии» отодвинула на второй план даже столь любимые англичанами произведения, как «Мессия» Генделя и «Сотворение мира» Гайдна. С тех пор эта оратория вошла в число популярнейших в Англии сочинений Мендельсона.

Композитора все чаще мучают головные боли, он становится раздражительным, чувствуя, что постоянное переутомление подрывало его здоровье. Последним ударом стала внезапная смерть горячо любимой сестры после репетиции его кантаты «Первая Вальпургиева ночь», где Фанни аккомпанировала хору. Реквиемом по сестре прозвучал его последний струнный квартет. Затем композитор начал ораторию «Христос», о которой думал несколько лет, и оперу о рейнской русалке «Лорелея» — создание оперы было мечтой всей его жизни. В конце октября 1847 года Мендельсон несколько раз испытывал внезапное головокружение, а 4 ноября кровоизлияние в мозг свело его в могилу.

По воспоминаниям современника, «поток людей из всех слоев населения, справлявшихся о его состоянии, не прерывался ни на минуту», а три дня спустя весь Лейпциг присутствовал на панихиде, во время которой исполнялась музыка Мендельсона и заключительный хор из «Страстей по Матфею». Когда специальный поезд с телом композитора направился в Берлин, где он должен был упокоиться рядом с родителями и сестрой, на вокзале его встречали члены хоровых обществ. 21 ноября состоялся концерт в Гевандхаузе. Лондон откликнулся на смерть Мендельсона исполнением «Илии». Когда же вслед за тем зазвучал траурный марш из оратории Генделя «Саул», весь зал поднялся, чтобы почтить память Мендельсона.

Реформационная симфония, ре мниор, ор. 107 (№ 5, 1829—1830)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные; в финале контрафагот и серпент.

История создания

11 марта 1829 года в Берлине состоялось крупнейшее музыкальное событие: двадцатилетний дирижер исполнил «Страсти по Матфею» Баха, написанные за столетие до того и почти забытые. Совершив этот просветительский подвиг, Мендельсон отправился в путешествие по Англии и Шотландии. К тому времени он уже автор 13 симфоний для

струнного оркестра, написанных в 1821—1824 годах, которые, однако, сам считал лишь упражнениями для овладения жанром и никогда не публиковал. Только написанную в 1825 году симфонию он пометил № 1. Тогда же был сочинен популярный до сих пор Октет. А год спустя, в 17 лет он заявил о себе как о зрелом мастере, создав не просто превосходное сочинение — увертюру по комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», но и новый жанр — программную концертную увертюру (ранее увертюра была исключительно вступлением к последующей опере, оратории и т.д.). Через два года появилась вторая концертная увертюра — «Морская тишь и счастливое плавание», а в следующем, под впечатлением путешествия по Англии и Шотландии, — «Гебриды, или Фингалова пещера». Тогда же была задумана Шотландская симфония, написанная более десятилетия спустя. Первой зрелой симфонией композитора стала Реформационная, оказавшаяся первой программной и первой романтической симфонией вообще, поскольку симфонии Шуберта еще долго оставались никому не известными, а Фантастическая Берлиоза на несколько месяцев моложе Реформационной.

Работа над ней началась во время путешествия 1829 года и была завершена в июне следующего в Мюнхене. Тем самым композитор откликнулся на 300-летие Реформации — утверждение лютеранства в Германии 25 июня 1530 года. Он предполагал исполнить симфонию во время пребывания в Париже в 1832 году, но на единственной репетиции французские оркестранты высказались о музыке неодобительно: «Слишком много фугато и слишком мало мелодий». Премьера не состоялась, что больно ранило Мендельсона. В письмах к друзьям он неоднократно называл симфонию неудачной, а два года спустя отзывался о ней с полным пренебрежением: «Я не могу больше выносить Реформационную симфонию, я сжег бы ее охотнее, чем какое-либо другое свое сочинение». Однако ее исполнение под управлением автора все же состоялось 15 ноября 1832 года в Берлине. Публиковать симфонию Мендельсон отказался, ее издание было осуществлено лишь через 21 год после его смерти, в 1868 году, под № 5 — как последней симфонии композитора.

Программа ограничена лишь заголовком. В отличие от Фантастической симфонии Берлиоза, такой обобщенный тип программности будет свойствен последующим симфониям Мендельсона, как и вообще немецкой

традиции. В музыкальном построении композитор следует за своим кумиром Бетховеном: образцом служит Девятая, написанная в той же тональности — минорной в начале и мажорной в финале. Как у Бетховена финальная тема радости постепенно рождается, «собирается» в предшествующих частях, так и в Реформационной симфонии кульминацией, к которой устремлено все развитие, является лежащий в основе последней части хорал «Твердыня крепкая — наш Бог». Это один из самых знаменитых немецких протестантских хоралов, авторство текста и музыки которого приписывается самому Лютеру (его особенно часто обрабатывал глубоко почитаемый Мендельсоном Бах).

Музыка

Медленное вступление определяет серьезный, торжественный, эпический склад произведения. Фанфарному возгласу медных инструментов отвечают приглушенные аккорды струнных — просветленный, возвышенный гимн, заимствованный из Саксонской литургии и также приписываемый Лютеру (впоследствии Вагнер использовал его для характеристики святого Грааля в «Парсифале»). Тема вступления драматизируется в главной партии — стремительной, энергичной и несколько суровой, что подчеркнуто использованием полифонических приемов. Совершенно преобразенным предстает фанфарный мотив вступления в мягкой, лиричной побочной партии. Особенно выразительна краткая вторая побочная тема, пюитонируемая скрипками и фаготами: меланхоличная и напевная, она имеет аналогии во многих симфонических сочинениях Мендельсона. Но это лишь островок лирики. Динамичная, напряженная разработка, в основе которой — фанфарный мотив, воспринимается как зарисовка из жизни эпохи Реформации с возгласами, призывами, кипением народных масс. Неожиданное вторжение умиротворенного, просветленного хора изменяет последующее течение музыки: теперь господствуют лирические настроения, подчиняющие себе и прежде суровую главную тему. Лишь в коде с возвращением воинственных фанфарных кличей вновь утверждается драматическое начало.

Второе место в цикле, по образцу Девятой Бетховена, занимает скерцо, как это будет и в последней симфонии Мендельсона — Шотландской. И хотя в теме скерцо можно услышать фанфарные обороты из первой части,

общий характер музыки иной. Она насыщена острыми танцевальными ритмами, жизнерадостными, незамысловатыми попевками в народном духе, которые сменяет более плавная и изящная тема, напоминающая лендер. Ее издающиеся романтические звучания и завершают скерцо.

Миниатюрная третья часть — элегический романс с певучей, задумчивой мелодией скрипок, близкий появившейся в то же время первой тетради «Песен без слов». Впечатление камерности усиливает и сокращение оркестра — молчат тромбоны и гобои. В последние такты вторгается мажорный героический оборот, подготавливая начинающийся без перерыва финал.

Как и первую часть, финал открывает медленное вступление: торжественно звучит просветленный хорал «Твердыня крепкая — наш Бог», развивающийся затем полифонически, преимущественно у духовых инструментов. Последующее сонатное аллегро воспринимается как дальнейшее свободное варьирование хорала, хотя возникают и другие темы — героические, фанфарные, призывные — единые по настроению, не образующие привычного образного противопоставления главной и побочной партий. Особенно мощно звучит хорал у низких духовых инструментов в унисон (3 тромбона, серпент и контрафагот). К концу ликование еще более усиливается, и героическое утверждение хорала *tutti* завершает Реформационную симфонию. Она оказывается обрамленной величавой аркой — цитатами подлинных лютеранских хоралов.

Итальянская симфония, ля мажор, ор. 90 (№ 4, 1831—1833)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Солнечным октябрём 1830 года Мендельсон отправился в путешествие по Италии, которое продлилось около года. Композитор посетил Венецию и Рим, Неаполь и остров Капри, Флоренцию и Милан, везде восхищаясь творениями живописи и скульптуры, но более всего — итальянской

природой и бытом. В письме к родным первую встречу со страной он описывал так: «Италия явилась предо мною такой ласковой, тихой, радужной, с таким разлитым повсюду мирным довольством и весельем, что этого и описать невозможно... Синие горы остаются позади; солнце жарко светит сквозь листья винограда; дорога бежит между фруктовых садов; деревья словно цепями связаны друг с другом выюющимися растениями, и кажется, что ты дома, что все это было тебе давно знакомо, а теперь ты это обретаешь вновь. Ей-Богу, в душе у меня родилось какое-то умиротворение... Было как раз воскресенье, со всех сторон стекались люди с цветами, в ярких южных нарядах, у женщин — розы в волосах; мимо катили легкие кабриолеты, а мужчины ехали в церковь на ослах; повсюду на почтовых станциях группы праздных людей в самых красивых небрежно ленивых позах. (Между прочим, один из них спокорно обнял стоявшую рядом жену, покружился с ней на месте, и потом они ушли; это было так просто и так прекрасно!) ... Вся страна какая-то праздничная, и все кажется, что ты какой-то владетельный князь, с триумфом въезжающий в нее» (10 октября 1830 г.).

Такой знакомо-незнакомой, ласковой и улыбчивой запечатлелась Италия в памяти Мендельсона и предстала на страницах партитуры симфонии, начатой непосредственно во время путешествия в 1831 году, а законченной уже по возвращении в Германию два года спустя. Первое ее исполнение состоялось под управлением автора 13 мая 1833 года в Лондоне.

Эта третья по счету симфония рано сформировавшегося композитора. Первой сам Мендельсон считал созданную в 1825 году симфонию до минор, хотя до этого он уже попробовал себя в симфоническом жанре, к которому обратился в 12 лет и на протяжении трех лет написал 13 симфоний для струнного оркестра. Итальянской предшествовала Реформационная симфония — первая программная романтическая симфония (1829—1830, правда, помеченная № 5), посвященная 300-летию утверждения лютеранства в Германии.

В Итальянской симфонии, запечатлевшей картины жизни на лоне южной природы, под вечно голубым небом, впервые столь полно воплотились характерные индивидуальные черты стиля Мендельсона — синтез романтического и классического начал, юношеская восторженность,

беззаботная радость слияния с окружающим миром, изящество формы, опора на песенно-танцевальные бытовые истоки. Программа, как и в других его симфониях и концертных увертюрах, обозначена лишь в заголовке, что предоставляет фантазии слушателя неограниченный простор.

Музыка

Без подготовки, без вступления, веселыми возгласами скрипок начинается живая, сверкающая первая часть. Главная партия напоминает безудержно стремительную тарантеллу. Когда звучность оркестра стихает, у кларнетов и фаготов можно расслышать новый мотив побочной партии, но по характеру она мало отличается от главной, тема которой вскоре вновь повторяется всем оркестром, завершая экспозицию. В столь же стремительной разработке возникает еще одна краткая тема в том же плясовом ритме, но на этот раз в миноре. Она словно перебрасывается от одного инструмента к другому, а затем полифонически переплетается с главной. И вновь — всеобщее ликование, радостные возгласы: наступает реприза.

Медленная вторая часть резко контрастна общему настроению симфонии своим сдержанным, суровым складом и камерностью — как формы, так и оркестра, в котором отсутствуют трубы и литавры, а валторны подолгу молчат. После краткого возгласа деревянных и струнных в унисон начинается неторопливое варьирование архаично звучащей балладной темы, по предположению одного из друзей композитора — подлинной песни богемских (то есть чешских) паломников. В ее припеве слышны отголоски единственной минорной темы первой части. С появлением лирической мажорной темы у кларнета колорит ненадолго светлеет, но завершают часть суровые образы. Быть может, это воспоминания об историческом прошлом Италии, а возможно — на композитора внезапно нахлынули мысли о его суровой северной родине.

Третья часть — менуэт — словно отсылает к одному из итальянских писем Мендельсона, где он уверяет, что немецкая природа, немецкие леса в десять раз прекраснее и живописнее всех красот Италии. Многократно повторяемая и варьируемая светлая, грациозная трехдольная тема с кружащейся мелодией близка австрийскому лендлеру, который так любил Шуберт. А трио, где солируют валторна и фаготы, напоминает об охотничьих рогах, лесной романтике — простой безыскусной немецкой

народной жизни, недавно опозитизированной в романтической опере Вебера «Вольный стрелок». Интересно, что, используя четкую классическую форму с ясно членившимися темами, Мендельсон не повторяет после трио менуэт в неизменном виде, как это делали классики (форма *da capo*): он подвергает танцевальные темы новому мелодическому, гармоническому, оркестровому варьированию, как то свойственно романтикам.

Финал перекликается с первой частью: здесь вихревое, стремительное, непрерывное движение обозначено автором как *сальтарелла* — популярный итальянский танец с прыжками, который композитор, наверное, видел во время своего путешествия и, возможно, использовал две подлинные народные темы. Удивительно мастерство Мендельсона: не прибегая к образным, ритмическим или ладовым контрастам (все темы минорны), он держит слушателей в постоянном напряжении, заставляя зачарованно следить за увлекательно разворачивающимся народным танцем. Образуется крупная сонатная форма с четырьмя темами в экспозиции, развернутой разработкой с широким использованием полифонии и репризой. Необычен тональный план симфонии в целом. Если, как правило, первая и последняя части пишутся в одной тональности, либо, по образцу Пятой и Девятой Бетховена, минорную симфонию венчает мажорный финал, то у Мендельсона части в мажоре и миноре чередуются равномерно, и даже заключительный аккорд финала — минорный. Это, однако, не окрашивает музыку ни в драматические, ни в элегические тона: огненная *сальтарелла* вписывается в общую картину радостной, беззаботной итальянской жизни.

Шотландская симфония, ля минор, ор. 56 (№ 3, 1829—1842)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, литавры, струнные.

История создания

Замысел Шотландской симфонии возник у Мендельсона одновременно с Реформационной (1829—1830), ставшей первой программной романтической симфонией (предшествовавшая ей симфония до минор программы

не имеет). Двадцатилетний композитор отправился в свое первое большое путешествие, посетив прежде всего Англию и Шотландию. Впечатления от чужой страны, столь непохожей на его родину, вдохновили Мендельсона на создание увертюры «Гебриды, или Фингалова пещера» и Шотландской симфонии. Вот какой предстала перед ним столица Шотландии: «В Эдинбурге, когда бы вы туда ни прибыли, всегда воскресенье, — писал Мендельсон родным 28 июля 1829 года. — Все здесь очень строго, мощно, все погружено в какую-то дымку, или дым, или туман, а завтра состоится состязание горцев на волынках, и поэтому многие уже сегодня облачились в свои наряды и, степенно и важно покидая церковь, победоносно ведут под руку своих разряженных подруг. У всех длинные рыжие бороды и голые колени, все в ярких плащах и шляпах с перьями. Держа в руках волынки, люди неторопливо проходят по лугу мимо полуразрушенного замка, где так блистательно проводила время Мария Стюарт и где у нее на глазах убили Риччо».

В отличие от Реформационной симфонии, Шотландская не была закончена сразу. Третьей по счету симфонией Мендельсона оказалась Итальянская (1831—1833), написанная под впечатлением путешествия в Италию, куда композитор отправился после Шотландии. Спустя семь лет появилась симфония-кантата «Хвалебная песнь», посвященная 400-летию книгопечатания. И лишь за пять лет до смерти Мендельсон заканчивает Шотландскую симфонию, опубликованную под № 3. К тому времени он уже был руководителем оркестра Гевандхауза в Лейпциге, который под его управлением стал одним из лучших симфонических коллективов Европы. Мендельсон исполнял оратории Генделя, кантаты и сюиты Баха, поразил лейпцигцев Девятой симфонией Бетховена, которая долго оставалась непонятой, и впервые представил публике новые романтические симфонии — последнюю Шуберта, Первую Шумана и, наконец, 3 марта 1842 года свою Шотландскую.

Присущие Мендельсону выразительность мелодий и яркость инструментовки — при очень скромном составе оркестра — сочетаются в его последней симфонии с новаторской смелостью общей композиции, так что ее оригинальность заставляет забыть о предшествующих его достижениях в этом жанре. Форма Шотландской симфонии гораздо сложнее и далеко отходит от классических образов. Мендельсон настаивал на

исполнении всех частей без перерыва, что до того в симфониях не практиковалось, и более тесно связал их воедино, как бы предвосхищая переход к одночастности, который осуществит Лист в своих симфонических поэмах полтора десятилетия спустя.

Музыка

Суровый колорит, отличающий Шотландскую симфонию, ассоциируется и с далеким диким севером, и со стародавними, полулегендарными временами, от которых сохранились лишь печальные воспоминания да серые камни развалин. Это определяется уже в начальной теме балладного склада, неторопливо развертывающейся в медленном вступлении. Она является зерном, из которого вырастают все последующие темы как первой, так и других частей, объединенные общим эмоциональным состоянием — печальным, минорным, — хотя и весьма различные по образному содержанию. Особенно поразительна трансформация напевной, задушевной балладной темы вступления в подвижную, тревожную, неуклонно устремленную вверх главную партию сонатного аллегро. Начинаясь в приглушенном звучании струнных и кларнета, она разрастается, приводит к мощной кульминации всего оркестра и внезапно обрывается. Кларнет запевает новую тему — побочную, также минорную, но более спокойную, мелодичную. Только первые скрипки повторяют как фон тревожные обрывки главной темы, еще больше подчеркивая единство всей части. Широко распевна заключительная тема, красиво изложенная терциями. Сумрачный колорит господствует и в разработке, и в репризе. Лишь ненадолго словно проблескивает луч света или проглядывает ясное небо, как писал Мендельсон, передавая впечатления от Эдинбурга. Открытый драматизм торжествует только в картинной коде, где поражает неистощимая изобретательность все новых вариантов основной темы, необходимых для создания типично романтических образов: бушует море, вздымаются волны, свищет ветер — одушевленная природа откликается на душевное состояние человека. Неожиданно все стихает и, подобно эпилогу, звучит задумчивая балладная фраза вступления, обрамляя всю первую часть.

Скерцо — одно из оригинальнейших созданий Мендельсона. На сумрачных просторах вдруг возникает ослепительная картина народного веселья, звучат беззаботные нангрыши волынок с их необычным

пентагонным ладом. Так и видишь шотландских горцев в причудливых, ярких тонов, нарядах — коротких клетчатых юбках-килтах, с перекинутым через плечо кожаным мешком, наполненным воздухом, с воткнутыми в него пронзительно звучащими дудками с отверстиями, по которым ловко бегают пальцы волыпщика. Путешествуя по Шотландии, Мендельсон был свидетелем состязаний волыпщиков, и диковая, стремительная тема кларнета, подхватываемая другими духовыми инструментами, очень близка подлинным фольклорным образцам. Как и все части симфонии, скерцо написано в сонатной форме, но образный контраст отсутствует: побочная, самостоятельная по тематизму, столь же беззаботна, как и главная, которая остается господствующей.

Образность третьей, медленной части предвосхищают строки письма композитора из Эдинбурга: «В час глубоких сумерек отправились мы сегодня в замок, где жила и любила королева Мария. Мы увидели небольшой покой с винтовой лестницей, ведущей к двери. По ней-то они (враги королевы. — *А. К.*) и поднялись и, найдя Риччо в малом покое, поволокли его через три комнаты в темный угол и там убили. У стоящей рядом часовни кровли уже нет, и все заросло травой и плющом. Здесь перед разрушенным ныне алтарем Мария была коронована. Теперь тут одни развалины, прах и гниль, а сверху заглядывает ясное небо». Задумчивая, задушевная, широко распетая главная тема у скрипок — типичный образец лирики Мендельсона, вызывающий ассоциации с фортепианными «Песнями без слов», что нередко в медленных частях его симфоний. Однако в отличие от предшествующих, это адажио широко развито и построено на контрастах, образуя сонатную форму. Словно отдаленный траурный марш врываются суровые аккорды деревянных духовых с резким пунктирным ритмом, которые затем грозно звучат у всего оркестра. И вновь колорит светлеет, возникает новая певучая мелодия — побочная, являющаяся вариантом главной. Но еще дважды сумрачный траурный марш прервет неторопливое варьирование главной и побочной тем.

В стремительном финале — после мажорных средних частей — возвращаются минорные настроения первой части. Острый пунктирный ритм, резкие акценты, внезапная смена звучности в суровой и вонн-ственной главной партии напоминают о маршевых образах адажио,

а более лиричная побочная, которую поют гобой и кларнет, прямо перекликается с балладной темой вступления. Героические образы преобладают и в разработке. Энергичное развитие мотивов главной темы продолжается в коде, подобной второй разработке (Мендельсон использует излюбленный прием симфоний Бетховена). Но развитие завершается не мощной кульминацией, а внезапным спадом звучности. В глубокой тишине солирующий кларнет начинает грустную песню; в диалог с ним вступает фагот; их сменяет истаявающее звучание струнных. Наступает генеральная пауза. И словно издалека, постепенно нарастая, ширится торжественный напев: вначале в низких тембрах, затем все более светлея, утверждается всем оркестром окончательный, ликующий вариант темы вступления. Так всю симфонию охватывает своеобразная арка: минорная начальная баллада трансформируется в величавый мажорный апофеоз.

Гектор Берлиоз

(1803—1869)

Творчество Берлиоза — ярчайшее воплощение новаторского искусства. Каждое из его зрелых произведений дерзко взрывает основы жанра, открывает пути в будущее; каждое последующее непохоже на предыдущее. Их не слишком много, как и жанров, привлекавших внимание композитора. Основные среди них — симфонические и ораториальные, хотя Берлиоз писал и оперы и романсы. В его музыке запечатлены новые романтические герои, наделенные неистовыми страстями, она насыщена конфликтами, полярными противопоставлениями — от небесного блаженства до адских оргий. Все подвластно перу композитора: человеческие страсти бушуют на фоне безмятежного пейзажа, фантастический мир духов, то светлых и прекрасных, то олицетворяющих зло, соседствует с картинами народной жизни, батальные сцены — с религиозными песнопениями. И все это представлено в колоссальных масштабах — огромный оркестр, гигантский хор. Не случайно Гейне называл Берлиоза жаворонком величиной с орла.

Композитор, дирижер, критик — он во всех сферах музыкальной деятельности с молодых лет находился в конфликте с окружающим миром, никогда не знал покоя. Его дерзкое новаторство встречало насмешки, непонимание и, несмотря на поддержку передовых музыкантов, так и не получило настоящего признания. Это относится прежде всего к его родине Франции — стране, вплоть до последней трети XIX века театральной, оперной, а не симфонической.

Двадцатисемилетний композитор ворвался в музыкальную жизнь Парижа необычной Фантастической симфонией, когда в столице Франции лишь два года существовал симфонический оркестр, и публика впервые слушала симфонии Бетховена. Берлиоз небывало расширил оркестр. При этом не только за счет увеличения количества музыкантов: он ввел новые инструменты — красочные, с резко индивидуальными тембрами, использовал особые приемы игры, создающие неслыханные ранее эффекты. По существу, он создал новый романтический оркестр и оказал

влияние как на современников, так и на последующее поколение композиторов. Не случайно Берлиоз — автор «Трактата об инструментовке». И это тем более поразительно, что тайны инструментовки Берлиоз постигал самоучкой, не имея ни достойных учителей — знатоков оркестра, ни практики дирижирования, лишь изучая партитуры классиков, которые он уже в молодые годы знал наизусть.

Симфонии Берлиоза, рожденные новой эпохой, вдохновленные романтическими идеями, насыщенные театральностью, выливались в небывалые формы, получали загадочные авторские подзаголовки — фантастическая, драматическая. Инструменты заменяли человеческие голоса, персонифицировались, превращались в героев, и одновременно в симфонию вводилось слово, в их исполнении участвовали певцы, хор, части назывались сценами, число их разрасталось — симфония становилась театром. Так Берлиоз по-своему воплощал излюбленную идею романтиков — идею синтеза искусств. Но вот парадокс: этот истинно французский синтез, осуществленный истинно французским художником, не был понят именно во Франции, тогда как в Германии, Австрии, России композитор получил признание при жизни.

С одной стороны, кумиры Берлиоза типичны для романтиков. Первый из них — Бетховен. Однако для французского композитора даже это оказалось вызовом общепринятым вкусам — ведь первое знакомство Парнижа с симфониями Бетховена через год после смерти автора вызвало недоумение, неприятие, даже возмущение. Берлиоз пропагандировал творчество Бетховена как дирижер и критик и даже вместе с Листом дал благотворительный концерт в фонд памятника Бетховену в его родном Бонне. Потрясением на всю жизнь стало знакомство молодого музыканта с «Фаустом» Гете и творчеством Шекспира: от одного из первых сочинений, помеченного опусом 2, — восьми сцен из «Фауста» (1828—1829) до вершины зрелого периода — оратории «Осуждение Фауста» (1846), от драматической фантазии для оркестра и хора «Буря» (1830) до последней оперы — «Беатриче и Бенедикт» (1862). Как и другие романтики, Берлиоз увлекался революционными идеями, обработал «Марсельезу» «для всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах», посвятил монументальные композиции — Реквием и Траурно-триумфальную симфонию — героям Июльской революции.

С другой стороны, вдохновлявшийся героикой революции 1830 года, композитор не принял революции 1848-го, захватившей Вагнера и Листа, Шумана и Сметану. Что же касается музыкальных пристрастий, то он с юности восхищался Глюком, классические образы которого не слишком привлекали других романтиков, а в последние годы жизни сделал редакции его опер и, что самое главное, написал оперную дилогию на античный сюжет «Троянцы» (1858) не без влияния Глюка.

Жизнь Берлиоза была бурной, насыщенной страстями, конфликтами и вечной борьбой — за право стать музыкантом, за творческое признание, за любовь и возможность жениться, наконец, борьбой за существование. А начиналась она в сонном, консервативном провинциальном городке Кот-Сент-Андре близ Гренобля, где Гектор Берлиоз родился 11 декабря 1803 года в семье преуспевающего врача. Ничто не предвещало ни бурных событий, ни просто карьеры музыканта. В отцовском доме, как и во всем городе, не было фортепиано, и в детстве Берлиоз выучился играть на барабанах, флейте и гитаре, а затем применял свое умение в любительских ансамблях и оркестрах на домашних балах. Не имея никакого музыкального образования, он в 15 лет пытался сочинять инструментальные ансамбли с участием флейты и романсы. Теорию композиции Берлиоз изучал по книгам, а отправившись в Париж в неполные 18 лет, поступил не в консерваторию, о которой мечтал, а в Медицинскую школу, чтобы продолжить семейную традицию.

Решение избрать карьеру музыканта привело к разрыву с семьей, лишившей юношу материальной поддержки. «Несомненно, у меня хватило бы мужества бежать в Китай, я сделался бы скорее матросом, контрабандистом, пиратом, дикарем, но не сдался», — вспоминал Берлиоз впоследствии. Он подыскивал место флейтиста, работал хористом в театре, где выступал также в маленьких ролях в водевилях. В плохую погоду Берлиоз надевал деревянные галоши, вырезанные из поленьев, — изобретение приятеля, — а в хорошую любовался видами Парижа с Нового моста, обедая куском хлеба и горстью фиников.

Годы обучения в консерватории (1826—1830) ознаменовались острыми столкновениями с директором, профессорами-ретроградами, не способными понять новаторских устремлений дерзкого студента и отвергавшими его сочинения. Даже ценявшие его педагоги по композиции

(Ф. Лескюэр) и контрапункту (А. Рейха) мало что могли дать юноше, поскольку были ориентированы на старые теории XVIII века. За высшую консерваторскую награду — Римскую премию — Берлиоз боролся годами. Эта премия давала право на четырехлетнее пребывание за рубежом на государственном обеспечении. Половину этого срока пансионеры жили в Риме на вилле Медичи. Условия конкурса были очень жесткими: молодых композиторов запирали в «ложу» Французского института — отдельную комнату, где они были заключены до окончания конкурсной кантаты. Первую попытку Берлиоз сделал в 1826 году, но не был допущен к конкурсу, так как не смог написать футу. Летом следующего года представил кантату «Смерть Орфея» — она была признана неисполнимой. Еще год спустя, хотя Берлиоз старался, по собственному уверению, сочинить произведение очень маленькое и вполне благонамеренное, его кантата «Эрминия» получила лишь вторую премию, не дававшую никаких прав. Один Лескюэр оценил его: «Этот молодой человек станет, я за это ручаюсь, великим композитором, который составит честь Франции... Он композитор великого таланта, который будет мастером в своем искусстве». «Презирать себя настолько, чтобы конкурировать еще раз!» — в отчаянии восклицал Берлиоз и в 1829 году представил кантату «Смерть Клеопатры». Премия не была присуждена никому из конкурсантов. Наконец, следующим летом композитор решил «стать настолько маленьким, чтобы пройти через врата рая», и 29 июля 1830 года закончил кантату «Смерть Сарданапала», которой единогласно была присуждена Римская премия.

Берлиоз писал эту кантату в лихорадочной обстановке. До запертого в «ложу» композитора доносились ружейная пальба, гром пушек: в Париже началась Июльская революция — Три Славных Дня, свергнувшие династию Бурбонов. Берлиоз освободился в последний из них и с пистолетом в руке кинулся на еще не разобранные баррикады. Однако бой уже прекратился, что повергло 26-летнего романтика в отчаяние: «Это новая пытка, присоединившаяся к стольким другим».

Главная среди них — несчастная любовь, принявшая, как и все у Берлиоза, колоссальные масштабы и потребовавшая упорной борьбы — с родной семьей, с семьей возлюбленной и прежде всего — с ней самой. Это повергало его, по собственным словам, в седьмой круг ада. Генриетта Смитсон, 27-летняя актриса, приехала в Париж осенью 1827 года

в составе английской труппы, знакомившей Францию с трагедиями Шекспира. Пленительная Офелия и Джульетта не обращала внимания на бурную страсть дерзкого воспитанника консерватории, бывшего моложе ее на три года, и презирала его. А он весной 1830 года, услышав о каких-то неблагоприятных поступках Генриетты, увлекся (или, как он говорил, дал себя увлечь) пианисткой Камиллой Мок. Композитор сравнивал ее с «трагическим Ариелем», шекспировским духом воздуха, и посвятил ей фантазию «Буря», в которой хотел рассказать о своей любви «оркестром в 100 человек и хором в 150».

К тому времени Берлиоз уже был автором значительных сочинений. Рубеж 20—30-х годов открывает зрелый период его творчества, охватывающий около 20 лет. Не случайно опусом 1 он пометил увертюру «Узверли» (1827—1828), вдохновленную знаменитым романом Вальтера Скотта, за которой последовали «Король Лир» по Шекспиру, «Роб Рой» по Вальтеру Скотту, «Корсар» по Байрону. Это был новый жанр программной концертной увертюры, только что (в 1826 году) созданный Мендельсоном.

Крупнейшее творение этих лет — Фантастическая симфония, настоящий манифест романтизма. История собственной любви, раскрытая в подробной программе, обросшая невероятными подробностями и завершающаяся инфернальной развязкой, впервые получает воплощение не в вокальном цикле или опере, а в симфоническом жанре. Ее премьера 5 декабря 1830 года вновь связала имя Берлиоза с Тремя Славными Днями — сбор с концерта предназначался жертвам Июльской революции. На премьере состоялась встреча с 19-летним Листом, блестящим пианистом, еще не проявившим себя ни как композитор, ни как дирижер, ни как критик, — встреча, положившая начало дружбе, длившейся многие десятилетия. Лист сделал фортепианное переложение Фантастической симфонии, часто исполнял ее в своих концертах, а позднее приложил немало усилий для пропаганды и других сочинений Берлиоза — дирижировал ими, писал статьи.

29 декабря 1830 года Берлиоз отправился в Италию, на виллу Медичи. Через несколько месяцев он узнал о том, что Камилла Мок вышла замуж. Впоследствии в «Мемуарах» композитор описал, как решил вернуться в Париж и, переодевшись в платье горничной, явиться в дом к неверной

возлюбленной, застрелить изменницу, ее мать, мужа, а затем себя. Если пистолеты дадут осечку, принять яд. Но в ожидании багажа, задержавшегося на итальянских дорогах, он передумал и, возвращаясь в Рим, сочинил историю о попытке утопиться в состоянии умопомрачения.

На вилле Медичи пансионеры держали парн (убьет или не убьет), в котором, как говорили, участвовал и Мендельсон, также бывший в это время в Италии. Оба молодых музыканта часто встречались в Риме, причем Берлиоз искренне восхищался не только талантом пианиста, но и композиторским даром Мендельсона, хотя и замечал, что тот «слишком любит покойников». А Мендельсон откровенно признавался в непонимании творчества Берлиоза, называя его «настоящей карикатурой без тени таланта». Итальянские впечатления — от природы и охоты, песен и танцев, обычаев горцев и римских карнавалов, встреч с паломниками и разбойниками — отразились во многих сочинениях Берлиоза: симфониях «Гарольд в Италии» и «Ромео и Джульетта», опере «Бенвенуто Челлини», увертюре «Римский карнавал».

Через три года Берлиоз вернулся на родину. 9 декабря 1832 года был исполнен новый вариант Фантастической симфонии и ее продолжение — «Лелио, или Возвращение к жизни». Композитор послал билеты Генриетте Смитсон, она стала свидетельницей его триумфального успеха, и лишь тогда он рискнул представиться ей. Но ему понадобился еще почти год, чтобы окончательно сломить ее сопротивление, и только 3 октября 1833 года, так и не добившись согласия родителей на брак, Берлиоз женился на Генриетте Смитсон. Одним из свидетелей бракосочетания был Лист.

В маленьком деревенском домике на Монмартре, где композитор наслаждался семейным счастьем, он работал над второй симфонией, «Гарольд в Италии», не менее новаторской, чем Фантастическая. Теперь Берлиоз сближает симфонию с концертом, причем выбор солирующего инструмента тоже необычен — в XIX веке концертов для альты не писали. Произведение было заказано Берлиозу Паганини: знаменитый скрипач восхищался его творчеством и на одном из концертов под аплодисменты публики и оркестра опустился перед ним на колени. Доходов концерты не приносят, и Берлиоз вынужден заниматься критической деятельностью. Проклиная «эту каторгу», дававшую ему, однако, регулярный заработок, композитор отдал литературному труду более четырех

десятилетий и оставил более 600 статей, очерков, новелл и т.п. Тогда же, в 1834 году, он начал работу над оперой «Бенвенуто Челлини», в которой использовал один из эпизодов автобиографической книги знаменитого итальянского скульптора, художника, ювелира, «гениального бандита», как называл его Берлиоз. Опера успеха не имела и выдержала лишь четыре представления. После такого провала он не обращался к оперному жанру более двадцати лет.

Зато в 30—40-х годах композитор создает несколько шедевров в ораториальном и симфоническом жанрах. Едва закончив «Бенвенуто Челлини», Берлиоз за три месяца пишет монументальный Реквием памяти жертв июльских событий 1830 года. Под управлением автора он прозвучал в Доме Инвалидов 5 декабря 1837 года на грандиозном траурном торжестве, собравшем весь Париж. В исполнении участвовало 420 человек — в этом сказались традиции эпохи Великой Французской революции 1789 года, когда музыка зазвучала на улицах Парижа, и в массовых празднествах участвовал весь народ. Берлиоз особенно любил Реквием: «Если бы мне грозила гибель всех моих произведений, я просил бы пощадить Реквием». Три года спустя для перенесения праха героев революции Берлиоз написал Траурно-триумфальную симфонию — не для симфонического, а для военного духового оркестра гигантского состава со струнными инструментами по желанию и хором в 200 человек в финале; и не для концертного зала, а для исполнения под открытым небом, во время шествия по улицам к месту захоронения. Дирижером выступал Берлиоз — в мундире национального гвардейца и с саблей вместо дирижерской палочки.

Не менее оригинальна симфония «Ромео и Джульетта» с участием трех хоров и солистов, названная автором «драматической» (1839). Сюжет, вдохновивший многих итальянских композиторов на создание опер, получает у Берлиоза необычное преломление: основные сцены, в том числе любовная сцена в саду, воплощены оркестровыми, а не вокальными средствами, причем оркестром в 160 человек. А в 1846 году Берлиоз заканчивает последнее крупное сочинение центрального периода — «Осуждение Фауста», жанр которого обозначен как драматическая легенда.

К тому времени жизнь композитора изменилась. Не найдя применения своим силам в Париже, не имея возможности давать концерты, он в декабре 1842 года отправляется в турне по Европе. Причем отправляется

не один. По собственным словам, он «разбил с таким трудом созданный очаг». Его спутница — молодая певица Мария Ресио, год назад дебютировавшая на оперной сцене, — красивая, но не слишком талантливая, с небольшим голосом. Имя Берлиоза уже известно за пределами Франции: в Лейпциге еще в 1837 году по совету Шумана исполнялась одна из его увертюр, Шуман написал статью о Фантастической симфонии, а в 1841 году Реквием с большим успехом прозвучал в Петербурге.

Берлиоз выступил во многих городах Германии. В Лейпциге он встретился с Робертом и Кларой Шуман, обменялся дирижерскими палочками с Мендельсоном, руководившим оркестром Гевандхауза, в Дрездене слушал «Риенци» и «Летучего голландца» Вагнера, которые ему не понравились, беседовал с их автором.

Вернувшись в Париж, Берлиоз принимает участие в нескольких грандиозных фестивалях. В 1841 году дирижирует на Промышленной выставке хором в 1200 человек и оркестром, насчитывающим 36 контрабасов и 25 арф, в следующем — в Олимпийском цирке на Елисейских полях, вмещающем более пяти тысяч человек. В одном из этих концертов, посвященном русской теме, Берлиоз исполняет произведение Глинки, знакомится с ним и посвящает ему большую статью. В октябре 1845 года композитор вновь отправляется в большое турне — на этот раз по Австрии, Венгрии, Чехии, где встречает восторженный прием. В 1847 году состоялась его первая поездка в Россию. Берлиоз пробыл три месяца в Петербурге и Москве. Здесь его ждал творческий триумф и большие гонорары. Менее успешно прошли гастроль в Лондоне.

По возвращении композитора постигают один удар за другим: Генриетта разбил паралич; вскоре умирает отец. Политическая обстановка также не способствует творчеству — ни революция 1848 года, которую Берлиоз не принял, ни переворот 1851 года и установление империи Наполеона III, которого композитор, в отличие от передовых деятелей Франции, приветствовал.

Последнее двадцатилетие жизни и творчества Берлиоза резко отличается от центрального. Симфонических произведений он больше не пишет. Правда, 1853 год должен был принести симфонию ля минор, но история ее ненаписания — одна из самых трагических страниц биографии композитора. «Эта страница вгоняет в дрожь. Самоубийство не так печально»

(Р. Роллан). Вот как вспоминал об этом Берлиоз в «Мемуарах»: «Как-то ночью я услышал во сне симфонию, которую мечтал написать. Проснувшись утром, я вспомнил почти целиком ее первую часть... Я уже подошел к столу, чтобы записать ее, но тут же подумал: если я запишу этот фрагмент, я увлекусь и начну сочинять дальше. Излияние чувств, предаться которому я теперь всегда стремлюсь всей душой, может довести эту симфонию до грандиозных размеров. Я затратю, быть может, три или четыре месяца на одну эту работу... Я более не смогу, или почти не смогу, писать музыкальные фельетоны и, значит, мои доходы еще уменьшатся... Я дам концерт, выручка от которого только-только покроет половину моих расходов... Все эти мысли бросили меня в дрожь, и я отложил перо, сказав: «Ба! Завтра я позабуду эту симфонию!» На следующую ночь упрямая симфония снова вернулась и вновь зазвучала у меня в голове. Я ясно услышал то же аллегро в ля миноре и, больше того, — увидел его написанным. Я проснулся, полный нервного возбуждения, и написал тему аллегро, форма и характер которого мне чрезвычайно понравились. Я собрался подняться, но... те же мысли, что и накануне, снова удержали меня, я подавил в себе искушение, надеясь лишь на одно — забыть. Наконец, я снова заснул, а на другое утро, при пробуждении, и в самом деле воспоминание исчезло и более не возвращалось».

Продуктивность композитора резко падает. Теперь его волнуют совсем иные темы, чем в бурные романтические молодые годы. Как непохожи его произведения на созданные в центральный период — даже при обращении к тем же жанрам! В духовном — вместо грандиозного драматического Реквиема — камерная по форме, идиллическая по духу оратория «Детство Христа». В оперном — вместо кипящего жизнью, дерзко авантюрного «Бенвенуто Челлини» — строгая, классическая, на традиционный античный сюжет диалогия «Троянцы» и непритязательная, без намека на какую-либо глубину, комедия «Беатриче и Бенедикт» (1862). Последние семь лет композитор не пишет ничего.

Основная деятельность Берлиоза в 50—60-е годы — дирижерская: неоднократные поездки в Лондон, по городам Германии, на организованную Листом «Берлиозовскую неделю» в Веймар, на почти ежегодно проводимый фестиваль в Бадене, где прозвучали отрывки из «Осуждения Фауста» и «Троянцев», с огромным успехом прошли «Ромео и Джульетта» и «Беатриче и Бенедикт». Его домашняя жизнь становится все печальнее.

В 1854 году умирает жена. Она «была арфой, звуки которой приносились ко всем моим концертам, моим радостям, моим скорбям и на которой я, увы, порвал столько струн... Я не мог ни жить с ней, ни оставить ее». Через семь месяцев Берлиоз оформил брак с Марией Ресио, скорее выполняя долг, чем по любви: жизнь с ней не принесла ему счастья. «Теперь я уже готов к окончанию моей карьеры, усталый, сожженный, но всегда горящий и полный энергии, которая пробуждается иногда с силой, почти путающей меня».

Даже официальное признание не радовало Берлиоза, ибо было чисто внешним. В 1856 году он был избран, наконец, членом Французской академии, а два года спустя удостоен золотой медали за Императорскую кантату в честь Наполеона III. Лист, приехавший в Париж в 1861 году, писал: «Кажется, что все его существо склоняется к могиле». Но раньше он скоротил любимую сестру, вторую жену, а в 1867 году потерял сына, моряка, скончавшегося в Мексике от лихорадки. Берлиоза мучат болезни, он проводит в постели 18 часов в сутки: «Я ничего не делаю теперь, только страдаю».

Отклонив выгодное предложение гастролей в Нью-Йорке, он, однако, в 1867 году принимает предложение поехать в Россию. Гастроли в Петербурге и Москве, продлившиеся три месяца, оказались последним триумфом Берлиоза. Он жил во дворце великой княгини Елены Павловны. Члены «Могучей кучки» горячо приветствовали его как первого музыкального новатора, Балакирев сделал переложение «Гарольда в Италии» для фортепиано в 4 руки, Кюи и Стасов писали восторженные статьи. Во время концертов в Москве в честь Берлиоза был устроен обед, на котором с речами выступили, среди других, известный музыкальный критик В. Одоевский и Чайковский. Мысль о русских гастролях поддерживала композитора в последний год его жизни, и последние его письма были отправлены в Россию. Одоевскому Берлиоз с восхищением писал о молодой русской школе и предсказывал: «Через пять или десять лет русская музыка завоюет все оперные сцены и концертные залы Европы».

Умер Берлиоз в Париже 8 марта 1869 года, в одиночестве, «задохнувшись от всеобщего равнодушия» по образному выражению Роллана. Похороны, состоявшиеся три дня спустя, были столь же скромными, как и похороны Генриетты Смитсон, давно пережившей свою славу.

Фантастическая симфония, ор. 14 (1830—1832)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, кларнет-пикколо, 4 фэгота, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, 3 тромбона, 2 офиклеяда, литавры, тарелки, большой барабан, малый барабан, 2 колокола или фортепиано, 2 арфы, струнные (не менее 60 человек).

История создания

Фантастическая симфония — первое зрелое сочинение 26-летнего Берлиоза. Тогда он еще учился в Парижской консерватории и готовился — в который раз! — принять участие в конкурсе на Римскую премию. Консервативные профессора были неспособны понять новаторские устремления дерзкого ученика и неизменно отвергали представляемые им кантаты. Лишь летом 1830 года, решив «стать настолько маленьким, чтобы пройти через врата рая», он завоевал вожделенную награду. Заканчивал кантату «Смерть Сарданапала» Берлиоз под гром пушек — в Париже бушевала Июльская революция.

А за полгода до того, 6 февраля, он писал другу: «Я готов был начать мою большую симфонию, где должен был изобразить развитие адской страсти; она вся в моей голове, но я ничего не могу написать». 16 апреля он сообщал об окончании симфонии под названием «Эпизод из жизни артиста. Большая фантастическая симфония в пяти частях». Таким образом, авторское название первой симфонии Берлиоза не соответствует тому, что утвердилось за ней на века: фантастическая симфония — определение своеобразной трактовки композитором жанра, как позднее драматическая симфония — «Ромео и Джульетты».

Артистом, о котором рассказывает симфония, был он сам, запечатлевший в музыке — с соответствующими романтическими преувеличениями — один, но важнейший эпизод своей жизни. 29 мая 1830 года, накануне предполагавшейся премьеры, в газете «Фигаро» была помещена программа симфонии, вызвавшая острое любопытство. Весь Париж жадно следил за разворачивающейся романтической драмой любви Берлиоза и Генриетты Смитсон.

Двадцатисемилетняя ирландка, приехавшая в Париж на гастроли осенью 1827 года в составе английской труппы, знакомившей Францию

с трагедиями Шекспира, потрясла публику своими Офелией и Джульеттой. Берлиоз преследовал ее «вулканической страстью», но модная актриса, по словам одного из критиков, презирала его. Берлиоз мечтал об успехе, который привлек бы ее внимание, впадал в отчаяние и помышлял о самоубийстве. Концерт, где должна была прозвучать Фантастическая, был отложен на несколько месяцев; трудности в процессе его подготовки композитор сравнивал с переходом Великой армии Наполеона через Березину. Премьера состоялась с большим успехом 5 декабря 1830 года в Парижской консерватории под управлением Франсуа Габенеска — создателя первого во Франции симфонического оркестра. Впоследствии Берлиоз внес ряд добавлений, изменил порядок частей и несколько переработал программу. Окончательная редакция симфонии была исполнена, также под управлением Габенеска, 9 декабря 1832 года.

Фантастическая симфония — первая программная симфония в истории романтической музыки. Берлиоз сам написал текст программы, которая представляла собой подробное изложение сюжета, последовательно развивающихся событий каждой части. Впрочем, как сообщал композитор в предисловии, можно ограничиться только названиями пяти частей.

«Программа симфонии. Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и пламенным воображением в припадке любовного отчаяния отравляется опиумом. Доза наркотика, слишком слабая, чтобы умертвить его, повергает его в тяжелое забытие, сопровождаемое тяжелыми видениями, во время которого его ощущения, чувства, его воспоминания превращаются в его больном мозгу в мысли и музыкальные образы. Сама любимая женщина стала для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду.

Первая часть. — Мечтания. Страсти. Он вспоминает прежде всего это душевное беспокойство, это смятение страстей, эту меланхолию, эту беспричинную радость, которые он испытал, прежде чем увидел ту, которую любит; затем вулканическую любовь, которую она внезапно внушила ему, свои безумные тревоги, свой ревнивый гнев, возвращение радости, свои религиозные утешения.

Вторая часть. — Бал. Он находит любимую вновь на балу, посреди шума блестящего празднества.

Третья часть. — Сцена в полях. Однажды вечером, находясь в деревне, он слышит вдали пастухов, которые перекинутся пастушьям нангрышем; этот пасторальный дуэт, место действия, легкий шелест деревьев, нежно колеблемых ветром, несколько проблесков надежды, которую он недавно обрел, — все способствовало приведению его сердца в состояние непривычного спокойствия и придало мыслям более радужную окраску. — Но она появляется снова, его сердце сжимается, горестные предчувствия волнуют его, — что если она его обманывает... Один из пастухов вновь начинает свою наивную мелодию, другой больше не отвечает. Солнце садится... отдаленный шум грома... одиночество... молчание...

Четвертая часть. — Шествие на казнь. Ему кажется, что он убил ту, которую любил, что он приговорен к смерти, его ведут на казнь. Кортеж движется под звуки марша, то мрачного и зловещего, то блестящего и торжественного, в котором глухой шум тяжелых шагов следует без перерыва за самыми шумными выкриками. В конце вновь появляется на миг навязчивая идея, как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом.

Пятая часть. — Сон в ночь шабаша. Он видит себя на шабаше, среди ужасного скопища теней, колдунов, чудовищ всякого рода, собравшихся на его похороны. Странные шумы, завывания, взрывы смеха, отдаленные крики, которым, кажется, отвечают другие крики. Любимая появляется снова; но она утратила свой характер благородства и робости; это не что иное, как непристойный танец, тривиальный и гротескный, это она пришла на шабаш... радостный вой при ее приходе... она вмешивается в дьявольскую оргию... Похоронный звон, шутовская пародия на *Dies irae*; *хоровод шабаша*. Хоровод шабаша и *Dies irae* вместе».

Эта программа звучала для молодежи того времени не просто как любовная история самого автора или другого конкретного человека. Впервые в музыке был воплощен образ типичного романтического героя, уже открытого литературой — мятущегося, разочарованного, не находящего места в жизни. Такого героя называли байроническим, ибо он был излюбленным персонажем произведений английского поэта, или — еще более точно — сыном века, по названию романа Альфреда де Мюссе «Исповедь сына века». Находили в берлиозовской программе переключки и с повестью Гюго «Последний день приговоренного к смертной казни».

Музыка

Первая часть — «Мечтания. Страсти» — открывается медленным вступлением. Певучая тема скрипок с меланхолическими вздохами, развивающаяся широко и неторопливо, заимствована из одного из первых сочинений Берлиоза — романса «Эстелла» (так звали девушку, в которую был безнадежно влюблен автор, тогда 12-летний мальчик). Сонатное аллегро («Страсти») целиком строится на одной теме — сквозном лейтмотиве, проходящем через всю симфонию как навязчивая идея, ассоциирующаяся в больном воображении музыканта с его возлюбленной (эта тема была найдена композитором ранее — в кантате «Эрминия», представленной на Римскую премию в 1828 году). Поначалу светлая и скромная, тема представлена рельефно, без сопровождения, в унисонном звучании флейты и скрипок. В процессе развития она передает смятение, душевные порывы, в разработке приобретает тревожный, мрачный характер. Ее мотивы сочетаются с меланхолическими вздохами вступления.

Вторая часть — «Бал» — удивительное открытие Берлиоза: он впервые вводит в симфонию вальс, заменяя этим символом романтизма и старинный менуэт, обязательный в классической симфонии, и более новое бетховенское скерцо. Таинственные тремоло струнных и красочные арпеджио арф приводят к легкому кружению прелестной вальсовой темы у скрипок, украшенной стаккато деревянных духовых и пиццикато струнных. Среди безмятежной картины бала возникает образ возлюбленной. Ее тема нежно, грациозно звучит у флейты, гобоя и кларнета под прозрачный аккомпанемент струнных. И вновь — кружение вальса с темой в ином оркестровом наряде, словно все новые пары скользят в увлекательном танце. Внезапно он обрывается — и солирующий кларнет повторяет тему возлюбленной.

Третья часть — «Сцена в полях» — заменяет традиционное адажио. Это пасторальная картина, спокойная, безмятежная (не случайно в оркестре умолкают медные духовые, остаются лишь 4 валторны). Перекликаются свирели пастухов (английский рожок и гобой), затем изобретательно варьируется плавная, неторопливая мелодия. Однако и здесь возникает тема возлюбленной — страстная, напряженная, она разрушает покой пасторальной сцены. Необычна выразительность коды. Струнные полифонически развивают пасторальную тему, на ее фоне

в переключках деревянных духовых возникает тема возлюбленной. Когда все стихает, английский рожок заводит свой начальный свирельный наигрыш, но вместо ответа гобоя звучит тревожное тремоло литавр, подобное отдаленным раскатам грома. Так пастораль завершается предчувствием грядущих драматических событий.

Резкий контраст создает четвертая часть — «Шествие на казнь». Вместо сельского пейзажа, плавных, неторопливых пасторальных тем — жесткий марш, то грозный, то блестящий, в оглушительном звучании оркестра с усиленной группой медных и ударных инструментов. Этот марш заимствован из первой, неосуществленной композитором оперы «Тайные судьбы» на кровавый средневековый сюжет. Вначале слышится глухой гул собирающейся толпы. Затем возникает первая тема марша — мрачный нисходящий унисон виолончелей и контрабасов. Вторая маршевая тема — броская, блестящая, в исполнении духового состава оркестра с ударами литавр. В коде, как нередко у Берлиоза, музыка прямо иллюстрирует программу: «вновь появляется на миг навязчивая идея, как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом». Солирующий кларнет — этот инструмент персонализирует образ возлюбленной — поет основной лейтмотив. Его нежное и страстное звучание обрывает мощный удар всего оркестра — удар палача, за которым следуют три глухих ниспадающих звука (пищикато струнных), словно стук отрубленной головы, упавшей на деревянный помост, — стук, тотчас же заглушаемый неистовой дробью солирующего малого барабана и литавр, а затем — ревом аккордов духовой группы.

Финал, заголовок которого — «Сон в ночь шабаша» — пародирует французское название комедии Шекспира, наиболее поразителен в этой новаторской симфонии. Волшебные эффекты инструментовки изумляют до сих пор. В медленном вступлении возникает картина слетающих на шабаш фантастических существ: таинственное шуршание струнных, глухие удары литавр, отрывистые аккорды медных и фаготов, возгласы флейт и гобоев, которым эхом отвечает солирующая валторна с сурдиной. В центре вступления — явление возлюбленной, но не идеального романтического образа предшествующих частей, а непристойной аедмы, исполняющей гротескный танец. Кларнет, словно кривляясь, под аккомпанемент литавр интонирует неузнаваемо измененный

лейтмотив. Раскаты оркестра восторженным хохотом приветствуют прибытие царицы шабаша, и она начинает свой танец — лейтмотив предстает в крикливом тембре кларнета-пикколо (этот прием трансформации тематизма, впервые использованный Берлиозом, получит широчайшее применение в творчестве многих композиторов XIX—XX веков). Отдаленное звучание колоколов возвещает появление еще одной издевательски трактуемой темы: у фаготов и офиклейдов звучит средневековый напев *Dies irae* — День гнева (Страшный Суд), открывая «черную мессу». Из нее рождается хоровод шабаша — основной раздел финала. Среди множества оркестровых эффектов, изобретенных Берлиозом, один из самых знаменитых — в эпизоде пляски мертвецов, стук костей которых передается игрой древком смычка на скрипках и альтях. Плясовая тема хоровода нечисти развивается полифонически, а на кульминации соединяется с темой Страшного Суда.

«Гарольд в Италии»,

ор. 16 (1834)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 4 фагота, 4 валторны, 2 корнета, 2 трубы, 3 тромбона, офиклейд, треугольник, тарелки, 2 малых барабана, литавры, арфа, солирующий альт, струнные (не менее 61 человека).

История создания

Получив летом 1830 года по окончании Парижской консерватории Римскую премию, за которую Берлиоз боролся много лет, он на полтора года уезжает в Италию. По возвращении его ждет триумфальный успех: 9 декабря 1832 года состоялась премьера окончательной редакции его первого зрелого произведения — Фантастической симфонии, в программе которой композитор пылко и со всевозможными романтическими преувеличениями рассказал о своей любви к английской актрисе Генриетте Смитсон. 3 октября следующего года она стала его женой.

22 декабря 1833 года на одном из концертов Берлиоза присутствовал Паганини. Он недавно возвратился в Париж после гастролей в Англии, где купил великолепный альт работы Страдивари. Как сообщала в следующем месяце французская музыкальная газета, «Паганини просил Берлиоза написать для него новую композицию в стиле Фантастической симфонии... Это произведение озаглавлено “Последние минуты Марии Стюарт. Драматическая фантазия для оркестра, хора и альт-соло”. Паганини будет исполнять на премьере альтовую партию».

Однако отрицательно относившийся к жанру сольного виртуозного концерта Берлиоз, по собственным словам, решил создать «симфонию в новом стиле, а вовсе не сочинение, написанное с целью показать блеск его (Паганини. — А. К.) индивидуального таланта». Первоначально композитор намеревался ограничиться двумя частями, затем тремя и, наконец, остановился на обычном четырехчастном цикле. Берлиоз работал быстро, в спокойном состоянии духа, наслаждаясь счастьем семейной жизни в тихом домике на Монмартре. «Гарольд в Италии» был закончен за полгода, 22 июня 1834 года. 14 августа у молодой четы родился сын Луи, а 15 ноября состоялась премьера симфонии. Она прозвучала в зале Парижской консерватории под управлением Нарцисса Жирара, причем из уважения к композитору оркестранты согласились играть бесплатно. Солистом выступил Кретьен Уран — известный французский виртуоз, первый скрипач Общества концертов консерватории и первый альтист театра Grand Opéra. Несмотря на не слишком удачное исполнение (по вине дирижера), симфония имела успех, а вторая часть была повторена по требованию публики, среди которой находились Лист и Шопен, Гюго и Дюма, Гейне и Эжен Сю. На следующий день появились рецензии — как хвалебные, так и ругательные, а вечером Берлиоз получил письмо, в котором анонимный автор упрекал его в отсутствии мужества — композитор должен был застрелиться после премьеры! Однако с каждым годом успех симфонии укреплялся, особенно после того, как дирижировать ею стал сам Берлиоз. А на концерте 16 декабря 1838 года, где под управлением автора прозвучали Фантастическая симфония и «Гарольд в Италии», снова присутствовал Паганини. Потрясенный, он по окончании концерта под гром оваций публики и оркестра опустился на колени перед композитором.

«Гарольд в Италии» посвящен близкому другу Берлиоза поэту Эмберу Феррану, которому предположительно принадлежит мысль избрать в качестве программы поэму Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Мотивы ее четвертой песни, повествующей о странствиях героя по Италии, сгруппированы с собственными воспоминаниями композитора об итальянских впечатлениях 1831—1832 годов — о посещении монастырей и народных празднеств, путешествии в Аbruцкие горы. Италия предстала перед ним — в отличие от Мендельсона, бывшего там в те же годы и встречавшегося с Берлиозом, — страной романтической, с дикой природой и необузданными нравами: «Вулканы, скалы, змеящиеся спуски, богатая добыча, погребенная в пещерах, концерт криков ужаса, сопровождаемый оркестром инстинктов и карабинов, кровь и вино “Слеза Христова”, ложе из лавы, убаюкиваемое землетрясениями...» В «Мемуарах» Берлиоз писал, что «хотел уподобить альтисту меланхолическому мечтателю в духе Чайльд-Гарольда, помещая его среди поэтических воспоминаний, оставшихся от... скитаний в Аbruцах. Отсюда и название “Гарольд в Италии”».

Такое использование солирующего инструмента вкупе с порученной ему темой, мало изменяющейся на протяжении симфонии, — небывалое решение, сближающее симфонию с оперой, где герою принадлежит определенный лейтмотив. Заимствованный у Байрона Гарольд значительно переосмыслен и трактован как обобщенно романтический образ. По словам Листа, который 20 лет спустя посвятил симфонии большое исследование, Берлиоз видел в Гарольде «изгнанника, который не может бежать от самого себя и которого гонит с места на место “отрава жизни, демон мысли”». С другой стороны, композитор сближает симфонический жанр с концертным, причем выступает новатором и в выборе солирующего инструмента — в XIX веке альтовых концертов не было. Подобно Фантастической симфонии, каждая часть имеет заголовок, но, в отличие от нее, этим программа и ограничивается.

Музыка

Первая часть — «Гарольд в горах. Сцены меланхолии, счастья и радости». Она распадается на два больших раздела. Меланхолия царит в адажио, рисующем портрет героя. Вначале в фугато излагаются две мрачные

хроматические темы в низком регистре, затем деревянные духовые широко распевают минорную тему, подготавливая появление Гарольда. Солирующий альт излагает ту же тему, но в мажоре (в таком виде предстанет она и в последующих частях). «Сцены счастья и радости», контрастные меланхолии романтического героя, образуют сонатное аллегро. Эти картины народного веселья объединены стремительным танцевальным движением в упругом ритме сальтареллы. В репризе на танцевальную тему накладывается мелодия адажио у солирующего альта, поддержанного духовыми, словно герой стремится слиться с толпой, раствориться в ней, захваченный всеобщим весельем, которое и утверждается в конце части в ликующих унисонах tutti.

Вторая часть — «Шествие пилигримов, поющих вечернюю молитву» — один из самых поэтичных образцов музыки Берлиоза, богатый тонкими колористическими эффектами. В вечерних сумерках едва слышен колокольный звон. Издалека, постепенно приближаясь, доносится хорал пилигримов, мелодию поют то скрипки, то альты с фаготами; образуются строгие вариации в размеренном ритме шествия с необычными для того времени остро звучащими гармониями. Среди эпизодов — подлинный напев старинного католического хора, обозначенный Берлиозом как «религиозное пение»: аккорды деревянных и струнных инструментов с сурдинами, сопоставляемых попеременно, подражают звучанию органа, будто доносящегося из монастыря. В другом эпизоде на марш пилигримов накладывается тема адажио первой части (к солирующему альту присоединяются кларнет и валторна), однако темы столь различны, что не могут слиться воедино. Так раскрывается основная идея симфонии: мир пилигримов, возвышенный, простой и суровый, чужд мятежной душе героя — ему суждено быть вечно одиноким.

Третья часть — «Серенада горца из Аbruцц своей возлюбленной» — еще одна картина итальянской жизни, воспоминание о которой композитор сохранил в «Мемуарах». Он описывает своеобразный концерт — серенаду, услышанную как-то ночью в Аbruццах, и рассказывает о пифферари — «странствующих музыкантах, которые спускаются с гор... с волынками и пиффери (род гобоя)... Волынка, сопровождаемая большим пиффером, выдувающим бас, выводит гармонию, состоящую из двух или трех нот, на фоне которой пиффер средней длины исполняет

мелодию; и над всем этим два маленьких, очень коротких пифферри... трепещут в трелях и каденциях и наводняют безыскусную песню дождем причудливых украшений». Именно такой ансамбль слышится во вступительных наигрышах, порученных флейте-пикколо и солирующему гобою (либо — на выбор — английскому рожку) в сопровождении выдержанного ритма альтов и квинт деревянных духовых. И в то же время стремительное танцевальное движение этого вступительного эпизода перекликается со «сценами радости» первой части. А серенаду поет английский рожок в сопровождении гитарного аккомпанеента струнных. Затем к рожку присоединяются другие духовые инструменты, влетает свой голос солирующий альт с темой адажио, контрастные темы соединяются в одновременном звучании. Тема героя получает неожиданное развитие, альт напряженно и скорбно звучит в верхнем регистре. Беззаботный наигрыш пифферари заставляет забыть о печали, но потом происходит удивительное преображение: альт интонирует не тему Гарольда (она чуть слышно звучит у скрипок, флейты, флажолетов арфы), а серенаду горца. Герой предпринимает последнюю попытку слиться с окружающим миром, познать его незамысловатые радости.

Финал носит название «Оргия разбойников. Воспоминания о предшествующих сценах». Открывающая его неистовая тема струнных в унисон, характеризующая разбойников, будет вторгаться в наплывающие, как воспоминания, темы предыдущих частей: это хроматические мотивы фугато, которыми начиналась симфония, шествие пилигримов, серенада горца, сальтарелла первой части, наконец, лейтмотив Гарольда. Подобный прием включения тем предшествующих частей, «отвергаемых» темой финала, заимствован из Девятой симфонии Бетховена. Все темы звучат у солирующего альта, давая повод представить героя свидетелем оргии, во время которой он предается воспоминаниям. В «Мемуарах» Берлиоз замечает, что в финале «звучит одновременно упоение вином, кровью, счастьем и гневом», здесь «пьют, хохочут, дерутся, крушат, убивают, насилуют и все же веселятся», а мечтатель Гарольд, «в страхе бежавший от этой оргии, поет гимн вечернему небу». (В коде еще раз возникает тема пилигримов в призрачном звучании двух солирующих скрипок и виолончели, играющих за сценой.) Но, в отличие от Фантастической, автор не конкретизирует этапы жизни героя, и слушатель волен

сам домыслить ее развязку. Стал ли Гарольд жертвой разбойников и — как красочно повествует в своем исследовании Лист — бестрепетно принял из их рук чашу с ядом? Или, наскучив бездействием и одиночеством, не найдя ни небесных утешений, ни земных развлечений, решил присоединиться к бандитам и обрести забвение в страшных преступлениях? Во всяком случае, финал «Гарольда в Италии» венчает картина разнузданной оргии.

«Ромео и Джульетта»,

драматическая симфония по Шекспиру с хорами, вокальными соло и прологом в виде хорового речитатива, ор. 17 (1839)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 4 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета, 2 тромбона, офиклеид, большой барабан, 2 бубна, тарелки, малые античные тарелочки, 2 треугольника, литавры, 2 арфы (их число может быть удвоено или утроено), струнные (не менее 63 человек); малый хор (14 человек) и 2 солиста — контральто и тенор, 2 мужских хора за сценой, хоры Капулетти (не менее 70 человек) и Монтеки, солист бас (патер Лоренцо).

История создания

Трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» Берлиоз впервые увидел 15 сентября 1827 года во время гастролей в Париже английской труппы; в роли Джульетты выступила Генриетта Смитсон, в которую 24-летний композитор тотчас же влюбился без памяти. Он испытал истинное потрясение: это была возможность «перенестись к жгучему солнцу, благоуханным ночам Италии, к этим жестоким сценам мести, к этим самозабвенным объятиям, к этим отчаянным битвам любви и смерти, присутствовать при зрелище этой любви, внезапной, как мысль, кипучей, как лава, властной, непреодолимой, огромной и чистой, и прекрасной, как улыбка ангелов...»

Во время пребывания в Италии в 1831—1832 годах Берлиоз набрасывает план музыкального сочинения на этот сюжет, возможно, имея в виду

оперу. Вернувшись в Париж, он продолжает преследовать Генриетту своей «вулканической страстью», впадает в отчаяние, помышляет о самоубийстве и одновременно мечтает об успехе, который привлек бы ее внимание. Триумфальный успех выпал на его долю 9 декабря 1832 года, когда прозвучала *Фантастическая симфония*. В программе он со всевозможными романтическими преувеличениями поведал о своей любви. В октябре следующего года, несмотря на противодействие и своей и ее семьи, Берлиоз женился на Генриетте Смитсон. В тот же год Паганини заказал ему, как сообщала одна из парижских газет, «новую композицию в стиле *Фантастической симфонии*», где он должен был играть партию солирующего альта. Так родилась вторая симфония Берлиоза, «*Гарольд в Италии*» (1834). И хотя сольная партия оказалась недостаточно виртуозной для него, Паганини продолжал восхищаться творчеством Берлиоза. Посетив 16 декабря 1838 года концерт, где исполнялись обе симфонии, он встал на колени перед композитором под аплодисменты публики и оркестра. А на следующий день Берлиоз получил от Паганини чек на 20 тысяч франков. Теперь он мог спокойно работать, по собственным словам, «плыть по морю блаженства», сочиняя «*Ромео и Джульетту*».

За 8 месяцев композитор создал гигантскую партитуру для симфонического оркестра, трех хоров и трех солистов (пометки в партитуре — начало 24 января 1839 года, окончание 8 сентября; в письмах, соответственно, 22 января — 22 августа) и посвятил ее Паганини. Премьера состоялась после двухмесячных репетиций с огромным оркестром (160 человек), хором (98 человек) и солистами театра *Grand Opéra* 24 ноября 1839 года под руководством автора. Зал Парижской консерватории был переполнен, присутствовали даже члены королевской семьи. «Это был наиболее крупный успех, какой я когда-либо имел», — вспоминал композитор о первом концерте, а о втором писал так: «Меня сокрушили криками, слезами, аплодисментами, всем».

Для своей третьей симфонии Берлиоз избрал совершенно необычный жанр, обозначив его как «драматическая симфония с хорами и вокальными соло». В предисловии к партитуре он объяснял, что пение, возникающее в начале, должно подготовить к восприятию последующих сцен, в которых страсти персонажей находят выражение в симфоническом

оркестре. Отказ от вокальных дуэтов Ромео и Джульетты в сцене в саду и в сцене в склепе позволил «придать фантазии свободу, которую определенный смысл спетого слова не может ей предоставить», и говорить на оркестровом языке — «более богатым, более разнообразным, менее сдержанным и благодаря своей неопределенности — неизмеримо более могущественным».

Программа в «Ромео и Джульетте» трактуется автором иначе, нежели в первых двух симфониях. Композитор включает теперь слово в эпизодах хоровых и сольных (текст поэта Эмиля Дешана) и предпосылает эпизодам оркестровым развернутые подзаголовки, излагающие течение событий. Число эпизодов велико (их можно сравнить с номерами оперы или оратории), а общее количество частей сохраняется традиционным — четыре, хотя и невероятно разросшиеся.

Музыка

В первую часть входят интродукция, пролог, строфы, скерцетто. Авторское пояснение к интродукции: «Схватки. — Смятение. — Вмешательство князя». Это броская оркестровая картина, рисующая бурную жизнь средневековой Вероны, уличные бои, в которые втягивается весь город. Острую, упругую тему фугато (тему вражды) начинают альты, к ним присоединяются виолончели, скрипки, деревянные духовые, и, наконец, мощно звучит весь оркестр. Грозная речь князя, запрещающего поединки под страхом смерти, поручена трем тромбонам и офикленду в унисон и должна, по авторской ремарке, исполняться гордо, в характере речитатива. Это излюбленный прием Берлиоза — передача инструменту функции человеческого голоса, наделение его декламационной, ораторской мелодикой.

Пролог, в отличие от интродукции, — вокальный. Небольшой мужской хор, поддерживаемый редкими аккордами арфы и медных, речитирует на одной ноте, рассказывая о только что показанных в оркестровом номере событиях — кровавой вражде Монтекки и Капулетти и приказе князя. Солирующее контральто подхватывает речитатив, повествуя о влюбленных Ромео и Джульетте. Затем вновь хор рассказывает о грядущих событиях, и оркестр иллюстрирует их: звучит оживленная музыка бала у Капулетти (из второй части), мечтательная тема одиночества

Ромео (оттуда же), тема любви, широко распетая хором деревянных и струнных (из третьей части). Без перерыва начинаются строфы — лирическая ария контральто под аккомпанемент арфы, к которой во втором куплете присоединяется красивый подголосок виолончели. Не связанная непосредственно с развитием сюжета, ария прославляет любовь, тайну которой знал один Шекспир, унесший ее в небеса (заключительные слова подхватывает малый хор). Последний раздел пролога — речитатив солиста тенора и стремительно проносящееся скерцетто. Это рассказ Меркуцио о фее Маб, царице снов. Внезапный контраст возникает в коде — картина похорон Джульетты под скорбное псалмодирование хора. Таким образом, первую часть можно сравнить по драматургической функции с оперной увертюрой, экспонирующей многие музыкальные темы следующей за ней драмы.

Вторая часть имеет подзаголовок «Ромео один. — Печаль. — Концерт и бал. Большой праздник у Капулетти». Она состоит, как нередко у Берлиоза, из двух больших эпизодов. С первой частью «Гарольда в Италии» («Сцены меланхолии, счастья и радости») ее роднит даже обозначение темпа начального раздела — *Andante melancolico*, в котором воплощено одиночество главного героя. Его мечты, его печаль передаются лирической темой солирующих скрипок без сопровождения, уже знакомой по прологу, — хроматизированной, декламационного склада, разворачивающейся свободно-импровизационно. На миг в мечты врывается музыка бала, но сразу же уступает место новой лирико-экспрессивной теме гобоя. На этом заканчивается медленное вступление. С ним контрастирует увлекательное сонатное аллегро с так удающимися Берлиозу беззаботными стремительными танцевальными темами. «Большой праздник у Капулетти» прямо перекликается со «сценами счастья и радости» в «Гарольде» — их сближает ритм, напоминающий сальтареллу. И подобно предшествующей симфонии, в репризе композитор контрапунктически соединяет тему праздника и тему Ромео — последняя мощно возглашается унисонами деревянных и медных инструментов. Роль этой части напоминает первое сонатное аллегро традиционного симфонического цикла с медленным вступлением.

Третью часть можно сравнить с обычным адажио, которому также предшествует большое вступление. Ее программа: «Сцена любви. Ясная

ночь. — Сад Капулетти, молчаливый и пустынный. Возвращаясь с бала, проходят молодые Капулетти, напевая отрывки музыки бала». В музыке точно воплощена программа, правда, события следуют в обратном порядке. Во вступлении слышатся таинственно мерцающие аккорды, переклички двух мужских хоров за сценой с отголосками танцевальной темы предыдущей части. Следующее затем адажио — лирический центр всей симфонии, одно из крупнейших достижений композитора. В широко развивающихся певучих темах расцветает страстное чувство, а излагающие их инструменты напоминают об оперном дуэте. В начале — мужской голос (альты, виолончели, фagот, английский рожок в низком регистре), в репризе — женский (флейта и английский рожок в более высоком регистре, скрипки), и, наконец, они сливаются в едином гимне любви (тема проводится в терцию, как в дуэте итальянской оперы).

Четвертая часть, как и первая, состоит из множества разделов: «Царица Маб, или фея снов», «Траурный corteж Джульетты», «Ромео в гробнице Капулетти», финал. Первые два подобны средним частям обычного цикла, сопоставляемым контрастно — фантастические скерцо и похоронный марш. Фее Маб, играющей ничтожную роль в трагедии Шекспира, Берлиоз уже уделил внимание в вокальном скерцетто первой части, но в симфоническом скерцо четвертой он разворачивает большую красочную картину волшебного царства эльфов. Воздушными изысканными красками, с виртуозным мастерством рисует ее композитор. Эффекты оркестровки невозможно перечислить — это целая энциклопедия новаторских приемов, поражающих и столетие спустя после смерти автора. Стремительно проносимая тема ненадолго приостанавливается в трио, украшенном флажолетами скрипок и арф, и вновь продолжает свой воздушный полет.

«Траурный corteж Джульетты» — один из наиболее трагических разделов симфонии. Камерный оркестр сочетается с большим хором в фугато со сложными полифоническими приемами, что Берлиоз специально подчеркнул в пояснении к партитуре. Вначале похоронный марш звучит в оркестре, а хор псалмодиирует на одной ноте: «Осыпьте цветами усопшую деву». Затем хор интонирует тему марша, а у скрипок, подобно колоколу, повторяется одна-единственная нота. Используя при-

вычное в траурном марше противопоставление минора и мажора — в среднем, более светлом разделе, — Берлиоз, однако, в репризе не возвращается к минорному ладу: начальное фугато проводится в мажоре, в сокращенном виде, без хора.

Следующий раздел — «Ромео в гробнице Капулетти» — содержит наиболее детализированную программу: «Призыв. — Пробуждение Джульетты. — Безумная радость, отчаяние; последние томления и смерть обоих любовников». Музыка точно следует за программой в смене множества кратких контрастных, весьма театральных фрагментов. В конце звучит одинокий голос контрабасов, ему отвечают патетическая реплика столь же одиноких скрипок и замирающее соло гобоя.

Финал — настоящая оперная сцена, предполагающая даже, по авторской программе, театральное воплощение: «Толпа собирается на кладбище. — Драка Капулетти и Монтекки. — Речитатив и ария патера Лоренцо. Клятва примирения». Здесь конкретизируются действующие лица, вступающие в непосредственные взаимоотношения. Два хора вначале сталкиваются в канонических пережличках, в которых слышится тема вражды, а затем включаются в большую сцену патера Лоренцо. Эта грандиозная треххорная — с участием хора пролога — композиция, где солист бас выступает в роли корнфея с мелодией призывного, ораторского склада, живо напоминает массовые сцены французской романтической «большой оперы», расцвет которой приходится как раз на 30—40-е годы XIX века. Вслед за Шекспиром Берлиоз подчеркивает высокую гуманистическую идею трагедии, ее катарсис: гибель героев не была напрасной, то, перед чем оказались бессильны власть, оружие, страх, свершила любовь, победившая вражду и смерть: в «Клятве примирения» звучат интонации темы любви.

Траурно-триумфальная симфония, ор. 15 (1840)

Состав оркестра: 4 флейты, 5 флейт-пикколо, 5 гобоев, 26 кларнетов, 5 кларнетов-пикколо, 2 бас-кларнета, 8 фаготов, контрафагот (необязательно), 12 валторн, 8 труб, 4 корнета, 10 тромбонов, 6 офиклейдов, 8 малых барабанов, большой барабан, тарелки (3 пары), литавры (необязательно), бунчук, тамтам; в финале — струнные (всего 80 человек, обязательно), хор (200 человек, обязательно).

История создания

В десятую годовщину Июльской революции 1830 года в Париже были задуманы большие празднества. Прах погибших в Три Славных Дня предполагалось перенести на площадь Бастилии и захоронить у подножия установленной здесь колонны. Церемониал был разработан во всех деталях. Вначале — траурная месса в церкви Сен-Жермен д'Оксерруа, которой предшествуют артиллерийские залпы. Затем кортеж в сопровождении отрядов национальной гвардии направляется по набережным и бульварам к площади Бастилии. Там происходит открытие колонны, благословение могил и погребение. Оно сопровождается исполнением «религиозной симфонии», которую завершают вновь артиллерийские залпы. Заказ на сочинение симфонии и руководство ее исполнением на празднестве получил Берлиоз, за три года до того создавший Реквием в память жертв июльских событий и исполнивший его на грандиозном траурном торжестве в Доме Инвалидов.

К этому времени Берлиоз — автор трех симфоний, и Траурно-триумфальная завершила десятилетний симфонический период его творчества. Каждая симфония — новаторская, каждая последующая не похожа на предшествующую. Фантастическая (1830) — первая программная романтическая симфония, в которой композитор поведал о своей страсти к актрисе шекспировского театра Генриетте Смитсон. Вторая, «Гарольд в Италии» по Байрону (1834), соединяет жанры симфонии и концерта: образ главного героя рисует солирующий альт. В «Ромео и Джульетте» по Шекспиру (1839) композитор идет еще дальше в смешении жанров, сблизив симфонию с оперой, расширив ее масштабы: к оркестру добавлены три хора и три солиста, введены хоровые речитативы, арии, а последняя сцена превращена в настоящий оперный финал.

Над Траурно-триумфальной симфонией Берлиоз работал в марте 1840 года и использовал фрагмент из неосуществленного «Траурного торжества памяти славных мужей Франции» (1835). Первоначальное название — Июльская симфония — превратилось на титульном листе партитуры в другое: «Большая симфония траурная и триумфальная для военного оркестра «Гармония», сочиненная для перенесения останков Жертв Июля и торжественного открытия колонны Бастилии и посвященная Его Королевскому Высочеству герцогу Орлеанскому».

В отличие от других симфоний Берлиоза, Траурно-триумфальная не имеет сюжетной программы. Композитор ограничился общим названием и заголовками каждой части, указывающими скорее на жанр, чем на конкретное содержание. Однако в «Мемуарах» Берлиоз предложил более подробную программу: «Я хотел напомнить прежде всего бои Трех Славных Дней траурными акцентами марша, грозного и печального одновременно, который исполнялся бы во время следования кортежа; дать услышать нечто вроде надгробной речи и прощания, обращенного к прославленным мертвецам во время погребения останков в монументальной гробнице; и, наконец, спеть гимн славы, апофеоз, когда, опустив надгробный камень, народ будет видеть только высокую колонну, увенчанную Свободой с распростертыми крыльями, рвущуюся к небу, как души тех, которые умерли за нее».

Исполнение состоялось на улицах Парижа 28 июля 1840 года под управлением Берлиоза. В костюме национального гвардейца, с саблей в руке, он дирижировал огромным военным оркестром. Это живо напомнило композитору июльские дни 1830 года, когда, вырвавшись из душных стен Французской академии, где 29 июля он закончил конкурсную кантату на соискание Римской премии, Берлиоз с пистолетом в руке бросился на улицы Парижа, перегороженные баррикадами, сожалея, что бои уже утихли. 28 июля 1840 года во время уличного шествия, длившегося три часа, исполнялась первая часть симфонии, причем оркестр с дирижером шли между отрядами национальной гвардии. Затем во время захоронения на площади Бастилии симфония прозвучала полностью. Слушали ее плохо. Король, посаженный на трон революцией 1830 года, но уже утративший популярность, показался народу с балкона Лувра; часть толпы приветствовала его возгласами «Да здравствует король!»,

другая кричала «Да здравствует реформа!»; национальная гвардия дефилировала под барабанный бой. Сатирический листок иронически описывал церемонию как «траурное шествие свобод, умерших за граждан, чтобы составить параллель гражданам, умершим за свободу».

Настоящий успех Траурно-триумфальная симфония имела в концертном исполнении 7 августа того же года, когда молодые слушатели от восторга ломали стулья, а живший тогда в Париже Вагнер писал: «Когда я слушал его Траурную симфонию... я ясно ощутил, что она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красном колпаке... С радостью могу я здесь высказать мое глубочайшее убеждение в том, что Июльская симфония будет жить и вдохновлять людей до тех пор, пока существует французская нация».

Траурно-триумфальная симфония воскрешает традиции празднеств Великой Французской революции 1789 года, когда музыка вышла на улицы и площади, а в исполнении ее участвовали тысячи граждан. Торжественное перенесение праха великих деятелей Франции в Пантеон, траурные марши — жанр, утвердившийся как раз в тот период, зажигательные речи революционных ораторов, героические гимны — вот прообразы симфонии Берлиоза, которые он унаследовал от своего учителя Ф. Лесюэра, известного композитора эпохи революции. Однако хор — непереманный участник революционных празднеств — предполагается Берлиозом хотя и гигантским (200 человек), но лишь в финале, да и то необязательно. Текст хора, небольшой и весьма выспренный, принадлежит поэту Антони Дешану, брату автора текстов вокальных номеров «Ромео и Джульетты». Он прославляет героев, павших за родину и увенчанных пальмовыми ветвями бессмертия среди ангелов и серафимов. Задуманная для исполнения военным оркестром в 110 человек под открытым небом, на площади, при стечении масс народа, симфония приближается к сочинениям массовых бытовых жанров и хуже воспринимается в концертном зале, хотя в ней использованы классические закономерности построения и развития.

Музыка

Наиболее протяженная первая часть — «Траурный марш» — начинается глухими ударами барабанов, подобными грому пушек. Главную партию проводят деревянные инструменты, а пунктирный маршевый ритм

отбивают валторны, трубы и корнеты. Тема разворачивается медленно, тяжело, достигая оглушительного звучания. Как обычно, мажорная побочная партия более лирична, даже камерна: ее интонируют кларнеты и гобои, аккомпанируют также только деревянные с выдержанными звуками валторн. Она очень коротка, а мощная кульминация, построенная на теме главной партии, трагична. Лирическое звучание побочной в репризе — эмоциональная передышка в мрачной атмосфере траурного шествия, после чего возвращаются скорбные настроения, маршевый ритм и гром барабанов. Однако завершается часть просветленной мажорной кульминацией.

Вторая часть — «Надгробная речь» — непосредственно воскрешает образы Французской революции, полные пафоса клятвы над могилой героев. Солирующему тромбону поручен ораторский речитатив — инструмент играет роль человеческого голоса, что так типично для Берлиоза. В следующем кратком эпизоде тромбон исполняет более напевную тему в терцию с фаготами — словно дуэт мужских голосов. А в третьем эпизоде, в размеренном ритме и более подвижном темпе, новую напевную мелодию тромбона оплетают подголоски.

Роль быстрого финала играет «Апофеоз». О торжестве возвещают фанфарные призывы медных на фоне барабанной дробы. В помпезной первой теме можно услышать обороты надгробной речи второй части, но теперь, неоднократно повторяясь, она звучит как победный гимн лапидарного, плакатного склада. Появляются и более лирические образы, однако маршевые остаются господствующими. В репризе начальной темы к оркестру присоединяется хор, подчеркивающий апофеозный склад финала.

Роберт Шуман

(1810—1856)

Музыка Шумана пленяет своей поэтической образностью, проникновением в глубины психологического мира, яркой характеристичностью, порывистостью. Шуман открыл новую, романтическую страницу в фортепианном искусстве, насытив его программностью, которая сближает фортепианные миниатюры с литературными новеллами. Новая мелодика, гармония, фактура помогают раскрыть образ нового героя — романтика, наделенного сложными и противоречивыми душевными переживаниями, устремленного к идеалу и находящегося в вечном трагическом разладе с пошлой действительностью.

Фортепиано — причина горестных переживаний Шумана, повредившего руку чрезмерно усердными упражнениями и вынужденного навсегда отказаться от карьеры пианиста, — стало инструментом его первых открытий, первых новаторских сочинений, запечатлевших озарения двадцатилетнего композитора.

Другой излюбленный жанр — песня. Более ста родилось в «год песен» (1840), когда счастье соединения с любимой после долгих лет борьбы за нее вдохновило композитора на создание многочисленных вокальных циклов. В них с удивительной проникновенностью воплощены тончайшие, неуловимые оттенки человеческих чувств, отражен индивидуальный стиль каждого из поэтов, привлекавших композитора. А их круг очень широк — Шуман положил на музыку чуть ли не всех современных ему немецких и английских романтиков, отдав дань уважения и Гете.

Композитор тонко разбирался в поэзии и сам обладал большим литературным талантом, что отразилось в его критической деятельности, существенно отличавшейся от работ других музыкантов-романтиков. Шуман создал музыкальный журнал, был его основным автором. Его статьи — настоящая литературная проза, написанная от лица различных по темпераменту музыкантов — придуманных автором персонажей, объединенных в общество единомышленников «Давидово братство», выступающих против бюргерской косности за истинно классическое искусство.

Литература и музыка сплетаются в творчестве Шумана воедино. Не случайно одна из ранних его статей названа «О глубоком родстве поэзии и музыки». Герои-авторы статей, Флорестан и Эвсепий, олицетворение двух сторон романтизма вообще и шумановского мировосприятия в частности — порывистости и мечтательности, находят воплощение и в его музыке, прежде всего в лирике фортепианных и вокальных миниатюр. Тогда как крупные жанры — симфонический, ораториальный, оперный, к которым композитор обращается в 40—50-е годы, — отличаются большей объективностью и далеко не столь оригинальны. Подчас они приближаются по стилю к Мендельсону, этому высоко ценимому Шуманом классиком среди романтиков.

Литературную одаренность и тяготение к издательской деятельности Роберт Шуман, родившийся 8 июня 1810 года в маленьком городке Цвиккау в Саксонии, унаследовал от отца. Процветающий книгоиздатель, переводчик Вальтера Скотта и Байрона, на протяжении двух десятков лет занимавшийся периодическими изданиями, он писал исследования для своих справочников, биографии знаменитых людей для словарей и даже романы. А мать отличалась любовью к музыке и знала так много отрывков из опер, что ее называли «живой книгой арий». Она охотно пела в кругу друзей, разучивала с мужем арии Моцарта. Родители обратили внимание на музыкальную одаренность Роберта, так как с раннего детства он постоянно пел. С семи до пятнадцати лет его обучал игре на фортепиано И. Г. Куншт, музыкант-практик, самоучка, скромные педагогические способности которого ученик быстро перерос. В 7 лет мальчик импровизировал на фортепиано, сочинял танцевальные пьесы, в 12 лет написал первое крупное произведение — «150-й псалом» для хора и оркестра, в 17 — песни и фортепианный концерт, оставшийся, правда, незаконченным. Найдя в магазине отца партитуру какой-то увертюры с комплектом оркестровых голосов, Роберт организовал домашний оркестр и руководил им, играя на фортепиано. А поскольку оркестрантов не хватало, он овладел еще игрой на флейте и виолончели.

Но прежде всего отец настаивал на общем гуманитарном образовании сына, которое началось тогда же с изучения языков — латыни, французского, греческого. На протяжении девяти лет (1820—1828) Шуман посещал гимназию, где переводил античных авторов, писал стихи

и драмы, которые были поставлены в домашнем театре, эстетические статьи и биографии знаменитых людей для издаваемой отцом серии книг, организовал литературный кружок и оркестр, с которым выступал в качестве солиста-пианиста на домашних и гимназических вечерах. Он увлекался в равной мере поэзией и музыкой, драматургией и филологией, а по окончании гимназии, как сказано в аттестате, «педагогический совет признал его во всех отношениях достойным направления в университет в качестве студента-юриста». Юриспруденция Шуман отдал два учебных года (1828—1830) — вначале в Лейпциге, затем в Гейдельберге. Однако из всех университетских предметов его интересовали философия, итальянский и французский, а затем английский и испанский языки, литература и, конечно, музыка. Уже через несколько дней после приезда в Лейпциг Шуман встретился с известным фортепианным педагогом Ф. Виком и его дочерью Кларой, девятилетним вундеркиндом, начал брать у него уроки, а в следующем году — выступать в домашних концертах и вскоре заслужил репутацию «любимца публики».

И 20-летний Шуман решает резко изменить жизнь, целиком посвятить себя музыке. Для этого надо сломить сопротивление матери (отец к тому времени скончался), старших братьев, опекуна — почтенного купца: все боится «неопределенного будущего и отсутствия куска хлеба». Мнение Вика, считающего, что «Роберт при его таланте и воображении примерно за три года может стать одним из крупнейших пианистов среди ныне живущих», решает дело. Осенью 1830 года Шуман поселяется у Вика и по 6—7 часов в день упражняется на рояле, а с лета следующего года в течение десяти месяцев берет уроки композиции у Г. Дорна.

Год сверхусердных занятий на фортепиано привел к катастрофе. Шуман почувствовал боль в правой руке — причиной был изобретенный им прибор для разработки самостоятельности всех пальцев: произошло растяжение сухожилия, что привело к параличу одного пальца, а потом к неизлечимой болезни кисти. О карьере пианиста-виртуоза пришлось забыть навсегда. Но сочинять он мог и без поврежденного пальца.

К этому времени выходят из печати первые сочинения Шумана, свидетельствующие о формировании оригинального таланта. Опусом 1 помечены фортепианные вариации на тему Abegg, опусом 2 — цикл «Бабочки», опусом 3 — Этюды по каппрсам Паганини. В октябре 1832 года он начинает

работать над симфонией соль минор, законченной в апреле следующего; ее первая часть исполняется в родном Цвиккау (издана она так и не была). Но основные жанры этого десятилетия — фортепианные: от цикла миниатюр («Карнавал», «Крейслериана», «Танцы Давидсбюндлеров», «Симфонические этюды» и многое другое) до по-новому трактуемых сонат.

Тогда же Шуман начинает выступать как публицист — 7 декабря 1831 года появляется его первая статья в лейпцигской музыкальной газете, а два с половиной года спустя выходит первый номер созданного им «Нового музыкального журнала». В нем он выступает против обывательских вкусов, рутины, косности, его девиз — «Юность и движение вперед». Вокруг Шумана группируются молодые музыканты, образующие «Давидово братство» по имени библейского царя Давида, музыканта и воина, победителя филистимлян (по-немецки название этого враждебного народа совпадает с обозначением мешан-филистеров — главных врагов Шумана). Образы Давидсбюндлеров постоянно встречаются в музыке композитора, как и образ Киарины — Клары Вик, дочери его учителя.

Поселившись у Вика, Шуман сочиняет для Клары и ее младших братьев волшебные сказки и разбойничьи истории, играет в шарады. Особенно сближает их музыка. Клара — не только выдающаяся пианистка, с 11 лет дающая самостоятельные концерты: она пробует сочинять музыку, и Шуман использует ее темы в своих сонатах, посвящая ей свои сочинения «от имени Флорестана и Эвсебия». Между ними возникает и крепнет чувство, но на пути становится отец. Вик в течение пяти лет прибегает к любым способам, чтобы разлучить влюбленных. Борьба мучительна. В 1837 году Роберт и Клара тайно обручаются, а два года спустя им приходится прибегнуть к помощи суда. Судебное разбирательство затягивается на 13 месяцев. Вик обвиняет Шумана в пьянстве и беспутстве в таких выражениях, что судья вынужден прерывать его. В защиту Шумана выступают многие уважаемые граждане Лейпцига, среди них Мендельсон, руководитель знаменитого оркестра Гевандхауза. Наконец, суд вынес решение в пользу Шумана, и 12 сентября 1840 года, накануне совершеннолетия Клары, они обвенчались в маленькой деревенской церкви неподалеку от Лейпцига. Шуман был счастлив: Клара стала для него не только возлюбленной, женой, матерью восьми детей, но и верным другом, музой, пропагандистом его творчества.

40-е годы — новый этап в жизни Шумана. Он находится в центре музыкальной жизни Лейпцига. Его журнал — признанный орган передовых музыкантов. В открытую Мендельсоном первую в Германии консерваторию его приглашают преподавать фортепиано, сочинение и чтение партитур. Иенский университет присваивает ему почетное звание доктора философии. Расширяется круг жанров в его творчестве: он создает симфонии, фортепианный концерт, камерные ансамбли, хоры, оратории, музыку к пьесам, обращается к опере. Четыре симфонии возникают после знакомства композитора с последней симфонией Шуберта, партитуру которой он нашел во время пребывания в Вене в 1839 году.

Отправившись на кладбище, чтобы поклониться Бетховену и Шуберту, Шуман, по собственному выражению, «долго созерцал эти две священные могилы, почти завидуя какому-то, если не ошибаюсь, графу Одонеллю, лежащему как раз между ними». Затем посетил брата Шуберта, бедного школьного учителя, жившего на окраине города, и увидел множество шубертовских рукописей: «Радостный трепет охватил меня при виде груды лежащих здесь богатств. С чего начать, на чем остановиться?» Шуман выбрал последнюю симфонию, которая вскоре была исполнена под управлением Мендельсона, а Шуман написал о ней большую статью (1840). Познакомился он и с симфониями Мендельсона, пленившими его гармоничностью, соразмерностью, классичностью. Об этих чертах стиля Мендельсона Шуман писал даже с некоторой завистью, и они оказали влияние на его симфонии — значительно более сдержанные и уравновешенные, чем сочинения для фортепиано 30-х годов. В отличие от большей их части, как и от симфоний Мендельсона, шумановские непрограммны, хотя первоначально две из них имели названия: Первая — Весенняя, Третья — Рейнская.

В феврале 1844 года Роберт и Клара Шуман отправились в Россию и провели два месяца в Петербурге и Москве. Они встречались с Глинкой и Рубинштейном, под управлением Шумана прозвучала его Первая симфония (в салоне братьев Вильегорских, по их инициативе). Однако по возвращении в Лейпциг наступило резкое ухудшение здоровья Шумана — он испытал приступ нервной болезни, впервые обморожившейся еще в 23 года. Припадки становились все более тяжелыми, и композитор был вынужден отказаться от работы в журнале

и переехать в более тихий Дрезден. Но не прекратил деятельности: основал симфонические концерты, руководил мужским хором, а затем хоровым обществом, дирижировал ораториальными сочинениями Баха и Генделя, собственными «Сценами из «Фауста», ораторией «Рай и пери» и др. Нередко он встречался с Вагнером, в то время капельмейстером Дрезденского театра, создававшим свои первые реформаторские оперы. Однако теперь, в отличие от 30-х годов, Шумана не привлекают новаторские идеи — диалога двух крупнейших немецких композиторов не получилось. Болезнь Шумана становится хронической, хотя в периоды улучшения он пишет очень много. На протяжении 40-х годов появляются 53 опуса, причем преимущественно в крупных формах. Но они лишены свежести, непосредственности, импульсивности ранних сочинений.

Последний город, с которым связана жизнь Шумана, — Дюссельдорф, где он в сентябре 1850 года занял должность городского дирижера — руководителя симфонического оркестра и певческого общества. В честь приезда композитора был дан торжественный концерт из его произведений, но уже в следующем году обнаруживаются признаки недовольства его деятельностью и со стороны публики, и со стороны исполнителей. В 1853 году он отказывается от должности, хотя и организует в мае грандиозный Нижнерейнский фестиваль. Зато приходит признание в других городах Германии. Лейпциг организует «Шумановскую неделю», в Веймаре Лист исполняет его музыку к драме Байрона «Манфред». В 1852 году Шумана избирают почетным членом Королевского музыкального общества Антверпена. В следующем он совершает триумфальную поездку по голландским городам, где под его управлением прозвучали Вторая и Третья симфонии, а Клара сыграла Фортепианный концерт. Тогда же состоялась знаменательная встреча стоящего на краю могилы Шумана и 20-летнего Брамса. О нем Шуман написал свою последнюю статью под названием «Новые пути», в которой предсказал молодому музыканту великое будущее.

Длительный и острый приступ нервной болезни настиг Шумана в феврале 1854 года. Он рассказывал, что ночью «образ Шуберта послал ему чудесную мелодию, которую он записал и сочиняет на нее вариации». Это последняя нотная запись Шумана. Его не оставляли одного, но он

улучил момент, выбежал из дома и бросился с моста в Рейн. Спасли композитора рыбаки, после чего по его настойчивым просьбам он был помещен в психиатрическую лечебницу в Энденихе близ Бонна. Четыре месяца спустя родился его последний сын, названный в честь Мендельсона Феликсом. Клара не виделась с мужем более двух лет — врачи боялись лишних волнений. Однако в июле 1856 года ее срочно вызвали в больницу, а через два дня после свидания, 29 июля, Шуман скончался. Еще два дня спустя состоялись его скромные похороны в Бонне — городе, где началась жизнь Бетховена, которого Шуман так любил.

Симфония № 1, си-бемоль мажор, ор. 38 (1841)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
2 трубы, 3 тромбона, литавры, треугольник, струнные.

История создания

Первая симфония появилась в счастливую пору жизни Шумана. 12 сентября 1840 года композитор обвенчался с Кларой Вик, и после многолетней борьбы и страданий началась ничем не омраченная семейная жизнь. Они познакомились в 1828 году, когда 18-летний Шуман, подающий надежды пианист, стал брать уроки у ее отца, знаменитого лейпцигского педагога Фридриха Вика, и поселился в их квартире. Он разучивал фортепианный концерт, а 9-летняя Клара рядом за столом училась писать. Он сочинял для нее и ее младших братьев волшебные сказки и разбойничьи истории, играл в шарады, загадывал загадки. Клара была вундеркиндом — в 11 лет она уже выступала с самостоятельными концертами и быстро завоевывала славу. А Шуман должен был расстаться с мечтой о карьере пианиста-виртуоза: от чрезмерных упражнений он растянул сухожилие, что привело к параличу пальца и неизлечимой болезни кисти правой руки. В те годы и возникла их любовь; в 1837 году они тайно обручились. «Борьба за Клару» была долгой и мучительной: отец не брезговал никакими средствами, чтобы разлучить влюбленных. Больше года длился суд. Счастье, охватившее композитора после

женитьбы, вызвало такой прилив творческих сил, что 1840 год стал «годом песен» — он создал их более 100, таких, что другому хватило бы на всю жизнь. А ведь Шуман к тому времени был уже автором ярких, новаторских фортепианных миниатюр, объединенных в циклы, необычно трактованных сонат и стоял на пороге создания крупных жанров.

В 1839 году, будучи в Вене, Шуман посетил брата умершего более десяти лет назад Шуберта, у которого пылилось множество шубертовских рукописей. Среди них Шуман нашел большую симфонию до мажор, последнюю из написанных композитором. Она впервые прозвучала в исполнении знаменитого лейпцигского оркестра Гевандхауза под управлением Мендельсона, а Шуман проанализировал ее особенности в большой статье, опубликованной им в своем музыкальном журнале. Еще раньше Шуман познакомился с симфониями Мендельсона, — в 30-е годы тот создал первые программные образцы в этом жанре — Реформационную и Итальянскую. Шуман восхищался гармоничностью, ясностью, классичностью стиля своего друга. Воздействие его обнаруживается в шумановских симфониях, сдержанных и уравновешенных, в отличие от фортепианных сочинений 30-х годов.

В январе 1841 года за четыре дня Шуман набрасывает Первую симфонию. В его письмах читаем: «Я закончил на днях работу,.. которая сделала меня вполне счастливым». Сочинение шло «в том весеннем порыве, который способен охватывать человека вплоть до глубокой старости и всякий раз по-новому». «Если бы вы могли внушить вашему оркестру при исполнении [симфонии] некоторое томление по весне! Именно это я главным образом и испытывал, когда писал ее». Музыка навеяна стихотворенным современника Шумана, поэта А. Бёттера, и композитор предполагал дать симфонии не только название «Весенняя», но и предпослать стихотворный эпиграф. Каждая часть также имела заголовок, и в их чередовании рисовались картины весны — от робкого прихода до полного расцвета. Однако все эти пояснения Шуман снял при издании партитуры, и программность, достаточно обобщенная уже в первоначальном замысле симфонии, сохранилась лишь в письмах и воспоминаниях. Симфония посвящена королю Саксонии Фридриху Августу; ее первое исполнение состоялось 31 марта 1841 года в Лейпциге оркестром Гевандхауза под управлением Мендельсона.

Музыка

Общий светлый, беззаботный характер определяется уже в первой части, которая должна была носить название «Начало весны». Медленное вступление открывается неким «призывом к пробуждению», после чего «все словно начинает зеленеть и, быть может, даже вылетает мотылек», как писал композитор одному из дирижеров, репетировавших симфонию. Весенний призыв звучит у валторн и труб в унисон, а упомянутый мотылек, скорее всего, изображен в порхающих пассажах флейт и гобоя. Постепенное ускорение приводит к сонатному аллегро, главная партия которого, в легком, танцевальном движении, выросла из вступления. Фанфарные возгласы валторн открывают и побочную партию — простодушную, скромную, камерную. Эта простота музыкальных тем напоминает о классических симфониях. Всю разработку, традиционную по принципам развития, также светлую, ясную, объединяет пунктирный ритм фанфарного призыва. Однако здесь Шуман использует необычный прием, впоследствии ставший типичным для него: в пении гобоя и кларнета возникает новая тема, которая как бы восполняет отсутствие лирического образа в экспозиции. Она звучит и в коде, напоминающей обширные, активно развивающиеся коды Бетховена. В конце в жизнерадостном танце слышен, как и в начале, зов валторн и труб.

Медленная вторая часть первоначально имела заголовок «Вечер». Она очень близка медленным частям любимых Шуманом симфоний Мендельсона, также являясь своего рода симфонической «Песней без слов». Эту песню поют скрипки, варьируют другие инструменты, придавая ей более взволнованный характер, а в среднем разделе ее сменяют краткие мотивы вдоха, жалобы. В репризе варьирование песенной темы поручено солирующей валторне. В последних тактах вступают молчавшие до того тромбоны, подготавливая начинающуюся без перерыва следующую часть.

Третья часть первоначально носила название «Веселые забавы», но в партитуре сохранилось лишь обозначение «скерцо». Это ряд жанровых картинок в излюбленной Шуманом форме с двумя трио. Неоднократно возвращающаяся тема скерцо — упругая, энергичная, несколько суровая, минорная, — сопоставляется с более изящной и гибкой мажорной. Первое трио рисует романтический пейзаж и построено на эффекте эха. Второе трио, светлое и беззаботное, сочетает мотивы скерцо

с аккордами эха. Еще раз тема эха возникает в кратком медленном эпизоде коды.

Финал с первоначальным названием «Весна в разгаре» возвращает к образам первой части. Он также открывается энергичным возгласом, а главная партия, беспечная, танцевальная, вновь напоминает о классических образцах. Побочная начинается таинственными пиццикато струнных (тема заимствована из финала фортепианного цикла «Крейслериана»), но через несколько тактов сменяется энергичным начальным возгласом. Он же составляет основу заключительной партии и большой разработки, неистощимой на варьирование. Перед репризой появляется краткий медленный эпизод лесной романтики: слышны отдаленные звуки рогов (солирующие валторны), птичьи трели (каденция флейты). После чего реприза почти без изменений, как в классических симфониях, повторяет экспозицию, а кода утверждает торжество жизненных сил, разбуженных весной.

Симфония № 2, до мажор (1845—1846)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны,
2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Над Второй симфонией Шуман работал почти год, по 5—6 раз переделывая некоторые эпизоды. Это было трудное время, омраченное длительной болезнью, приведшей десятилетие спустя к попытке самоубийства и психиатрической лечебнице. Болезнь, первый приступ которой случился еще в 23 года, обострилась после напряженного концертного турне. В феврале 1844 года Шуман и его жена Клара, прославленная пианистка, отправились в Россию и два месяца провели в Петербурге и Москве. Клара дала множество концертов, как публичных, так и в салонах знати, где пользовалась большим успехом. Положение Шумана было довольно двусмысленным. Он уже создал свои лучшие, наиболее оригинальные, новаторские произведения — программные фортепианные миниатюры, впервые

объединенные в циклы, необычно трактуемые сонаты, песенные циклы с тончайшей передачей сложных, противоречивых переживаний, а также крупные сочинения — инструментальные ансамбли, ораторию, две симфонии. Некоторые из них прозвучали в России, и тем не менее для публикации он являлся «мужем Клары Шуман», как язвительно писал Кюи.

Вернувшись в Лейпциг, Шуман почувствовал такую усталость, что вынужден был отказаться от работы в основанном им «Новом музыкальном журнале». В декабре 1844 года он переехал в более спокойный Дрезден. В течение следующего года появилось очень мало произведений, в основном полифонических. К сентябрю 1845 года относится первое упоминание о замысле симфонии до мажор: «В последние дни во мне что-то громко барабанит и трубят... не знаю, что из этого получится». Эскизы симфонии помечены 12—18 декабря: «Я набросал ее, когда испытывал еще физические страдания, и могу смело утверждать, что это было сопротивление духа, которое здесь явственно проявляется и благодаря которому я пытаюсь бороться с моим состоянием. Первая часть полна этой борьбы и по своему характеру очень переменчива и противоречива».

Осенью 1846 года партитура была закончена, и 5 ноября состоялась премьера в исполнении прославленного лейпцигского оркестра Гевандхауза под управлением Мендельсона. Пять лет назад этот оркестр уже играл две симфонии Шумана. Они были приняты по-разному: Первая, си-бемоль мажор, под управлением Мендельсона, имела успех; Вторая, ре минор, которой дирижировал концертмейстер оркестра Ф. Давид, была встречена холодно. И хотя автор считал ее ничуть не хуже предшествующей, издавать не стал и не исполнял на протяжении десяти лет. Он вернулся к ре-минорной симфонии в 1851 году, и в новой редакции она получила № 4. А Второй стала симфония до мажор.

Борьба с тяжелой болезнью, упадок сил, творческий кризис отразились в ее музыке. Шуман словно стремится отстраниться от личных переживаний, воплощение которых так удавалось ему, и создать большое эпическое полотно, достойное сравнения с героическими симфониями Бетховена или последней симфонией Шуберта. Шуман мог бы сказать те же слова, что и Брамс во время работы над Первой симфонией: «Какой смелостью надо обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой шаги гиганта!» Однако в отличие от произведений Шуберта и Брам-

са, симфония Шумана лишена цельности. По словам одного немецкого исследователя, «в ней перемешаны жемчуг и песок».

Музыка

Симфония открывается большим медленным вступлением, где приглушенный возглас медных утверждает героическое противостояние судьбе, а в лирическом мотиве деревянных слышится жалоба. Постепенно темп ускоряется, и рождается энергичная главная партия. Ни побочная, ни заключительная не образуют контраста: их объединяют общие ритмические и мелодические обороты, заимствованные из вступления. Разработка с обилием минорных тональностей, хроматических ходов и полифонических приемов, более сумрачна. Но в репризе и коде, где преобладает главная тема, закрепляются мажорные настроения.

Контраст объективному классическому сонатному аллегро образуют романтические камерные средние части. Занимающее второе место в цикле скерцо отличает тревожная игра красок, острые гармонии, частые модуляции. Выющаяся линия скрипок напоминает о порывистых фортепианных пьесах молодого Шумана с их причудливым арабесочным узором. Форма весьма типична для композитора: трижды набегает волны скерцо, между ними располагаются два трио. Первое — оживленно танцевальное, с противопоставлением духовой и струнной групп. Второе — с напевной темой в камерном звучании струнных; в ее изложении и развитии применены сложные полифонические приемы. И в этом трио, и в следующем повторении начала скерцо, и в коде валторны и трубы многократно возглашают волевой мотив вступления к первой части.

Резко выделяется эмоциональной выразительностью адажио — настоящая жемчужина, лирический центр симфонии. Экспрессивную минорную тему поют вначале скрипки, затем дуэт гобоя и «меланхоличного фagота», по характеристике Шумана. Истоки темы — в «Музыкальном приношении», полифоническом сочинении Баха. Однако ей присуща и непосредственность, взволнованность романса. Та же многослойность — в трактовке сложной трехчастной формы: широкое, свободное вариационное развертывание включает полифонические приемы, краткий средний эпизод напоминает фугато. А заключительный мажорный раздел предвосхищает праздничное настроение финала.

Четвертая часть перекликается с первой. Она также лишена контрастов и отмечена эпическим размахом. Использована свободно трактованная сонатная форма, уже опробованная композитором в финалах фортепианных сонат. Подводится итог всему развитию — возвращаются, нередко в трансформированном виде, темы предшествующих частей. Открывает картину праздника краткий вступительный мотив — восходящая гамма, дающая толчок дальнейшему развитию. Ликующий марш главной партии сменяется стремительным кружением связующей, которая становится фоном песенной побочной. Это — до неузнаваемости измененная тема адажио, приобретающая в мажорном звучании гимнический характер. Искусно использованы полифонические приемы: в простой хорально-гимнической теме, в которую вырастает вступительная гамма; в побочной, возвращающейся к своему первоначальному минорному облику. А грандиозная кода включает как новый гимнический вариант гаммы, так и мотивы вступления к первой части: призывные возгласы труб и валторн и трансформированную лирическую жалобу, вливающуюся теперь в общий ликующий гимн. Так перекидывается арка к началу симфонии (что напоминает излюбленный прием Мендельсона).

Симфония № 3, ми-бемоль мажор, ор. 97 (1850)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Третья симфония открывает последний этап жизни и творчества Шумана. Изнуренный приступами нервной болезни, которая через три с половиной года приведет к попытке самоубийства, он резко сокращает свою деятельность: отказывается от руководства созданным им «Новым музыкальным журналом», прекращает преподавание в консерватории и работу критика. Переехав в сентябре 1850 года из Лейпцига в Дюссельдорф, он занимает должность городского дирижера и руководит абонементными симфоническими концертами. Встретили Шумана

в Дюссельдорфе восторженно, был дан концерт из его сочинений. Шуман признан одним из первых композиторов Германии, но расцвет его творчества, полного романтических порывов, новаторских исканий и гениальных открытий, остался позади. В произведениях этих лет — преимущественно крупных жанров — слышится внутренняя борьба творческого начала и угасающих жизненных сил в преддверии надвигающейся катастрофы. Они, по словам немецкого исследователя Г. Аберта, напоминают «груды развалин, среди которых можно заметить лишь отдельные следы былого великолепия».

Замысел Третьей симфонии сложился сразу же по прибытии в Дюссельдорф. В ней отразились непосредственные впечатления от приветливых, полных радости жизни окрестностей этой «Флоренции на Рейне». Впервые великая река, «отец Рейн», символ родины и народа, «серьезный и гордый, как наш немецкий Бог» (слова Шумана) поразил его более двух десятилетий назад, когда беззаботный 18-летний студент отправился в первое большое путешествие. Выйдя на берег реки, он на мгновение замирился, чтобы затем полностью отдаться блаженному созерцанию. Письмо к матери от 24—25 мая 1828 года полно восторженных описаний. Он увидел римские руины, средневековые замки, Кельнский собор с его величавой, причудливой «пламенеющей готикой». Шумана живо интересовала жизнь, кипящая на берегах Рейна, типы жителей (старый шкипер, подвыпивший танцмейстер), типы женской красоты, столь отличной от девушек других немецких земель — с тонкими правильными чертами лица, каштановыми, а не белокурыми волосами. Юношеские впечатления много лет спустя претворились в Третьей симфонии, которую композитор хотел назвать Рейнской. Однако, как и в Первой симфонии, отказался от программного заголовка.

Стиль Третьей симфонии близок к законченной за четыре года до того до-мажорной — величавый, эпически повествовательный, лишенный драматических конфликтов, образов лирических, субъективных, которые так удавались Шуману в молодости. Заметны прямые воздействия классического симфонизма Бетховена, Гайдна, связи с последней симфонией Шуберга, с симфониями Мендельсона. О стиле своего друга он писал: «Ничто не держит вас в напряжении, ничто не потрясает, бушует... всюду ступаешь по твердой почве, по цветущей немецкой земле, — как

в летнем загородном путешествии...» Кажется, что это характеристика еще не родившейся Третьей симфонии самого Шумана.

Законченная 9 декабря 1850 года, она прозвучала два месяца спустя, 6 февраля следующего года в Дюссельдорфе под управлением автора. Третья симфония не приобрела впоследствии мировой популярности, однако ее высоко ценили русские музыканты. Ею дирижировал Балакирев, Стасов писал о сильнейшем впечатлении от этого концерта. Чайковский, страстный поклонник Шумана, особенно восхищался медленной четвертой частью: «Ничего более мощного, более глубокого не исходило из художественного творчества человека. Хотя на созидание Кельнского собора проходят целые века и множество поколений положили частичку своего труда для осуществления этой грандиозной архитектурной концепции, но одна страничка великого музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, оставит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник глубины человеческого духа, как и самый собор». Глазунов считал, что «Es-dur'ная симфония является произведением вдохновенным, в высшей степени совершенным и зрелым как по форме, так и по яркости и глубине мыслей, граничащих с гениальностью».

Музыка

Третья симфония, в отличие от всех других у Шумана, начинается без вступления, непосредственно главной партией сонатного аллегро — фанфарной, призывной, в мощном ликующем звучании tutti. Она разливается широко и вольно, а повторение в тембрах медных инструментов окрашивает ее в тона лесной романтики. Побочная служит контрастом — задумчиво звучащая у деревянных духовых, она напоминает «Песни без слов» Мендельсона. Однако через несколько тактов задумчивость уступает место всеобщей радости — средний раздел побочной построен на мотиве главной партии. Ей близка и заключительная. Эти темы последовательно (в обратном порядке) включаются в активное развитие обширной разработки. Длительная подготовка репризы строится на мощном зове природы — валторны интонируют главную тему на фоне таинственного тремоло струнных. В коде преобладает звучание медных инструментов.

На втором месте, как и в предшествующей симфонии, находится скерцо — картина беззаботной народной жизни на берегах Рейна. Просто-душная, грубоватая, многократно повторяющаяся танцевальная тема с вальсовым сопровождением напоминает пьесу «Веселый крестьянин» из фортепианного «Альбома для юношества», написанного Шуманом в 1848 году для своих детей. И склад темы, и избранная композитором форма, ни разу не встречавшаяся в его скерцо — тема и пять классических вариаций — заставляют вспомнить о медленных частях последних симфоний Гайдна. В процессе варьирования тема изменяется преимущественно фактурно, характер же остается неизменным — в скерцо царит ничем не омрачаемая радость.

Третья, медленная часть очень коротка. Она близка аналогичной части Первой симфонии и ассоциируется с тем же прообразом — «Песня-ми без слов» Мендельсона. Это ноктюрн — камерный по звучанию (без труб, тромбонов и литавр), в миниатюрной трехчастной форме. Две его темы дополняют одна другую, будучи лишены каких бы то ни было контрастов, даже оркестровых.

Наиболее оригинальна четвертая, еще одна медленная часть, написанная в редко используемой тональности ми-бемоль минор и в полифоническом стиле. Претворяющая черты музыки барокко, эта часть мало свойственна Шуману, но перекликается с Реформационной симфонией и симфонией-кантатой «Хвалебная песнь» Мендельсона. Формально она играет роль расширенного вступления к финалу. Первоначально Шуман указал в партитуре: «В характере сопровождения торжественной церемонии», имея в виду событие, которое произвело на него сильное впечатление, — возведение архиепископа Кельнского в сан кардинала. Потом это программное пояснение было снято. Сложные приемы строгого контрапунктического письма призваны передать душевную сосредоточенность, охватывающую человека в готическом соборе. Угловатая, неизменно направленная вверх по квартам тема служит, по словам Чайковского, «как бы музыкальным воспроизведением готической линии». Неожиданная просветленная кульминация — аккорды духовых в отдаленной красочной мажорной тональности — связывают это адажио с последующим финалом.

Пятая часть перекликается по настроению с первой и подводит итог всему развитию, включая темы предыдущих частей (прием, испробованный Шуманом ранее в двух симфониях). Здесь вновь царят радость и веселье. Главная партия подчиняет себе остальные темы сонатного аллегро: и связующую, открывающуюся соло валторн (преображенная тема четвертой части), и проходящую незамеченной побочную. Ни разработка, ни реприза не вносят контраста. В обширной коде многократно повторяется ликующе преобразенная тема четвертой части, излагаемая полифонически. В стремительном вихревом заключении слышатся отголоски фанфарной главной партии первой части, которая, таким образом, обрамляет всю симфонию.

Симфония № 4, ре минор, ор. 120 (1841—1851)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, 3 литавры, струнные.

История создания

В 1841 году, в самую счастливую пору жизни, когда после многолетней борьбы Шуман соединился с любимой Кларой Вик, он написал две симфонии: си-бемоль мажор, первоначально носившую название Весенняя, и ре минор, созданную в течение нескольких дней сентября. Тогда же они прозвучали впервые в исполнении лейпцигского оркестра Гевандхауза, но произвели различное впечатление. Первая, под управлением Мендельсона, понравилась. Ре-минорная, премьера которой состоялась 6 декабря 1841 года под руководством концертмейстера оркестра Ф. Давида, успеха не имела. И хотя Шуман был уверен в ее достоинствах, отказался от издания и последующих исполнений. Лишь десять лет спустя, в декабре 1851 года композитор сделал новую редакцию и, поскольку за эти годы написал еще две симфонии, обозначил окончательный вариант симфонии ре минор № 4 и опусом 120. Ее премьера состоялась в Дюссельдорфе 15 мая 1853 года под управлением автора.

Брамс, друг и духовный наследник Шумана, считал истинно шумановским именно ранний вариант: «Я нахожу восхитительным, что это прелестное произведение сразу было облечено в наиболее красивое и соответствующее ему одеяние. На то, что позднее Шуман его так утяжелил, его мог соблазнить скверный дюссельдорфский оркестр, но все его прекрасное, свободное и грациозное движение стало невозможным в этом неуклюжем наряде». Благодаря Брамсу (и вопреки воле Клары, вдовы Шумана), первая редакция была издана в 1891 году.

Четвертая симфония — наиболее новаторская не только в творчестве Шумана, но и вообще в немецком романтическом симфонизме первой половины XIX века. Автор назвал ее «симфонической фантазией» и мыслил как одночастное сочинение из пяти эпизодов (интродукция и четыре раздела), которые следуют без перерыва и объединены общими темами. Темы эти, наиболее личные, лирические среди всех симфоний Шумана, мастерски варьируются, демонстрируя самые разные возможности, вплоть до рождения контрастных образов, подобно Шотландской симфонии Мендельсона.

Музыка

Медленную интродукцию (вступление) открывает напевная, задумчивая тема; она разворачивается постепенно, неторопливо. Лишь к концу интродукции движение ускоряется, и в арабесках скрипок вырисовывается типично шумановская тема, единственная в экспозиции сонатного аллегро. В миноре — это главная партия, в мажоре — побочная. Дальнейшее варьирование в разработке приводит к рождению темы совсем иного склада — яркой, маршевой, с пунктирным ритмом. Она мощно излагается всеми духовыми инструментами в сопровождении литавр, струнные же повторяют арабески главной партии. В центре разработки — совершенно новая лирическая тема с размашистой мелодией у скрипок, образующая контраст ко всем ранее звучавшим. В коде она трансформируется в марш, а легкие арабески главной партии превращаются в торжественные унисоны.

Без перерыва начинается вторая часть, названная Шуманом «Романсом». Его поэтичную мелодию в духе народной баллады поют солирующие гобой и виолончели. Как естественный припев баллады звучит

певучая тема интродукции. А контрастный средний раздел образуют узорные вариации на тему интродукции в мажоре в исполнении скрипки соло.

Третья часть — скерцо — вызывает прямые ассоциации с Девятой симфонией Бетховена. Их темы — энергичные, упругие, напористые — удивительно похожи, но шумановская мягче, лишена героического, воинственного оттенка. Как нередко у Шумана, в скерцо два трио, однако второе почти точно повторяет музыку первого: это мажорные вариации у скрипок на тему интродукции, подобные середине романса. Последнее (третье) изложение начального раздела скерцо заменено медленным эпизодом, который служит переходом к финалу, аналогично переходу от интродукции к сонатному аллегро.

Начинающийся без перерыва финал тематически переключается с первой частью: главная партия — марш из разработки, торжественно звучащий *tutti*. Другие темы не нарушают общего ликующего настроения. Разработкой служит фугато с четким пунктирным ритмом, незаметно переходящее в репризу, где отсутствует главная партия. Завершает симфонию стремительная кода.

Ференц Лист

(1811—1886)

Лист — один из наиболее ярких новаторов в богатом различными открытиями XIX веке и одна из прекраснейших личностей в истории музыки. Он обогатил романтическое музыкальное искусство, широко раздвинув его границы, и принес в дар мировой культуре не только свои музыкальные сочинения и эстетические труды, фортепианное и дирижерское искусство, но и бескорыстную помощь, которую оказывал чуть ли не всем современникам. Не было ни одного мало-мальски значительного композитора, будь то во Франции, Германии, Италии с их многовековыми традициями, в молодых славянских странах — России, Чехии, или в его родной Венгрии, только выходящих на мировую арену, будь то в Норвегии или Испании — далеких, неведомых окраинах Европы, — кого бы Лист не заметил, не поддержал, не пропагандировал. Он покорял своим искусством музыкальные столицы и выступал в городах, где никогда не слыхали симфонического оркестра, он превратил маленькое Веймарское княжество в культурный центр Германии, основал первое высшее музыкальное учебное заведение в Будапеште и воспитал более 330 учеников — пианистов, дирижеров, музыкальных общественных деятелей для всей Европы.

Судьба Листа сложилась необычно. Подобно тому, как семь городов-государств Древней Греции оспаривали честь называться родиной Гомера, так и о Листе спорили три страны. Композитор сам говорил, что, проведя годы юности во Франции, он привык считать ее своей родиной: «Здесь покоится прах моего отца, здесь, у священной могилы, нашло свое прибежище и мое первое горе. Как же мне было не почувствовать себя сыном страны, где я так много страдал и так сильно любил? Разве мог я вообразить, что родился в другой стране, что в моих жилах течет другая кровь, что мои близкие живут где-то в другом месте?» Но, узнав в 1838 году о страшном бедствии — наводнении, постигшем Венгрию, Лист почувствовал себя глубоко потрясенным: «Эти переживания и чувства открыли мне смысл слова «родина». Я внезапно перенесся в прошлое и вновь обрел

в своем сердце нетронутой сокровищницу переживаний детства... это была Венгрия, могучая плодородная страна, вскормившая таких благородных сынов, это была моя родина!» Центральный же, наиболее плодотворный период деятельности Листа протекал в Германии — в Веймаре он завершил самые значительные произведения, прославившие его имя.

Жанры, к которым обращался Лист на протяжении творческой жизни, длившейся 60 лет, весьма разнообразны. В его наследии есть опера и оратории, в том числе духовные, симфонии и симфонические поэмы, фортепианные концерты и миниатюры, хоры и сольные песни, а общее число сочинений превышает 1200. Но сердце Листа было отдано фортепиано, которое с юных лет стало постоянным спутником, главным инструментом творчества. А потом пришло мастерство владения оркестром — и для него композитор создал самые новаторские свои произведения: тринадцать симфонических поэм, две симфонии, два концерта для фортепиано с оркестром.

Вслед за Берлиозом Лист обратился к программности. В 1837 году он обосновал обобщенные, иные, чем у Берлиоза, принципы ее трактовки: «Музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий ее, высказывает в звуках сокровенные тайны своей судьбы. Он мыслит ими, воплощает чувства, говорит, но его язык произвольнее и неопределеннее всякого другого и, подобно прекрасным золотистым облакам, принимающим при заходе солнца любую форму, придаваемую им фантазией одинокого странника, слишком легко поддается самым различным толкованиям. Поэтому отнюдь не бесполезно и, во всяком случае, не смешно, — как часто любят говорить, — если композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции. Тогда критика будет вполне свободна хвалить или порицать более или менее удачное и образно прекрасное воплощение идеи».

Спустя почти два десятилетия Лист претворил эти принципы в заданном им жанре одночастной симфонической поэмы, жанре, который затем в течение полувека развивали, нередко под другим названием, композиторы разных стран — Сен-Санс и Франк во Франции, Сметана и Дворжак в Чехии, Чайковский в России, Рихард Штраус в Германии,

Сибелиус в Финляндии, Респиги в Италии. Программы, вдохновлявшие Листа, охватили широчайший круг образов — от античности, Данте и Шекспира, Гете и Шиллера, до современных французских, английских, венгерских романтиков. И это тем более поразительно, что Лист, ставший одним из наиболее разносторонне образованных людей своего века, свободно владевший несколькими языками, получил в детстве весьма скудное образование у деревенского капеллана, научившего мальчика только чтению, письму и счету. Всем богатством знаний Лист овладевал на протяжении долгой жизни самостоятельно.

Как три страны спорили о чести считать Листа своим композитором, так и имени у него оказалось три. Мальчика, родившегося 22 октября 1811 года в деревне Райдинг в Австрии, записали под именем Франциск, ибо делопроизводство тогда велось на латинском языке. Однако в семье, где говорили только по-немецки, его звали Франц, что соответствовало венгерскому имени Ференц. Лист родился на венгерской земле, поместье принадлежало венгерским князьям Эстергази, и деревня имела венгерское название Доборьян. Отец будущего композитора, работавший в управлении одного из княжеских имений, был страстным любителем музыки, играл на виолончели, клавире и сочинял. Он добился зачисления в княжескую капеллу в Эйзенштадте, которой на протяжении многих десятилетий руководил Гайдн. Однако через несколько лет был назначен смотрителем овчарни в отдаленном западном поместье, где и поселился с молодой женой австрийкой, дочерью галантерейщика (по другим сведениям — булочника).

Мальчик унаследовал от отца музыкальный талант, проявившийся в раннем возрасте. В 6 лет отец стал учить сына игре на рояле, причем его не надо было принуждать, а, наоборот, невозможно оторвать от инструмента, на котором он был готов импровизировать часами. Тогда же на вопрос, кем он хочет стать, малыш отвечал, показывая на портрет Бетховена: «Таким, как он». Писать ноты Лист научился раньше, чем буквы, и порадовал отца умением читать с листа. О восьмилетнем вундеркинде заговорили в близлежащих городках, а в девять лет он выступил с симфоническим оркестром и импровизировал на предложенные слушателями темы. Это был его первый благотворительный концерт, открывший длинный список подобных выступлений в помощь нуждающимся. В ноябре 1820 года во

дворце Эстергази в Пресбурге (ныне Братислава) на концерте Листа присутствовала вся местная знать, и пять венгерских магнатов приняли решение на протяжении шести лет выплачивать по 600 гульденов, чтобы мальчик смог получить музыкальное образование. Тогда же о его выступлении появился первый печатный отзыв.

В 1821 году семья переехала в столицу, Вену. Так Лист расстался с просторами Венгрии, с товарищами детских игр, от которых научился говорить по-венгерски, но никогда не забывал ни пустынных степей, ни величавых разливов Дуная, ни своеобразного быта загадочного племени цыган, на всю жизнь пленивших композитора своими зажигательными плясками, страстными напевами скрипок и неподражаемым звучанием цимбал. Старые крестьянки из Райдинга, провожая бледного белокурого мальчика в Вену, пророчески говорили: «Вот увидите, он еще вернется сюда в хрустальной карете».

В Вене учителем Листа по фортепиано стал знаменитый педагог К. Черни, ученик Бетховена, занимавшийся с ним бесплатно в течение полутора лет, а по композиции — А. Сальери, учитель Бетховена. Встретился Лист и с самим Бетховеном, который после его блестящего концерта обнял и поцеловал мальчика. Современный художник запечатлел исторический момент в гравюре, хотя исследователи утверждают, что это всего лишь красивая легенда. Но творческая встреча Листа с Бетховеном действительно состоялась. Музыкальный издатель Диябелли обратился к известным композиторам Австрии с предложением написать по одной вариации на тему его вальса. Бетховен написал 33, которые были изданы в 1823 году, а второй том составили вариации пятидесяти композиторов, среди них — Шуберт и Лист. Его вариация была подписана так: «Лист, Франц (мальчик 11 лет), родился в Венгрии». Концерты Листа в Вене и Праге, в городах Германии пользовались шумным успехом, о нем регулярно писали газеты: «Новый Моцарт предстал перед нами»; «Бог живет среди нас!»; «Теперь люди, встречаясь на улицах, не желают друг другу доброго утра или доброго вечера, а обращаются с вопросом: слышали ли вы уже маленькое чудо?»

Ободренный такими успехами отец решил продолжить образование мальчика в Парижской консерватории, и 12 декабря 1823 года Лист предстал перед ее директором, прославленным композитором Л. Керубини.

Тот, не выносивший вундеркиндов, не захотел даже прослушать 12-летнего пианиста и — сам итальянец — категорически отказался принять его в консерваторию как иностранца. Это поразило Листа «подобно удару грома... Все казалось потерянным... Рана была слишком глубока и долго кровоточила». Он стал брать уроки у известного итальянского композитора и оперного дирижера Ф. Паэра и профессора консерватории А. Рейхи (который через несколько лет стал учителем приехавшего из провинции Берлиоза). Лист давал концерты — и публичные и в салонах знати, баловнем которой, как когда-то Моцарт, сразу же стал. Его опера «Дон Санчо, или Замок любви», написанная под руководством Паэра (утверждал, что большая часть музыки принадлежит учителю), была поставлена в крупнейшем парижском театре Grand Opéra с лучшим французским тенором в главной роли. Лист гастролировал по городам Франции, Швейцарии, несколько раз концертировал в Лондоне, где выучился английскому языку.

В августе 1827 года его постиг тяжкий удар — внезапно умер отец. Теперь ему пришлось зарабатывать на жизнь уроками. И тут Листа ждал новый удар. Среди знатных учениц модного пианиста была прелестная 17-летняя графиня Каролина де Сен-Крик. Между молодыми людьми возникло нежное чувство, но граф отказал музыканту от дома и поспешил выдать дочь замуж за аристократа. Лист заболел, перестал выступать в концертах, погрузился в религию и даже был готов отречься от мира. По Парижу распространился слух о его смерти и одна из газет поместила некролог. Но, как говорила его мать, «пушки излечили его» — Июльская революция 1830 года пробудила Листа к новой жизни. Подобно Берлиозу, который обработал «Марсельезу» «для всех, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах», Лист захвачен революционными идеями и задумывает первое крупное сочинение — Революционную симфонию. Каждая ее часть должна рисовать этапы борьбы народов за свободу, символами которой являются гуситский хорал XV века, лютеранский — XVI, гугенотская песня рубежа XVII и, наконец, «Марсельеза» конца XVIII — с ней переплетаются все предшествующие. Симфония так и не была написана, хотя композитор неоднократно возвращался к этому замыслу. Бурная атмосфера романтического Парижа захватывает Листа. Он увлекается театром, литературой, философией, в том числе христианским

социализмом аббата Ламенне, встречается с Гюго и Ламартином, и все эти впечатления находят позднее отражение в его фортепианных и симфонических программных сочинениях.

Три композитора сыграли важную роль в становлении таланта Листа. Игра Паганини, которого он услышал впервые в 1831 году, сформировала его фортепианный стиль. Созданные Листом Большие этюды по каприсам Паганини оказались настолько виртуозными, что, по утверждению Шумана, их могли исполнить не более 4—5 пианистов того времени. В следующем году Лист познакомился с Шопеном, поселившимся в Париже; их дружба длилась до безвременной кончины польского композитора (1849), которому Лист посвятил книгу — она явилась первой монографией о Шопене. 9 декабря 1832 года он присутствовал на исполнении Фантастической симфонии Берлиоза и сразу стал ярым сторонником французского новатора, создателя программного симфонизма. Вскоре Лист переложил Фантастическую для фортепиано, сумев передать все богатство оркестрового звучания. Это была его первая «фортепианная партитура», за которой последовала вторая симфония Берлиоза «Гарольд в Италии», а затем все девять Бетховена.

Лист все больше задумывается о роли музыканта, человека искусства в обществе. Он размышляет об этом в письмах, в серии статей под характерным названием «О положении художников и об условиях их существования в обществе». В них есть такие строки: «Я ощутил горькое отвращение к искусству, каким я его перед собой увидел: упиженным до более или менее терпимого ремесла, обреченного служить источником развлечений избранного общества»; «триумфы в салоне, сверхчужеродная критика и славословие в газетах всех направлений, разочарование в искусстве, успех у публики — все это выпало на мою долю, все это я пережил, перечувствовал, презирал, проклинал и оплакивал».

В конце 1833 года Лист познакомился с графиней Мари д'Агу, писавшей романы под псевдонимом Даниэль Стерн. Знатная аристократка, образованная женщина, она знала Листа еще ребенком, но будучи старше его на шесть лет, не обращала никакого внимания. Теперь же графиня усердно приглашает 22-летнего пианиста в свой салон и, наконец, добивается его любви. И когда он покидает Париж, она уезжает вместе с ним, хотя и объявляет, что «графиня д'Агу никогда не станет мадам Лист».

Начинается новый период в жизни композитора. В течение четырех лет (1835—1839) он живет в Швейцарии и Италии, преподает в только что основанной Женевской консерватории, изредка выступает с концертами. Рождается его «Альбом путешественника» — сборник фортепианных пьес, навеянных природой и бытом Швейцарии, который затем был переработан в «Годы странствий» — одно из значительных, новаторских произведений Листа. К «Первому году» добавляется «Второй», в котором воплощены картина Рафаэля «Обручение», скульптура Микеланджело «Мыслитель», образы «Божественной комедии» Данте и другие впечатления от великолепного итальянского искусства эпохи Возрождения.

В конце 1839 года Лист расстается с графиней д'Агу и тремя детьми, родившимися в Швейцарии и Италии. Они возвращаются в Париж, он отправляется в турне по городам Австрии и Венгрии. Начинаются «годы странствий».

На родине Листа приветствуют как национального героя. Тысячные толпы ожидают его у моста через Дунай; венгерский сейм прерывает работу, чтобы послушать его игру; на концерте 4 января 1840 года в Национальном театре, где Лист появляется в венгерском костюме, ему вручают богато украшенную старинную саблю; он становится почетным гражданином Пешта. Лист снушает игру цыганских оркестров, изучает фольклорные сборники, просит присылать ему народные мелодии. Они легли в основу нескольких тетрадей «Венгерских национальных мелодий и рапсодий», которые позднее превратились в популярные Венгерские рапсодии, известные во всем мире не только в фортепианном варианте, но и в самых разных переложениях.

На протяжении восьми лет Лист объездил все страны Европы и даже посетил Константинополь, где выступал перед турецким султаном. Трижды он побывал в России — в 1842, 1843 и 1847 годах, познакомился с Глинкой, которого высоко оценил, пропагандировал его оперу «Руслан и Людмила», сделал транскрипции Марша Черномора, «Соловья» Алябьева и др. Прием был восторженным. Критики Стасов и Серов до конца дней не могли забыть впечатления от первого концерта Листа в Петербурге. Большим успехом пользовался он и в Германии. В Бонне Лист выступил как пианист, дирижер и композитор, и все доходы от

концерта пошли на установку памятника Бетховену. В Кенигсберге был удостоен почетного звания доктора музыки (1842). В Веймаре получил пост руководителя придворной капеллы. Назначение состоялось в конце 1842 года, первый концерт под управлением Листа — 7 января 1844 года, а окончательно он обосновался в столице Веймарского герцогства лишь четыре года спустя, после завершения последних гастролей в России выступлением в маленьком украинском городке Елисаветграде. Так неожиданно, на вершине триумфов, оборвалась его карьера концертного виртуоза и резко изменилась жизнь.

Этому предшествовало знакомство с княгиней Каролиной Сайн-Витгенштейн. Дочь богатого польского помещика, выданная в 17 лет за русского генерала, она была несчастлива в браке. Первая встреча с Листом произошла в Киеве, последующие — на его концертах в Одессе, и несколько месяцев, проведенных в украинском имении Витгенштейн, привели к рождению глубокого чувства. Каролина вслед за Листом покинула Россию, мечтая соединиться с ним навсегда после расторжения ненавистного брака. Они поселились в Веймаре на вилле Альтенбург.

Начинается самый плодотворный период творческой деятельности Листа (1847—1861). Получают окончательное воплощение его самые значительные сочинения — 2 программные симфонии «Фауст» и «Данте», 2 фортепианных концерта и соната си минор, 15 Венгерских рапсодий (из 19-ти) и множество других фортепианных пьес, Гранская месса, но прежде всего — 12 симфонических поэм, посвященных Каролине Витгенштейн. Это — новый жанр романтической программной музыки, вдохновленный поэзией («Что слышно на горе» и «Мазепа» по Гюго, «Прелюды» по Ламартину, «Идеалы» по Шиллеру), драматургией («Тассо» по Гете, «Прометей» по Гердеру, «Гамлет» по Шекспиру), живописью («Битва гуннов» по Каульбаху) и т.п.

Небывалый размах получает просветительская деятельность Листа. Под его руководством на сцене Веймарского театра были поставлены 43 оперы — от Глюка и Моцарта до Верди и Вагнера, причем 8 — впервые в мире. Он исполнил все симфонии Бетховена, различные сочинения Шуберта и Берлиоза, Шумана и Глинки, многих других композиторов. К их исполнению писал пояснения и большие статьи, иногда совместно с Каролиной, в которых излагал свои взгляды на пути развития

музыки, поддерживал композиторов-новаторов (особенно Берлиоза и Вагнера, с последним Листа связывала многолетняя дружба), боролся с обветшавшими традициями, рутинной. Вокруг Листа группируются друзья, ученики — пианисты, композиторы, которые съезжаются в Веймар со всей Европы. Один из них, выдающийся дирижер и пианист Ганс фон Бюлов в 1856 году становится мужем младшей дочери Листа Козимы.

Однако многие музыканты придерживаются иных взглядов на пути развития немецкой музыки, выступают хранителями вековых национальных традиций и резко критикуют Листа и Вагнера. Среди них — молодой Брамс. И Лист все больше ощущает творческое одиночество: его колоссальная по размаху деятельность не получает достойной оценки, его смелые начинания постоянно наталкиваются на противодействие консервативных кругов, утомительная борьба против музыкального мещанства оказывается бесплодной. Германия, развитию художественной культуры которой он отдал столько сил, так и не стала его второй родиной. Это прекрасно понимал Вагнер, писавший Листу: «Ты слишком велик, благоден и прекрасен для нашего медвежьего угла — Германии». 14 сентября 1860 года, в день Воздвижения креста Господня, Лист, не достигший еще пятидесятилетнего возраста, составил завещание.

Правда, знаки признания не прекращались. В 1861 году обе страны, с которыми он был так тесно связан, удостоили его наград: Германия, в лице Веймарского герцога, — звания почетного гражданина Веймара и придворного камергера, Франция — ордена Почетного легиона. Однако Лист твердо решил расстаться с Веймаром.

Принятие решения ускорили семейные обстоятельства: его взаимоотношения с Каролиной все больше становились предметом сплетен и пересудов, герцогиня Веймарская лишила княгиню Витгенштейн своего покровительства. И хотя российская консистория признала ее брак с Витгенштейном недействительным, за разрешением на брак с Листом пришлось обратиться к самому Папе Римскому. 20 октября 1861 года Лист вслед за Каролиной приехал в Рим, чтобы в день своего 50-летия обвенчаться в церкви Сан-Карло, где все уже было готово к праздничной церемонии. Но его ждал неожиданный удар: накануне вечером к княгине Витгенштейн явился посланец церкви с извещением, что венчание должно быть отложено по протесту ее родственников. Она

в отчаянии отказалась от бесплодной борьбы и стала вести затворническую жизнь, все больше погружаясь в религию.

В начале 60-х годов Лист заканчивает ряд произведений духовного содержания, среди которых самое крупное — оратория «Легенда о Святой Елизавете». Схоронив к этому времени сына и старшую дочь, в июне 1863 года он поселяется в монастыре под Римом. Как и в юности, в годы разочарования композитор пытается найти утешение в религии. В монастыре его посещает Папа Римский, они беседуют о реформе церковной музыки, Лист играет свои новые сочинения. Два года спустя приходит известие о смерти генерала Витгенштейна, и ничто больше не мешает соединению любящих. Но Каролина отказывается от брака. 25 апреля 1865 года Лист принимает сан аббата. Предполагалось, что этот шаг приведет его к посту папского капельмейстера. Однако и в Ватикане композитор оказался чужим — должность была отдана другому.

Сан аббата не помешал активной творческой деятельности Листа. Уже через несколько месяцев он руководил премьерой «Святой Елизаветы» в Пеште. В ней участвовали 500 исполнителей, а «две тысячи слушателей с таким вниманием и сочувствием следили за концертом, что, можно сказать, сами стали его участниками», — вспоминал композитор. Вскоре была закончена вторая оратория, «Христос» и написана «Венгерская коронационная месса», после исполнения которой огромная толпа сопровождала Листа — некоронованного короля — через весь город от собора в Буде до его дома в Пеште. Австрийский император наградил композитора крестом ордена Франца-Иосифа (1867).

Последние 17 лет жизни Лист делит между Римом, Веймаром и Будапештом. Он окружен всеобщим поклонением, к нему в Веймар приезжают многие музыканты, в том числе русские композиторы Бородин, Кюи, Глазунов. Лист переписывается с русскими друзьями, постоянно просит присылать ему новые произведения, а в 1880 году принимает участие в создании цикла вариаций (парафраз) на шуточную тему «тати-та-ти», которые сочинили Бородин, Кюи, Лядов и Римский-Корсаков.

Связи композитора с родной продолжают укрепляться. В 1871 году он получает звание венгерского королевского советника, в следующем возникает венгерское Листовское общество, а 8 ноября 1873 года начинаются торжества, посвященные 50-летию его деятельности. Они

продолжаются несколько дней с небывалым размахом. Учреждается фонд имени Листа для выплаты стипендий трем молодым музыкантам. Ему вручают золотой лавровый венок и медаль, выбитую по поводу этого события, а через некоторое время он получает от одного из любителей музыки чайный сервиз, 12 чашек которого украшены темами Венгерских рапсодий. В 1875 году, после длительных хлопот Листа, в Будапеште открывается Музыкальная академия (ныне она носит его имя). Он становится ее почетным президентом и ведет класс фортепиано. Три года спустя Лист представляет Венгрию на Всемирной выставке в Париже. К 70-летию на доме в Райдинге, где он родился, устанавливают памятную доску, а при открытии нового здания Королевской оперы в Будапеште — его мраморную скульптуру. Глубоко трогает композитора признание простых людей. Во время посещения поместья одного из друзей его приветствуют крестьяне. По просьбе Листа их приглашают во дворец, он играет для них, угощает вином. Старик-крестьянин, подойдя к Листу со стаканом в руке, произнес: «Как тебя зовут, сказал нам господин граф; что ты умеешь, показал нам ты; но кто ты есть — это мы поняли сами, и да благословит тебя великий Бог венгров!»

Смерть Листа, подобно всей жизни, свидетельствовала о благородстве его натуры. Он не помнил зла. В свое время его дочь Козима и лучший друг Вагнер пошли на открытый скандал: не дождавшись официального развода с Бюловым, Козима забрала детей, из которых последняя — Изольда — была дочерью Вагнера, и уехала к нему. Она порвала все отношения с отцом и не виделась с ним пять лет. Теперь же, в июле 1886 года, когда Вагнера уже не было в живых, Козима попросила Листа приехать в Байрейт — присутствовать на спектаклях «Тристана и Изольды», чтобы своим авторитетом поддержать дело Вагнера. 25 июля Лист пришел в театр совсем больным. Он кашлял так сильно, что вынужден был покинуть свое место в королевской ложе, а вернувшись домой, слег. Под окнами несколько дней толпились встревоженные его состоянием читатели. 31 июля, незадолго до полуночи, слуга объявил о смерти Листа. Последним его словом было: «Тристан».

3 августа 1886 года состоялись похороны, а на следующий день в кафедральном соборе Байрейта — траурная месса, во время которой Брукнер импровизировал на органе на темы «Парсифаля». Впоследствии

предпринимались безуспешные попытки перезахоронить прах композитора на венгерской земле. Но он до сих пор покоится в пышном мавзолее в Байрейте, и на его могиле всегда лежат венки с лентами национальных цветов Германии, Австрии и Венгрии.

«Фауст-симфония»

в трех характеристических картинах по Гете (1854—1857)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, треугольник, арфа, струнные; в заключение — мужской хор, солист-тенор, орган или фисгармония.

История создания

19 октября 1854 года Лист закончил свою первую симфонию — «Фауст». Она была написана в городе Гете — Веймаре, столице маленького княжества, которую Лист на протяжении семи лет стремился превратить в один из крупнейших культурных центров Германии, каким он был на рубеже XVIII—XIX веков. Отказавшись от карьеры пианиста-виртуоза, потрясавшего своими выступлениями всю Европу, он развернул просветительскую деятельность колоссальных масштабов: руководил театром, дирижировал симфоническими концертами, пропагандировал композиторов-новаторов, осуществил премьеру «Лоэнгрина», провел недели Вагнера и Берлиоза, воскрешал забытые произведения прошлого, давал уроки пианистам из многих стран, сочинял музыку в самых различных жанрах. Наиболее значительный из них — симфоническая поэма, новый, созданный им программный жанр.

Первая же симфония заставила автора сомневаться в ее достоинствах. Через два месяца после ее окончания он иронически писал другу: «Эта вещь или, может быть, вздор получилась очень длинной, и я постараюсь издать и исполнить 9 симфонических поэм, прежде чем открою дорогу «Фаусту», на что может потребоваться еще более года». Потребовалось три, и 5 сентября 1857 года на праздничном концерте в честь открытия в Веймаре памятников Гете, Шиллеру и Виланду «Фауст-симфония»

впервые прозвучала под управлением автора. Тогда же был дописан заключительный хор, исполнение которого композитор не считал, однако, обязательным.

Посвящением «Фауст-симфонии» Берлиозу Лист отдал дань создателю романтического симфонизма, но оно еще сильнее подчеркнуло их различия в понимании программности. (Кстати, у Берлиоза есть свой «Фауст», но ему для воплощения этой грандиозной философской трагедии потребовалась не трехчастная симфония, а «драматическая легенда» — жанр, сочетающий особенности оратории, оперы, балета). Лист неоднократно делился своими взглядами на программность, в том числе и в книге, посвященной симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии». Особенно подходящими для программной музыки он считал «философские эпосеи», среди которых величайшая, по его мнению, — «Фауст» Гете. Характеризуя подобные произведения, Лист утверждал, что целью их является не показ «деяний героя, но изображение аффектов, страстей, властвующих над его душой. Гораздо важнее показать, как герой думает, чем каковы его поступки». Лист трактует программу обобщенно, ограничиваясь в своих симфониях заголовками частей, но стремясь воплотить в музыке философскую глубину великих литературных источников.

В «Фауст-симфонии» три части (финал является одновременно демоническим скерцо), каждая носит имя одного из главных персонажей трагедии. В то же время это не просто три самостоятельных портрета — части объединены теснейшим образом как общим сложным философским замыслом, так и сквозными музыкальными темами.

Музыка

Первая часть — «Фауст» — открывается медленным вступлением. Лист нашел уникальную для XIX века, поразительную по точности музыкальную тему для выражения неразрешимых сомнений, разъедающих душу героя. Это мелодическая цепь нисходящих увеличенных трезвучий — лишенных тяготений, возможности разрешения в какой бы то ни было тональности. Использованы последовательно все 12 полутонов, ни один не является тоникой-устоем. Поиски, колебания бесконечны и бесплодны. Глухое звучание альтов и виолончелей с сурдинами усиливает ощущение безысходности. Разорванные паузами, перекидываемые

от инструмента к инструменту краткие, хроматизированные, лишенные гармонической поддержки мотивы не складываются в мелодическую линию: плачущему мотиву солирующего гобоя (позже фагота) с большим скачком вниз отвечает мотив струнных с таким же скачком вверх — словно вопрос, не имеющий ответа, как его ни формулируй. Но вот герой преодолел сомнения. Устремляется вверх быстрая тема, перекликаются струнные и духовые, и уже весь оркестр энергично и решительно повторяет начальный мотив вступления. Однако в кульминационный момент все обрывается, и снова воцаряется безнадежность. Мрачный монолог солирующего фагота в медленном темпе объединяет оба мотива вопроса, завершая вступление.

В широко развернутом сонатном аллегро — пять тем, которые воплощают разные стороны противоречивой природы героя, в трактовке Листа — несомненно романтика. Беспокойная, вихревая главная (струнные) передает поиски ускользающей истины, стремление к бесконечному знанию. Страстная, пылкая связующая (гобой и кларнеты, затем валторны) — жажду неизведанного счастья. Пелущая побочная, нежная и интимная (кларнет и валторны перекликаются с солирующим альтом) — упоение любовью. Горделивая заключительная в маршевом ритме (величавые аккорды всего оркестра с особой ролью воинственных медных инструментов) — героический порыв, готовность к борьбе. Темы настолько яркие, что кажутся совершенно самостоятельными. Однако в них можно расслышать хорошо знакомые мотивы вступления. В этом — новаторство Листа, с поразительной изобретательностью применяющего разработанный им метод трансформации тематизма: различные, нередко противоположные по образному содержанию темы оказываются неузнаваемо преобразованной одной, изначальной, либо вырастают из единого тематического зерна. В особенности изумляет мастерство композитора, когда в нежной теме любви угадывается мрачный роковой вопрос. Не менее многообразно развитие, в том числе полифоническое, в разработке, в конце которой в медленном эпизоде искусно сплетаются все мотивы вступления. Кульминация возникает в репризе, более сжатой по сравнению с экспозицией. Здесь господствуют решительные, героические настроения, а доля лирики сокращается. Особенно победно, торжествующе звучит марш заключительной партии. Однако в коде утверждаются

зловещие мотивы вступления, излагаемые столь же энергично и решительно, в маршевой поступи. Завершается кода, подобно вступлению, мрачной басовой репликой: роковой круг замкнулся.

Трудно представить более резкий контраст, чем начало медленной второй части — «Гретхен». Вместо трагических метаний — умиротворенный покой, вместо грозных аккордов мощного оркестра — скромные мелодии в прозрачном звучании камерного ансамбля с выделением солирующих инструментов. Открывают вторую часть флейты и кларнеты, затем с простой певучей мелодией вступает гобой в сопровождении солирующего альтя; его небыстрые повторяющиеся пассажи напоминают — единственный раз в симфонии — об окружающем героев мире, вызывая отдаленные ассоциации с монотонным жужжанием прялки. Звучность колеблется от пианиссимо до меццо форте. И так невозмутим, ничем не замутнен мир чувств медленной части, что рождается сомнение: действительно ли это — портрет Гретхен с ее земной судьбой? Скорее — еще одна сторона души Фауста, продолжение многогранного мира первой части: идеальный женский образ, о котором грезит каждый романтический герой, а нисемский (вспомним оперы Вебера, Вагнера) к тому же надеется найти в любви идеальной женщины спасение, искупление грехов. Дальнейшее музыкальное развитие подтверждает такую трактовку. Возникают лирические образы первой части — мечты о счастье, о любви — в новых, экспрессивных вариантах и, наконец, появляется главная тема Фауста. Герой, ищущий истину, кажется, нашел ее в любви. Теперь беспокойная тема первой части становится более умиротворенной, звучит тихо, «нежно и с любовью», по ремарке композитора. В репризе возвращается основная певучая мелодия анданте, продолжая ее вариационные изменения, не меняющие общего характера.

Третья часть — «Мефистофель» — взрывает этот мир тишины раскатом издевательского хохота. Финал удивителен по мастерству и оригинальности трактовки. Огромный по размерам, он не имеет ни одной новой темы. Мефистофель — не самостоятельный персонаж. Не он соблазняет героя или издевается над его благами порывами. Это — ироническая изнанка самого Фауста, его внутренний вечно сомневающийся саркастический голос. Издевке подвергается все, все предстает в криком зеркале иронии: и роковой вопрос о судьбах мира и смысле жизни,

и поиски истины, и мечты о любви, и жажда подвига. Приплясывающее, насмешливое фугато строится на теме любви. Лишь на миг возвращается идеальный, неискаженный образ Гретхен, но и эта светлая мелодия бессильна перед издевкой — теперь она разбита на отдельные короткие мотивы, лишена развития. Однако именно она служит окончательным выводом симфонии, венчая сочинение и в небольшой инструментальной коде первого варианта, и в заключительном хоре.

Мужской хор с солистом тенором, звучащий, по авторской ремарке, спокойно, серьезно и празднично, написан на многократно повторяемое заключительное четверостишие гетеаского «Фауста». Солист вступает с ключевой фразой «Вечно женственное влечет нас ввысь» — и светлая, не замутненная никакими страстями лирическая тема второй части окончательно проясняет свой идеальный смысл.

«Данте-симфония»

по «Божественной комедии» (1855—1856)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тарелки, большой барабан, тамтам, 2 арфы, струнные; в финале — женский хор и фисгармония.

История создания

Величайшее творение Данте «Божественная комедия» вдохновила молодого Листа, блестящего пианиста-виртуоза, на создание фортепианной сонаты-фантазии «По прочтении Данте» (1838), где в центре — горестная история Франчески да Римини, обреченной на посмертные муки за измену мужу: вечно мчится она в адских вихрях со своим возлюбленным Паоло. А почти 20 лет спустя, в 1855 году, руководитель музыкальной жизни Веймарского княжества, ставшего его усилиями одним из крупнейших культурных центров Европы, прославленный дирижер и фортепианный педагог, комозитор-новатор, автор «Фауст-симфонии» и симфонических поэм, вновь обратился к «Божественной комедии» на этот раз в жанре программной двухчастной симфонии.

8 июля 1856 года Лист закончил «Данте-симфонию», которую посвятил своему ближайшему другу Вагнеру. 5 сентября следующего года она впервые прозвучала под управлением автора в Дрездене. По словам Листа, исполнение оказалось «очень неудачным из-за отсутствия достаточного количества репетиций», но и впоследствии эта симфония, в отличие от первой, не приобрела широкой популярности.

Как и в «Фаусте», Лист сжимает традиционный четырехчастный цикл, но сохраняет трехчастное членение поэмы Данте: две части симфонии носят те же названия — «Ад» и «Чистилище», а «Рай» заменяет большая хоровая кода на латинский текст католического славения Девы Марии «Магнификат» («Величит душа моя Господа»). Помимо этого композитор вписывает в партитуру две важнейшие дантевские строфы, подтекстовывая их в начале и середине первой части — прием, никогда не применявшийся в программных симфониях.

Музыка

Первая часть — «Ад» — открывается медленным вступлением, где низкие медные и струнные инструменты, сопровождаемые тремоло литавр и ударами тамтама, как бы интонируют в унисон грозную надпись на вратах ада:

*Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям,
Входящие, оставьте упования.*

Последняя строка особенно важна: валторны и трубы чеканят ее, действительно не оставляя никакой надежды. Из начальной хроматической темы рождаются вихри и, убыстряясь, втягивая в свое кружение все новые инструменты, создают обобщенный образ ада (сонатное аллегро). Крики отчаяния, проклятья — единый нерасчлененный поток, дикий, иступленный, достигает мощной кульминации. Замыкая развитие экспозиции, возвращается медленное вступление, в котором медные грозными аккордами фортиссимо повторяют роковую строку. И вдруг все резко меняется. Мягко переливаются пассажи струнных с сурдинами и арфы и, замерев, уступают место свободно льющемуся речитативу бас-кларнета, звучащему без сопровождения. Вслед за тем английский рожок на фоне арпеджио арфы поет экспрессивную мелодию:

*Тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастьи.*

Это рассказ Франчески да Римини (эпизод в разработке). Развертывается великолепная любовная сцена, где тема, варьируясь, расцветает в страстном упоении. Необычен ее свободный размер — 7/4. Особенно выразительны полифонические переключки солирующих виолончелей и скрипок, словно голоса Франчески и Паоло сливаются в любовном дуэте. И этот эпизод замыкает роковая фраза: «Входящие, оставьте улованья». Тени влюбленных растворяются, исчезают, и в репризе возвращаются адские вихри, сметая все на своем пути. В последний раз роковая фраза утверждается в мощном звучании оркестра, обрамляя всю первую часть.

Вторая часть — «Чистилище» — медленная, сдержанная, полная ожидания искупления. Дантевская картина восхождения к небесам передана постепенным повышением регистра (виолончели, альты, скрипки, арфы). На этом фоне звучат сосредоточенные неспешные напевные реплики духовых, завершающиеся, подобно припеву, мажорными трезвучиями. Хроматизмы, отдаленно напоминающие о мотивах первой части, подготавливают центральный эпизод — фугато с темой жалобной и беспокойной, с угловатым ритмом, обилием акцентов, — словно воспоминание о муках ада. На кульминации фугато внезапно возникают красочные мажорные аккорды, навсегда прогоняя скорбь и страдание. Повторение начального раздела части приводит к заключительному женскому хору «Магнификат», в котором Лист цитирует подлинный хорал, опубликованный в Германии в 1532 году. Здесь нет развития, смены настроений. Длительно варьируется одно эмоциональное состояние — блаженство. Завершается симфония мистическим просветлением «Аллилуйи» и исчезающими звучаниями в верхнем регистре, подобно видению горних высей рая.

Сезар Франк

(1822—1890)

Во французской музыкальной культуре XIX века совершенно особое место занимает творчество Сезара Франка. «Нет имени чище, чем имя этой великой, чистосердечной души. Почти все, кто приближались к Франку, испытывали на себе его неотразимое обаяние, и это личное обаяние играет, быть может, большую роль в том воздействии, которое продолжают и ныне оказывать его произведения на французскую музыку», — писал о нем Ромен Роллан. А между тем музыке Франка чужды те черты, которые по традиции считаются типичными для французского искусства: блеск, живость, изящество. Ей свойственны патетика, возвышенность, строгий характер.

Серьезный, самобытный композитор с совершенно особым, ни на кого не похожим стилем, блестящий органист, вдохновенный импровизатор, память о котором свято хранили те, кому удалось его слушать, талантливый педагог, воспитавший многих органистов и композиторов, музыкальный деятель, один из основателей Национального музыкального общества — таковы разные лики Франка, воплощенные в удивительно привлекательной личности скромного, прямодушного и чистосердечного музыканта.

Уникальна его роль в судьбе французской симфонической музыки. Франция издавна была страной театра. В ней процветала опера, возникла оперетта. Единственным симфоническим композитором в первой половине XIX века был Берлиоз, но его программные симфонии, по существу, театральны. Ромен Роллан писал об этом: «...Сколько было затрачено энергии, чтобы вывести французскую музыку из того небытия, в котором она пребывала до 1870 года: без собственной симфонической школы, без глубокой культуры, без традиций, без мастеров, без публики — с одним Берлиозом, задыхавшимся от недостатка свежего воздуха и скуки. <...> Среди... великих кузнецов, ковавших новую французскую музыку, одно имя было по-настоящему дорого Кристофу — имя Цезаря Франка, который умер, так и не дождавшись подготовленной им победы» («Жан-Кристоф»).

Именно Франк был одним из инициаторов создания в 1871 году Национального общества музыки, ставившего целью пропаганду французских симфонических сочинений. «Все значительное во французской музыке с 1870 по 1900 год прошло через эти концерты, — пишет Роллан. — Без Национального общества большинство произведений, составляющих гордость нашей музыки, не только не дождалось бы исполнения, но пожалуй, не были бы и написаны». Франку принадлежит и лучшее во французской музыке произведение в этом жанре — знаменитая симфония ре минор. Под его влиянием молодые композиторы все больше обращаются к симфоническому творчеству, появляется французская симфоническая школа.

Симфонический стиль Франка отличается оригинальным слогом строгой классичности и романтической образности, сочетанием восторженности и суровости, своеобразием гармонического языка и ясностью, ярким мелодизмом и стремлением к монотематизму.

Оставленное им творческое наследие невелико по объему. Однако в каждом из жанров, к которым Франк обращался, он оставил сочинения значительные, отличающиеся высокими художественными достоинствами. Главные среди них — оратории «Руфь», «Искупление», «Заповеди блаженства», 150-й псалом, Месса, симфонические поэмы «Эолиды», «Джинны», «Проклятый охотник», «Что слышно на горе»; Симфонические вариации для фортепиано с оркестром, скрипичная соната, сочинения для органа и, разумеется, Симфония ре минор.

Бельгинец по национальности, Франк родился 10 декабря 1822 года в Льеже, в семье финансиста, принадлежащего к ствринному фламандскому роду. Считалось, что родоначальником фамилии был староваллонский придворный живописец, и семья гордилась своей причастностью к искусству. Живописное дарование в той или иной степени проявлялось почти у всех представителей рода, и маленький Сезар тоже любил рисовать и выказывал заметные способности. Однако еще ярче проявилась музыкальная одаренность, и отец, внимательно следивший за развитием сына и не чуждый тщеславия, отдал его учиться в Льежскую консерваторию.

В 13 лет мальчик совершает в сопровождении отца турне по городам Бельгии, причем в программы, кроме обычного концертного репертуара, входят и его собственные сочинения. «Мы не можем все-таки уклониться

от особенного упоминания... о молодом Франке, пальцы которого бегают по клавиатуре с удивительной легкостью, словно играючи преодолевая самые большие трудности, — пишет одна из брюссельских газет. — Такой талант в столь нежном возрасте обещает самое прекрасное будущее». В том же году отец везет его в Париж, который был крупнейшим культурным центром Европы, средоточием музыкального искусства. Именно в Париж стремились все молодые музыканты, желавшие добиться признания. Там начинали свою карьеру Шопен и Лист, туда перебрались Беллини и Доницетти, Россини и Паганини, Мендельсон и Мейербер.

Юный музыкант начинает занятия композицией у А. Рейхи, видного чешского композитора, связавшего свою жизнь со столицей Франции, великолепного педагога, у которого учились в свое время Лист и Берлиоз. Его концертная деятельность продолжается: отец во что бы то ни стало желает сделать из сына модного виртуоза, любимца публики. Однако серьезный по натуре, удивительно скромный и трудолюбивый, мальчик проводит многие часы за роялем вовсе не для того, чтобы покорять публику бравурными пассажами.

Вскоре, не довольствуясь только уроками Рейхи, он поступил в Парижскую консерваторию одновременно по специальностям игры на фортепиано (П. Циммерман), органе (Ф. Бенуа) и фуги (Э. Леборн). Успехи мальчика были феноменальными. Как правило, он выполнял на экзаменах задания более сложные, чем предполагалось комиссией. В 1840 году ему единогласно была присуждена первая премия по фуге. Пианистические успехи также поражали. Но сложнее обстояло с композицией: достаточно косная профессура не увидела глубины его своеобразного дарования. А между тем в первые годы пребывания в Париже Франком написано довольно много. В основном это фортепианные пьесы, транскрипции, вариации и фантазии на темы популярных опер — то, что юный музыкант исполнял на своих концертах. Написано и четыре фортепианных трио.

К сожалению, отец не позволил Франку закончить курс сочинения. Как только, по его мнению, пианизм сына достиг должной высоты, он забрал сына из консерватории, лишив возможности участвовать в конкурсе на Римскую премию, дававшую право трехлетнего пребывания в Италии. Это стало жестоким ударом для юноши, но отец был неумолим: «К чему было

Сезарю-Огюсту писать трио, если не для того, чтобы их исполнять?» — говорил он. В 1843 году семья (с младшим сыном Жозефом, неплохим скрипачом) вернулась в Льеж. Однако сын жестоко обманул ожидания отца: прервав великолепно начавшиеся концертные выступления, он вернулся в Париж и стал вести жизнь скромную, замкнутую, наполненную трудом.

Некоторое время концертная деятельность еще продолжалась, так как отец, также переехавший в Париж, не склонен мириться с решением сына. Но все большее место в жизни музыканта занимают уроки. В одной из газет появляется объявление: «Г-н Сезар Франк, вернувшись из путешествия, возобновляет частные уроки и курсы в декабре: фортепиано, теоретическая и практическая гармония, контрапункт и fuga...» Ему шел тогда двадцать второй год, но жизненный путь был уже бесповоротно определен. Отец еще пытается переломить сына, но это приводит только к резкому ухудшению их отношений.

Молодой Франк жил в основном за счет уроков. 1845 году к нему в качестве ученицы по фортепиано пришла Фелисите Демуссе, дочь актеров Французской комедии, живших неподалеку. Скоро педагог увлекся своей ученицей и сделал ей предложение вопреки воле своих родителей. Предложение было принято, но с условием, что Франк постарается упрочить свое материальное положение. У семьи Демуссе были родственники, довольно влиятельные в музыкальном мире Орлеана. При их содействии в городе был основан Музыкальный институт, дававший 4—5 концертов в год. Туда и стал регулярно ездить Франк, сопровождаемый семьей невесты. Правда, поначалу его роль в концертах ограничивалась аккомпанементом, но постепенно его имя как пианиста и композитора стало завоевывать Орлеан. Он ездил туда в течение восемнадцати лет и приобрел известность, любовь, а также и родственные связи: в 1848 году Фелисите стала его женой. Это послужило причиной окончательного разрыва с отцом.

День свадьбы оказался романтическим и даже сопряженным с опасностью: он выпал на разгар революционных событий в Париже. Молодая пара в карете с трудом пробиралась по забаррикадированным улицам к церкви Нотр-дам де Лоретт, в которой должно было состояться бракосочетание (Франк служил в ней органистом). «Чтобы попасть в церковь, свадебный кортеж должен был перелезть через баррикады, причем в этом

деликатном деле молодым супругам любезно помогали повстанцы», — вспоминал ученик Франка композитор В. д'Энди.

В связи с революционными событиями многие состоятельные семьи покинули столицу, Франк лишился нескольких хорошо оплачиваемых уроков. А между тем его расходы существенно возросли. Должность органиста оплачивалась более чем скромно. В консерватории для него места не нашлось. И ему приходится увеличить число учеников, причем не только приходящих на дом. Теперь он сам ходит к ученикам. Он относится к этому философски: во-первых, прогулки полезны, во-вторых, в это время можно обдумывать новые сочинения. Им уже написана библейская оратория «Руфь», фортепианные сонаты и Концерт для фортепиано с оркестром, симфоническая поэма «Что слышно на горе», первая, юношеская, симфония.

Труд учителя фортепиано будет сопровождать всю его жизнь, наряду с другими занятиями, которым он себя посвятил. В 1851 году Франк перешел на службу в другую церковь, где его работа оплачивалась чуть лучше, а в 1858 году — в церковь св. Клотильды, сначала хормейстером, а затем и органистом. На этой должности он оставался до конца жизни. Именно здесь звучали импровизации, покоровившие весь музыкальный Париж. «Там, в полумраке этой кафедры, о которой я не могу вспомнить без волнения, прошла лучшая часть его жизни, — писал д'Энди, преклонявшийся перед своим учителем. — Там в течение тридцати лет каждое воскресенье, каждый праздник, а в последние годы и каждую пятницу по утрам он приходил, чтобы возжечь пламя своих гениальных импровизаций, зачастую более ценных, чем многие старательно обработанные образцы... О! Мы, его ученики, хорошо знали дорогу к этой благословенной кафедре, трудную, как евангельский путь к небу, — преодолев сумрак спиральной лестницы с редкими амбразурами, мы внезапно оказывались лицом к лицу с каким-то допотопным чудовищем с тяжелым и неровным дыханием, с причудливым костяком: при ближайшем рассмотрении это оказывалось главным жизненным центром органа, приводимым в движение двумя могучими поддувалами. А затем нужно было еще спуститься по маленькой лесенке, тесной, абсолютно лишенной света, где опасности подвергались не только головные уборы, но и ноги непривычных посетителей... И внезапно, выйдя из узкой

дверки, мы оказывались посреди необъятного пространства между каменным полом и высоким куполом базилики... и забывали обо всем на свете, созерцая напряженно-внимательный профиль и в особенности мощный лоб, вокруг которого как бы вились вдохновенные мелодии и изысканные гармонии, отраженные пиллястрами собора: наполняя его, они затем терялись наверху, в его сводах».

Ученики, среди которых был д'Энди, появились у Франка в 1872 году — тогда его пригласили, наконец, в консерваторию. Учитель органа Бенуа ушел в отставку, и освободившееся место было предложено Франку. Очень скоро вокруг него стихийно собрались юные музыканты, которые «папашу Франка» предпочитали официальным профессорам композиции. Они выразили желание заниматься в «классе импровизации» на органе. «Этот класс органа, о котором я навсегда сохранил волнующее воспоминание, был долгое время в консерватории истинным центром обучения композиции, — продолжает свои воспоминания д'Энди. — ...Высшая школа Франка, основанная на творениях Баха и Бетховена, но допускающая все устремления к новизне и вдохновению, привлекала к себе в то время молодые умы учеников, одаренных воображением и искренне влюбленных в искусство. Так и случилось, что, сам того не зная, наш учитель объединил вокруг себя все выдающиеся артистические силы, рассеянные по разным классам консерватории, не считая еще и частных учеников, приходивших на занятия в его тихую гостиную на бульваре Сен-Мишель, окна которой выходили (редкий случай в Париже) в тенистый сад...»

Франк стал наставником блестящей плеяды учеников, среди которых, кроме д'Энди, нужно назвать композиторов Э. Шоссона, А. Дюпарка, многих органистов, дирижеров, композиторов меньшего ранга, музыкально-общественных деятелей.

К ученикам Франка принадлежал и К. Дебюсси, также оставивший о нем нисыменные свидетельства. «Я хотел бы лучше запечатлеть образ С. Франка, чтобы каждый читатель смог унести в своей памяти точное воспоминание о нем... Этот человек, который был несчастным, непризнанным, обладал детской душой, настолько неистребимо доброй, что он мог созерцать всегда без горечи недооброжелательность людей и противоречивость событий», — пишет Дебюсси в одной из статей,

посвященных своему учителю. П. Дюка, не бывший учеником Франка, но испытавший на себе его влияние, говорил: «Не было и не будет профессора менее деспотичного и более уважаемого».

Учеников привлекала не только обаятельная личность Франка. Он был непревзойденным знатоком старых мастеров, его занятия основывались на анализе творчества Баха, Бетховена и других выдающихся композиторов. Привлекали и его собственные произведения, отличавшиеся глубокой самобытностью.

Работал Франк чрезвычайно много. Летом он позволял себе уехать из Парижа в местечко неподалеку, но дважды в неделю приезжал играть на органе в церкви св. Клотильды, несмотря на то, что имел там заместителя. На даче он получал, наконец, единственную в году возможность творить не отлекаясь. Осенью он радостно сообщал ученикам: «Я хорошо поработал летом. Думаю, вы будете довольны». Кстати, на его занятия приходили не только ученики — их посещали и многие известные композиторы, давно закончившие консерваторский курс. Был в их числе и Жорж Бизе.

К сожалению, признание композитор получил только в среде своих учеников. Его сочинения исполнялись редко и обычно сопровождалось равнодушием публики и недоброжелательством критики. Лишь начиная с 1880-х годов концерты из его сочинений — становятся более частыми, с его музыкой знакомятся Брюссель, Антверпен, Гавр, Бордо и другие города. Известность пришла, в основном, через камерное творчество. Всемирно известный скрипач Э. Изаи, поклонник Франка, участвовал в исполнениях его квартета и квинтета. Именно Изаи Франк посвятил одно из самых известных своих сочинений — скрипичную сонату. Рукопись была послана скрипачу в качестве свадебного подарка. «Ничто на свете не могло бы доставить мне большей чести и счастья», — сказал растроганный Изаи. Соната вошла в его постоянный репертуар. На ее первом исполнении в Брюсселе присутствовал автор. «В этот вечер он был на вершине счастья. Никогда не видел этого человека, такого простого, мягкого, скромного, в состоянии подобной радости. Он буквально упивался своей музыкой», — вспоминал Изаи.

Начали исполняться и другие произведения — Месса, отрывки из опер, симфонические поэмы, Симфонические вариации. В апреле 1890 года

его ожидали триумфы в Париже и Турнэ (Бельгия). Однако это была последняя радость композитора. В мае, по дороге к одному из учеников, он получил сильный удар оглоблей омнибуса. С трудом добравшись до места, он потерял сознание. Травма была настолько сильной, что надолго уложила его в постель. А осенью Франк простудился, плохо залеченный ушиб спровоцировал плеврит, от которого композитор не смог оправиться. Он скончался 8 ноября 1890 года в Париже и был похоронен на кладбище Монруж. Через несколько лет его прах был перенесен на Монпарнас, а уже в 30-х годах XX века в сквере перед церковью св. Клотильды был установлен памятник Франку.

Симфония ре минор (1868—1888)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнет-а-пистона, 3 тромбона, туба, 3 литавры, арфа, струнные.

История создания

Франком были написаны две симфонии, но лишь одна из них известна публике. Первая, юношеская, осталась неизданной — по-видимому, автор не считал ее достаточно удачной. После нее композитор работал много в разных жанрах: он создавал симфонические поэмы, фортепианные и органые произведения, кантаты, но мысли о симфонии отложил надолго. Возможно, понимал, что еще не готов к воплощению подлинно симфонического замысла — к своему творчеству Франк относился с очень большой ответственностью.

Месяцы и годы уходили, в основном, на педагогику, которой он занимался сначала по необходимости, а с 1872 года, когда получил класс в консерватории, и с увлечением. Кстати, до 1871 года, когда усилиями музыкантов-энтузиастов, в числе которых был и он, возникло Национальное общество музыки, писать симфонические сочинения было почти безнадежным делом: в Париже некому было их исполнять. Издавая бывший театральной столицей мира, Париж проявлял к «чистой», не

театральной музыке, глубокое равнодушие. Лишь в 70-е годы положение изменилось. Стали появляться симфонические сочинения французских авторов — Бизе, Сен-Санса, некоторых других.

В середине 80-х годов Франк пришел к замыслу новой симфонии. Первые наброски появились в 1868 году. Работа протекала долго, так как у композитора, вынужденного очень много трудиться для заработка, загруженного и в консерватории и частными уроками, да еще не оставлявшего должность органиста в церкви св. Клотильды, на сочинение оставались лишь летние — каникулярные — месяцы. На это время, свободное от всех обязанностей, кроме органа два раза в неделю, он уединялся в скромном домике, снятом где-нибудь неподалеку от Парижа, и тогда мог работать без помех. Регулярные поездки в Париж, в церковь на богослужения, были такими привычными, что не выбивали из рабочей колеи. Да он и любил свой орган, испытывал за ним неповторимые минуты вдохновения, и органичные импровизации помогали найти нужное для симфонии настроение.

К этим годам ранее никому неизвестный скромный органист получает, наконец, признание. С огромным успехом в 1886 году была исполнена его скрипичная соната, в следующем году в Бордо состоялся целый концерт-фестиваль, посвященный его творчеству. Прозвучали симфонические поэмы «Проклятый охотник» и «Эолиды», отрывки из оратории «Руфь», ария и интерлюдия из поэмы-симфонии «Искушение», хор из библейской сцены «Ревекка» и балетные сцены из оперы «Гульда», Симфонические вариации для фортепиано с оркестром, которые исполнял брат знаменитого скрипача Эжена Изаи Тео. Конечно, этот фестиваль снова отвлек Франка от работы над симфонией — ему пришлось поехать в Бордо довольно надолго, так как он дирижировал всем концертом. Но успех придал ему сил и уверенности. Тем более, что отзывы критиков были единодушно хвалебными. Один из них, отличившись редкой пронизательностью, написал: «Г-н Сезар Франк, я в этом никак не сомневаюсь, будет считаться в XX веке одним из самых великих музыкантов XIX». А между тем лучшее произведение композитора еще не появилось.

Симфония ре минор была закончена в 1888 году. Она — не только самое значительное произведение Франка, но принадлежит к лучшим творениям в этом жанре и является величайшим достижением французского симфонизма. Ее отличают классическая стройность и ясность стиля,

которые удивительным образом сочетаются с романтическим порывом, свободой высказывания. Это произведение в своем роде совершенное.

Первое исполнение симфонии состоялось 17 февраля 1889 года в Париже под управлением Ж. Гарсена. К сожалению, особого успеха симфония не имела. Лишь впоследствии она заняла свое законное место в ряду лучших творений этого жанра.

Музыка

Симфония открывается медленным вступлением. Низкие струнные интонируют сумрачную, неустойчивую мелодию. Ей отвечает распев скрипок, сначала ниспадающий, а затем поднимающийся и застывающий неразрешенным вопросом. На тревожном трепетном фоне снова появляется начальный мотив. Теперь он проникнут тревогой. Его изложение приводит к началу сонатного аллегро. Тема главной партии вырастает из вступительного мотива, который переосмысливается, приобретает решительные, мужественные черты (унисоны струнных в сопровождении всех духовых инструментов). Однако его героический порыв внезапно прерывается. Вновь, в другой, далекой тональности, с небольшими изменениями, звучит тревожно-настороженная музыка вступления. И лишь после ее повторения вступает в свои права сонатное аллегро. Мужественная романтически-взволнованная главная партия сменяется нежной, мечтательной и порывистой побочной. Вторая тема побочной партии — светлая, распеваемая мелодия скрипок, — возникает на огромной кульминации, к которой стремилось все музыкальное развитие, и воспринимается как тот светлый идеал, к которому вели тревоги и сомнения, борьба и мечты. Тихо, просветленно заканчивается экспозиция главных образов. В разработке все они принимают участие. Активная, действенная, она приводит к динамической репризе как к новому, более высокому плану бытия. Мощно, в полифоническом изложении, в полном составе оркестра звучит теперь вступительная тема. Так же естественно вытекающая из предшествовавшего, словно в русле продолжающегося становления, вступает главная партия. В побочной достигается успокоение, но лишь для того, чтобы подвести к новой светлой, восторженной кульминации. Последняя волна, начинаясь с тихих звучаний деревянных инструментов, приводит к экстатической коде.

Вторая часть, аллегretto, начинается с мерных, архаично звучащих аккордов — пиццикато струнных и арфы. Английский рожок вступает с задумчивым напевом — балладным, в народном духе. Возможно, это подлинная старинная бретонская песня. Она содержит в себе те же интонации, что и вступление и главная тема первой части — плавный ниспадающий ход, затем скачок вверх. Но, чуть-чуть изменившись, мелодия теряет свое напряжение, становится более спокойной, приобретает эпическое звучание. Она воспринимается как сдержанное повествование о прошлом. Английскому рожку контрапунктируют виолончели выразительной мелодической линией. Далее, в среднем разделе части, запевают валторны и кларнеты. У скрипок рождается новая мелодия — более лирическая и задумчивая. Становится взволнованным аккомпанемент... Возвращается спокойный рассказ, появляются новые прекрасные мелодии. Они льются нескончаемым потоком, сменяя одна другую, вновь возвращаясь. Эпизоды лирические чередуются со скерцозными, спокойные — с взволнованными (сложная трехчастная форма с элементами вариационного развития и рондо). И создается музыкальный рассказ, полный неповторимого обаяния.

Третья часть симфонии — финал. Он исполнен бодрости, ликования, безудержной радости жизни. Музыка льется широко, привольно. Чем-то неуловимым она напоминает некоторые, полные мужества и утверждающей силы, финалы русских симфоний. Радостно оживленна главная тема сонатной формы, мягко звучащая в тембре фаготов и виолончелей. Побочная в ярком звучании меди вносит новые, сверкающие краски. Перед слушателями проходят темы предшествовавших частей, звучат и новые — светлые, восторженные. В неудержимом движении стремятся они к «тихой кульминации» — трепетному звучанию второй побочной темы первой части, «темы идеала». Она появляется в характерном тембре скрипок, играющих на нижней, самой насыщенной по звучанию струне — баске — в сопровождении аккордов других струнных инструментов. Затем на первый план выходит главная тема финала, утверждающаяся мощно и торжественно. Заключение симфонии звучит полным величия апофеозом.

Иоганнес Брамс

(1833—1897)

В творчестве Брамса сочетаются эмоциональная порывистость романтизма и стройность классицизма, обогащенные философской глубиной барокко и старинной полифонией строгого цисма — «обобщается музыкальный опыт половины тысячелетия», по словам венского исследователя его творчества К. Гейрингера. Брамс считал себя наследником Шумана, который незадолго до смерти благословил 20-летнего композитора в своей последней статье «Новые пути», возвестив всей Германии: «Он пришел!» Когда Брамс задумывал свою Первую симфонию, впервые прозвучавшую (1865) первенец романтизма — Неоконченная Шуберта, и она, как и его последняя, Девятая, нашла отражение в симфоническом творчестве Брамса. Преемственно связаны с открытиями первого романтика и его песни. Не случайны слова композитора: «Народная песня — мой идеал». С 24 лет и до конца жизни он обрабатывал немецкие народные песни, писал на тексты из сборника «Чудесный рог мальчика», собранного поэтами-романтиками А. Арнимом и К. Brentано, на переводы из славянской — чешской, словацкой, моравской, сербской, лужицкой, а также итальянской, шотландской, венгерской народной поэзии.

Проведя половину жизни в Вене, вдохновленный ее неумирающим весельем, танцевальным духом, Брамс создал вокальные квартеты в сопровождении фортепиано в 4 руки «Песни любви» и вальсы для фортепиано, сделал обработки вальсов Шуберта для голоса и оркестра. Музыка Вены, многонациональной Австрии слышна во многих его сочинениях крупной формы, таких как симфонии и концерты. Брамс восхищался творчеством «короля вальсов» Иоганна Штрауса, и когда его попросили оставить автограф на специально предназначенном для этого веере, запечатлел тему знаменитого вальса Штрауса «На прекрасном голубом Дунае» с припиской: «К сожалению, не Брамса». А на фото, подаренном жене Штрауса, Брамс соединил эту тему в контрапункте с мелодией своей Четвертой симфонии.

Но не менее важен для него совершенно нной источник вдохновения — Бах и Гендель, музыка эпохи барокко. Как пианист и дирижер он исполнял много произведений XVII—XVIII веков, мог сыграть в любое время наизусть любую из 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха, стал известен в Вене своими монументальными Вариациями и фугой на тему Генделя, а на склоне лет заявил: «Два самых важных события в моей жизни — это объединение Германии и завершение издания сочинений Баха». Он нередко использовал старые доклассические формы, наиболее ярко — в потрясающем своим трагизмом финале последней симфонии, цитировал лютеранские хоралы, которые играли столь важную роль в музыке Баха.

Кумиром Брамса, как и многих композиторов XIX века, был Бетховен. «Я никогда не напишу симфонии, — в отчаянии сообщал он другу в 40 лет. — Ты не представляешь, какой смелостью надо обладать, чтобы решиться на это, когда слышишь за собой шаги гиганта!» Однако написал четыре симфонии, и первую из них известный дирижер Ганс фон Бюлов назвал «Десятой Бетховена». Последующие также сравнивали с бетховенскими: Вторую — с Пасторальной, Третью — с Героической.

Так Брамс выступил хранителем традиций — хранителем вечных ценностей. Его пропагандировали выдающиеся дирижеры, поддерживали влиятельные музыкальные критики и первый среди них — Э. Ганслик, создавший в Вене настоящий культ Брамса. Противники именовали сторонников композитора «браминами». Их кумиром был Вагнер, их лозунгом — новаторство. И хотя Брамс никогда не был ретроградом, в его музыке немало нетрадиционных, оригинальнейших решений, а в «музыке будущего» Вагнера можно услышать претворение национальных традиций (того же Бетховена, перед которым Вагнер преклонялся не меньше Брамса), — борьба была ожесточенной, долгой и непримиримой. Парадокс заключался в том, что Вагнер осуществлял свои новаторские замыслы в том единственном жанре, к которому не обращался Брамс. Вагнер — реформатор оперы, и ни один из многочисленных жанров, составивших славу его соперника, — ни симфония и концерт, ни фортепианные миниатюры и вариации, ни сонаты для различных инструментов и камерные ансамбли, ни песни и хоры — не привлекал Вагнера. Но речь шла о большем, чем просто опера или симфония, — речь шла о славе и признании первым композитором Германии.

В этой борьбе Брамс проявил присущее ему благородство. Многие в творчестве Вагнера он не принимал, кое-что ценил, но ни разу не унизился до газетной полемики; его ответом на резкие нападки как самого Вагнера, так и его сторонников, было молчание.

Собственно соперником Брамса являлся другой композитор — поклонник Вагнера Брукнер, автор девяти симфоний, которые с величайшим трудом пробивали себе дорогу. И вновь парадокс: сейчас симфонии Брамса и Брукнера кажутся достаточно близкими по общей направленности, ибо и у Брукнера сочетались классические традиции Бетховена и романтические Шуберта, и он был глубоким знатоком музыки эпохи барокко и Возрождения, широко использовал хорал и приемы полифонического письма. А в свое время они находились на противоположных полюсах, и в глазах врагов, в беспощадной газетной полемике олицетворенном тщательно разработанных симфоний Брамса был крот, а монументальных творений Брукнера — удав.

Признание пришло к Брамсу не сразу, но с каждым новым крупным произведением, начиная с Немецкого реквиема (1868), заметно крепло. Вслед за Германией и Австрией — в Голландии и Швейцарии, где композитор постоянно концертировал, а с середины 70-х годов — в Англии. Кембриджский университет присваивает ему почетную степень доктора (1876), но поскольку для получения ее необходимо личное присутствие, а Брамс опасается морской болезни, он вынужден отказаться. В 1892 году степень присуждается вторично, а в следующем году Лондонское филармоническое общество награждает композитора золотой медалью. Степень доктора Брамсу присваивает также Бреславльский университет (1879), к его 60-летию в Австрии выпускается золотая медаль. Он был кавалером многих орденов — баварских, прусских, австрийских, почетным гражданином родного Гамбурга (1889). Однако характерен ответ Брамса на награждение в том же году рыцарским крестом ордена Леопольда — высшей австрийской наградой: «Красивая мелодия мне милее этого ордена, а если такая мелодия поможет удаче целой симфонии, то она будет ценнее, чем все почетные гражданства».

Мог ли мечтать об этом мальчик, родившийся 7 мая 1833 года в самом убогом квартале Гамбурга? Его родители казались странной парой, вызвавшей сомнения даже у венчавшего их священника. Отец, из

уважаемого рода голштинских ремесленников, с детства испытывавший непреодолимую тягу к музыке, хотел стать свободным художником и завоевать славу в большом городе. Отправившись в странствия, он овладел игрой на всех струнных инструментах, флейте и валторне и, наконец, осел в Гамбурге. Начав как уличный музыкант, сопровождал танцы в портовых кабаках и других увеселительных заведениях, постепенно пробивался наверх, получил должность валторниста в гражданском ополчении и в 24 года решил жениться. Его избранница — дочь квартирной хозяйки, более образованная, из рода учителей и пасторов, с которой он был знаком всего неделю, имела отроду 41 год, слабое здоровье и к тому же хромала. Однако брак оказался на удивление счастливым, за исключением самых последних лет.

Несмотря на бедность, родители стремились дать двум своим сыновьям лучшее образование, чем получили сами, и Иоганнес с шести лет стал посещать частную школу. Обнаружив в раннем детстве редкую музыкальность, он не удовлетворялся уроками отца, познакомявшего его со струнными инструментами, и добился согласия на обучение игре на фортепиано. Первый учитель Ф. Коссель стал истинным другом семьи и, восхищаясь необыкновенными способностями семилетнего мальчика, стремился воспитать из него подлинного художника. Когда в 10 лет Брамс исполнил фортепианную партию в камерных ансамблях Моцарта и Бетховена, и ловкий импресарио посулил выгодное турне по Америке, Коссель, чтобы воспрепятствовать этому, передал своего ученика лучшему гамбургскому педагогу Э. Марксену, который стал заниматься с ним бесплатно также теорией композиции.

Несмотря на любовь учителей и родителей, детство и юность Брамса были трудными. С 13 лет он ночи напролет играл в кабаках, приобретая славу замечательного исполнителя танцев. В 15 Брамс дал первый сольный концерт в родном городе, а в 1851—1852 годах сочинил фортепианные сонаты, скерцо, более десятка песен — их он обозначил первыми опусами, тогда как написанные в то же время камерные ансамбли позднее уничтожил.

1853 год меняет его жизнь. 19 апреля Брамс отправляется в турне с молодым венгерским скрипачом Э. Ременьи. В конце марта в Ганновере он посещает почти столь же молодого, но уже прославленного

венгерского скрипача Й. Иоахима. Завязывается дружба, продлившаяся до смерти Брамса. Каждый выбрал себе девиз с гордым словом «свободный»: свободен, но одинок (Иоахим), свободен, но весел (Брамс). Впоследствии этот девиз, персведенный в ноты по первым буквам немецких слов (frei aber froh), стал сквозным мотивом Третьей симфонии.

В начале июня в Веймарс происходит встреча Брамса с Листом — знаменитым пианистом, дирижером, композитором, окруженным учениками главой самой передовой школы Германии. Он рад помочь любому, но Брамсу чужды его принципы, его музыка, и он отказывается от столь необходимой для начинающего могущественной поддержки. Наконец, 30 сентября 1853 года Брамс переступает порог дома Шумана в Дюссельдорфе. Он очарован и музыкой, и личностью Шумана, и его женой Кларой, знаменитой 34-летней пианисткой, и непритязательным укладом жизни семьи с шестью детьми (седьмой умер в младенчестве). Шуман всячески поддерживает молодого музыканта, и тот через несколько месяцев на деле доказывает свою признательность. Шумана настигает безумие, и Клара остается одна в ожидании рождения ребенка. Брамс считает своим долгом быть с ней рядом, оставляет помыслы о концертных турне и спасает жену Шумана от отчаяния. Она становится музой Брамса, как была музой Шумана.

Постепенно преданность и почтительная дружба сменяются горячей юношеской любовью. Четыре баллады для фортепиано онус 10 отражают чувства, владевшие Брамсом. 29 июля 1856 года Шуман умирает. Чтобы оправиться от удара, Клара с двумя сыновьями отправляется в Швейцарию, их сопровождает Брамс. Никто не знает, что произошло между ними. Клара теперь свободна, она знает о чувствах Брамса, и он, которого не смущает разница в возрасте, может соединиться с ней законными узами. Но именно после смерти Шумана его письма к Кларе становятся менее пылкими, хотя их дружба продолжается до конца дней (он пережил ее всего на год).

В 1857 году композитор получает первое постоянное место работы — музыканта княжеского двора в Детмольде, где приобретает опыт хорошего дирижера и пипет многочисленные хоры. Лето следующего года он проводит у Иоахима в Геттингене. Здесь он знакомится с красивой дочерью профессора университета Агатой Зибольд. Она так поет песни Брамса, что знаменитый скрипач сравнивает ее голос с драгоценной

скрипкой Амати. Об отношениях Брамса и Агаты судачит весь город, дело идет к обручению. Он забрасывает девушку пыльными письмами, но в одном проскальзывает характерная фраза: «Я не могу наложить на себя оковы!» и оскорбленная Агата порывает с Брамсом.

Рубеж 50—60-х годов — трудное время для композитора. В 1859-м он испытал одно из самых тяжелых поражений в творчестве. На протяжении пяти лет Брамс работал над сочинением страстным, мятежным, даже демоническим — вначале задуманное как симфония, оно было записано для двух фортепиано и состояло из четырех частей. Исключив траурную сарабанду, которая через несколько лет войдет в Немецкий реквием, Брамс превратил его в фортепианный концерт онус 15. Некоторые современники утверждали, что первая часть отражает впечатление от покушения Шумана на самоубийство, тогда как о следующем адажио композитор говорил Кларе: «Я пишу твой портрет в мягких тонах». Концерт не был принят ни на премьере в Ганновере, ни в Лейпциге, где провал был полным.

Особенную горечь композитор испытал от неуспеха в городе Шумана и Мендельсона, где жили их духовные наследники, стремившиеся сохранять национальные традиции, привлекать к музыке широкие круги любителей. Они противостояли Веймарской школе, и это должно было сблизить их с Брамсом. Еще более осложнилось положение композитора, когда в 1860 году в Цвиккау, на родине Шумана, праздновалось 25-летие созданного им «Нового музыкального журнала». Ни вдова, ни друзья Шумана, враждебно относившиеся к Листу, в руках сторонников которого находился теперь журнал, не были приглашены на празднество. Так Веймарская школа объявила себя единственной наследницей Шумана, утверждая, что все серьезные музыканты Германии разделяют ее принципы. Брамс почувствовал себя оскорбленным и решил выступить против «веймарской клики», как он называл последователей Листа. Вместе с Иоахимом он написал «Протест», опубликованный в берлинской газете «Эхо», в котором говорилось, что взгляды Листа являются «заблуждением», «противоречат самому существу музыки и вредно влияют на развитие искусства». Поскольку Иоахима знали только как исполнителя, а две другие подписи принадлежали композиторам незначительным, автором «Протеста» оказался один Брамс. Так он вступил на свой одинокий путь.

В сентябре 1862 года композитор приехал в Вену. Австрийская столица оценила его сразу же как превосходного пианиста. Он же жаждет иного признания — и прежде всего в родном Гамбурге, где мечтает остаться навсегда. Но пост руководителя Певческой капеллы, на который он претендует, получает другой. У «отцов города» стойкое предубеждение против музыканта, выросшего в самом убогом и грязном квартале.

Этот удар тем болезненнее, что в 1863 году Брамс вновь влюблен. Чувство вдохновляет его на создание песен, автографы которых он дарит красивой девушке и высокоодаренной певице Оттилии Хауэр. Родители ждут скорого обручения, но и этому браку не суждено свершиться. Как иронически признавался Брамс, он «натворил бы Бог весть каких глупостей, если бы кто-то, к счастью, быстро не подцепил ее...» Некоторое утешение приносит возрастающее признание его разнообразных талантов. Осенью того же года он получает приглашение на пост руководителя Венской певческой капеллы. Концерты под его управлением пользуются успехом, хотя публике несколько смущает репертуар: Брамс исполняет кантаты и оратории Баха, сочинения а *capella* XVII века преимущественно мрачного характера. Это порождает среди жизнерадостных венцев язвительную шутку: «Когда Брамс в веселом настроении, он заставляет петь: „Могила — мое блаженство“».

Для этого есть все основания. Не успел он разочароваться в попытках создания семьи, как увидел, что семейное счастье родителей пришло к концу. Отец, полный сил в свои 57 лет, радуется жизни и становится нетерпим к 74-летней жене, болеющей и дряхлеющей. Попытки Брамса примирить их остаются безуспешными — родители расходятся, а в феврале 1865 года мать умирает, и сын даже не успевает приехать проститься с ней.

Эти переживания нашли отклик в ряде камерных произведений композитора, написанных в 1864—1865 годах, и в самом значительном его сочинении — посвященном памяти матери Немецком реквиеме (1866—1868). Обратившись к жанру, в котором работали многие композиторы XVIII—XIX веков, Брамс дал его оригинальное претворение. Вместо традиционного латинского текста заупокойной католической мессы он использовал стихи немецкого перевода Священного писания, вместо четырех солнстов — двух, вместо внушающих ужас картин

Страшного суда сделал смысловым центром эпизоды утешения, примирения с мыслью о неизбежной смерти.

А рядом возникают произведения совсем иного плана, рожденные духом покоющей и танцующей Вены, — произведения для бытового музицирования, столь распространенного в Австрии и Германии. Композитор говорил издателю, что «впервые улыбнулся по такому поводу: при виде напечатанного произведения — своего собственного! Впрочем, пусть меня назовут ослом, если наши «Песни любви» не доставят хоть кому-нибудь радости».

В Вене у Брамса завязываются дружеские связи с людьми самых разных взглядов. Среди них — ярый противник Вагнера критик Э. Ганслик и один из поклонников реформатора оперы известный пианист К. Таузинг. Последний с благодарностью принимает от Брамса ноты фортепианного концерта, дарит ему рукописную партитуру «Тангейзера» и стремится свести Брамса с Вагнером, находившимся тогда в Вене. Встреча происходит 6 февраля 1864 года в доме доктора Штандартнера. Брамс играет классические произведения и свои Вариации и фугу на тему Генделя, которые получают прощательную и отнюдь не враждебную оценку Вагнера: «Сразу видно, чего еще можно добиться, используя старые формы, когда является тот, кто умеет с ними обращаться». Однако эта встреча оказалась единственной, и пути двух великих современников резко разошлись.

На рубеже 60—70-х годов Брамс создает четыре разнохарактерные кантаты — героическую «Ринальдо», скорбно-лирическую «Рапсодию», трагическую «Песнь судьбы» и ликующую «Триумфальную песнь». «Рапсодию» для солирующего контральто и камерного мужского хора, рисующую скорбную примиренность одинокой души, он называет «своей свадебной песней». Она отражает еще одно сердечное разочарование композитора — любовь к третьей дочери Шуманов Юлии, превратившейся на его глазах из девочки в прелестную женщину и неожиданно вышедшую замуж за графа.

В 1872 году Брамс в последний раз связывает себя постоянной службой — занимает пост музыкального директора Вейского общества любителей музыки, где исполняет много старинных сочинений, поражая слушателей исключительным чувством стиля и заново открывая для

жителей Вены музыку эпохи барокко. Через три года он оставляет эту работу, чтобы освободить время для творчества. Слава его растет, ему предлагают различные посты в Берлине, Дюссельдорфе, Лейпциге, Кельне и других городах, а приглашений выступить с концертами в качестве дирижера, солиста-пианиста и участника фортепианных ансамблей так много, что он мог бы гастролировать целый год. Однако Брамс отводит для концертных турне обычно три месяца, весной живет в Вене, а в начале лета уезжает за город, ведет простую деревенскую жизнь на лоне природы, любит красоту озер и гор и во время длительных прогулок обдумывает начатые композиции — в летние месяцы они приобретают окончательные очертания. Именно так были созданы все его четыре симфонии (1876—1885).

Ни одна из них не повторяет другую. В этом Брамс следует примеру Бетховена. Первая, рождавшаяся в муках на протяжении полутора десятков лет, отличается драматической напряженностью и просветлением к концу — типично бетховенским движением от мрака к свету. Сочиненная на следующий год (1877) в едином порыве Вторая полна света и радости. В этих симфониях запечатлена твердая убежденность композитора в том, по какому пути должен идти европейский симфонизм. Четверть века спустя после последней симфонии Шумана (1851) он возрождает классический четырехчастный цикл, отвергая как ложный тот путь, по которому увлекал композиторов Лист — путь новаторской трактовки цикла, сжатия его до трех, двух или даже одной части (в созданном Листом жанре симфонической поэмы), что определялось программным замыслом. Брамс никогда не писал ни симфонических поэм, ни программных симфоний, а в одночастных увертюрах — всего двух и не слишком значительных — ограничился лишь заголовками. Одновременно он утвердил и свою трактовку жанра концерта в написанных в те же годы один за другим Скрипичном и Втором фортепианном концертах (1878—1881). Они требуют высокого технического мастерства, но не являются сочинениями собственно виртуозными.

Следующая за ними Третья симфония (1883) наиболее героична и впервые завершается минорным финалом. Создание ее совпало с последней любовью стареющего композитора к молодой певице Гермине Шнис. Она пела его песни, солировала в кантатах — Брамс слышал ее

в недавно завершенной «Песне парок» и искал любой предлог, чтобы оказаться в обществе этой «красивой, веселой девушки с Рейна». Она благоговейно перед знаменитым мастером и несколько лет спустя признается: «Я снова была совершенно покорена, увлечена, пленена, одурманена. И до чего же он мил! В настоящем летнем, светлом, молодом настроении! Он вечно молод!» Сестра сообщала Брамсу, что в Гамбурге уж говорят о его браке с певицей как о деле решенном. Однако композитор и на этот раз не женился.

Многие исследователи пытались разгадать эту загадку Брамса. Некоторые прибегали к психоанализу венского врача и философа З. Фрейда, ссылались на Эдипов комплекс. Однако ни неестественной близости к матери, ни ревности к отцу не было в юности композитора, а его первая страсть к Кларе Шуман — хотя и матери семи детей, намного старше его — не имела ничего общего с сыновней любовью. И впоследствии Брамс влюблялся совсем не в зрелых женщин, а в молодых красивых девушек, нередко — певиц, преклонявшихся перед ним как композитором. Сам Брамс уверял, что не женился своевременно лишь из-за отсутствия постоянной работы и твердого заработка. На самом деле он уже к 36 годам доходами от гастролей и изданий мог без труда обеспечить семью. Венский исследователь К. Гейрингер объясняет отказ композитора от брака двойственностью его натуры. Долгие годы он стремился занять твердое общественное положение, получить постоянную работу, предпочтительно в родном Гамбурге, и всю жизнь страдал от того, что там ему предпочли другого. Однако в глубине души он страшился связать себя узами как брака, так и постоянной должности, боясь потерять свою свободу художника, творца: «Он смутно чувствовал, что поступил бы вопреки своему жизненному предназначению, если бы захотел вверить другому человеку свою жизнь, целиком отданную искусству».

В годы зрелости резко изменяется внешность Брамса. Невысокого роста, белокурый, он до 40 лет казался нежным юношей. В 32 его приняли за несовершеннолетнего и не пустили в казино. Но к концу 70-х годов он отпустил бороду, старившую его, а пристрастие к вкусным блюдам сделало его фигуру тучной. Встретивший Брамса во время путешествия за границу в 1888 году Чайковский оставил такой его портрет: «Брамс человек небольшого роста, очень внушительной полноты

и чрезвычайно симпатичной наружности... Какая-то мягкость очертаний, симпатичная округленность линий, довольно длинные и редкие седые волосы, серые добрые глаза, густая с сильной проседью борода — все это скорее напоминает тип чистокровного великоросса, столь часто встречающегося среди лиц, принадлежащих к сословию духовенства. Брамс держит себя чрезвычайно просто, без всякой надменности, нрав его веселый, и несколько часов, проведенных в его обществе, оставили во мне очень приятные воспоминания... Это необычайно благородная личность, и все, кто имел случай близко соприкоснуться с ним, питают к нему горячую любовь и преданность». Среди них Чайковский называет Дворжака, с которым его как раз в этом году связала дружба. А Брамс был первым, кто еще в 1875 году поддержал тогда никому неизвестного чешского музыканта, рекомендовал его своему издателю и даже правил за него корректуры.

Вплоть до 1890 года длится наиболее плодотворный период в творчестве композитора. Вершина его — Четвертая симфония (1885), самая необычная не только в творчестве Брамса, но вообще не имеющая аналогов ни в классическом, ни в романтическом симфонизме. Ее венчает трагический финал — строгие вариации чаконны, противостоящие лирическому сонатному аллегро первой части с песенными темами. Последним своим сочинением Брамс считал струнный квартет op. 111 (1891) и в следующем году составил завещание. Однако судьба подарила ему еще пять лет творчества, когда он обращался к различным, но неизменно камерным жанрам. В 1894 году он издал последний сборник обработок народных песен, а в день своего 63-летия закончил «Четыре строгих напева» на библейские тексты, рожденные мыслями о близкой смерти — и своей и Клары Шуман. Она умерла три недели спустя, в возрасте 77 лет, и он вернулся с похорон совершенно больным. Тем же летом закончены 11 хоральных прелюдий для органа, последняя из них — фантазия на тему хорала «О мир, я должен тебя покинуть».

3 марта 1897 года Брамс в последний раз появился в Венской филармонии — под управлением прославленного Ганса Рихтера исполнялась его Четвертая симфония. «Очевидцы рассказывали, что таких оваций зал филармонии еще не знал. После каждой части шквал аплодисментов усиливался. Под конец слушатели встали и, размахивая шляпами,

платками, крича и хлопая, приветствовали смертельно бледного Брамса. Он должен был все чаще показываться у балюстрады ложи. Но овациям не было конца: люди в партере и на галерее знали, что они видят своего маэстро, перед которым преклонялись, в последний раз» (М. Друскин).

Смерть последовала 3 апреля 1897 года. На похороны Брамса в Вену стекались его поклонники не только со всей Австрии и Германии, но и из Лондона, Амстердама, Парижа. Похоронная процессия была необозримой, еще больше народу стояло шпалерами по обеим сторонам улиц. В Гамбурге в час погребения на всех судах в порту были приспущены флаги — родной город прощался со своим великим сыном.

Симфония № 1, до минор, ор. 68 (1862—1876)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Над своей Первой симфонией Брамс работал небывало долго — дольше, чем над последующими тремя вместе взятыми, — с перерывами около 15 лет. Он, преклонявшийся перед Бетховеном, страшился сравнения со своим кумиром, постоянно слыша за собой «шаги гиганта». В 1862 году композитор играл первую часть, не имевшую тогда вступления, Кларе Шуман. В сентябре 1868-го, после длительной ссоры, в знак примирения прислал ей открытку из Швейцарии с альпийским наигрышем «С высоких гор, из глубоких долин приветствую тебя тысячекратно», который использовал в финале. Только 25 сентября 1876 года она услышала первую часть и финал, а еще две недели спустя — всю симфонию. За эти годы многое изменилось в жизни Брамса.

В сентябре 1862 года 29-летний композитор и пианист приехал в столицу Австрии. Он дает концерты, надеясь, что пребывание в Вене будет кратковременным, пока он не обоснуется навсегда в родном Гамбурге. Однако Брамса ждет болезненный удар: пост руководителя гамбургской Певческой капеллы и Филармонического оркестра получает популярный

певец, а после его ухода через пять лет — дирижер из Лейпцига. Зато Вена сразу же оценила Брамса как превосходного пианиста, а затем — как дирижера. Ему предлагают пост руководителя Венской певческой капеллы, и концерты под его управлением, в которых звучат сочинения а сарпелла XVII века, кантаты и оратории Баха, пользуются успехом. Брамс создает такие противоположные по настроению и жанрам произведения, как посвященный памяти матери Немецкий реквием и пронзанные духом поющей и танцующей Вены пьесы для бытового музицирования — фортепианные вальсы и Венгерские танцы, вокальные «Песни любви» и «Новые песни любви». На протяжении трех лет (1872—1875) он руководит Обществом любителей музыки и каждый год три месяца отдает концертным турне. Весну Брамс обычно проводит в Вене, а в начале лета уезжает за город, где на лоне природы во время длительных прогулок рождаются его крупнейшие произведения.

Так, летом 1874 года на берегу Цюрихского озера близ Альп он принимается за переработку первой части симфонии, с которой познакомил Клару Шуман более десяти лет назад, и обдумывает финал. Летом следующего года в Цигельхаузене близ Гейдельберга он, по собственным словам, пишет «подчас совершенно бесполезные вещи — только чтобы не смотреть в лицо симфонии». («Бесполезными вещами» оказываются струнные квартеты ор. 60 и 67.) Наконец, летом 1876 года Брамс выбирает совсем непривычное для себя место — едет к суровому северному морю, на остров Рюген. Здесь и рождается окончательно Первая симфония, завершаемая, как значится в партитуре, в сентябре.

К исполнению своего симфонического первенца композитор, боясь провала, готовится с особой тщательностью: премьера должна пройти «в маленьком городе, в исполнении хорошего друга, хорошего капельмейстера и хорошего оркестра». Этим городом оказался Карлсруэ, где работает друг композитора О. Дессоф. Под его управлением 4 ноября 1876 года симфония прозвучала впервые, а затем, уже под управлением автора, она исполняется в Мангейме, Мюнхене и Вене, в следующем году — в Лейпциге и Ганновере. Через год после премьеры партитура была опубликована известным берлинским издателем Ф. Зимроком, ставшим другом Брамса.

Первая симфония воплощает характерные черты стиля композитора. В ней сочетаются различные традиции — Брамс подводит итог вековому

развитию жанра. Многие роднит ее с героическими по складу симфониями Бетховена: от мрачной тональности до минор, который в финале преобразуется в ликующий до мажор, как в Пятой, до главной темы финала, которая звучит как вариант темы радости в Девятой. Не случайно знаменитый дирижер Ганс фон Бюлов называл Первую симфонию Брамса «Десятой Бетховена». С другой стороны, в ней немало романтических черт, делающих ее наследницей симфоний Шуберта, Шумана, Мендельсона. Сумрачные, драматически взволнованные, порывистые образы чередуются с простодушно бытовыми, типично венскими — песенными и танцевальными, лирическими и грациозными. Через четверть века после последней симфонии Шумана (1851) вновь возрождается четырехчастный непрограммный симфонический цикл — Брамс сознательно противопоставляет свою Первую симфонию программному симфонизму Листа, его симфониям «Данте» и «Фауст». Обнаруживается и стремление обогатить круг стилевых связей, выйти за грани XIX века (что достигнет вершины в Четвертой) — так отражается интерес Брамса к старинной музыке, прежде всего к творчеству Баха.

Музыка

В медленном вступлении, открывающем первую часть, сразу же возникает баховский образ скорбного шествия, трудного пути: рождаются ассоциации с грандиозным вступительным номером «Страстей по Матфею» — шествием на Голгофу. Непрерывная пульсация литавры, поддержанная контрабасами и контрафаготом, воспринимается как ритм судьбы. Музыка развивается напряженно, словно с трудом, в сменяющих друг друга кратких мотивах. Два из них — хроматические — звучат одновременно в непримиримом противоречии: один стремится вверх, другой вниз. Хроматизмы завершают и третий мотив — с большими скачками на неустойчивые интервалы. Последним возникает жалобный напев гобоя. Мотивы вступления вновь слышны в драматическом сонатном аллегро, придавая части удивительное единство. Главная партия — стремительные взлеты скрипок, полные отчаяния, — подавляет слабые ростки надежды, которые пробиваются в очень краткой побочной — единственном мажорном фрагменте экспозиции. Она напоминает аналогичную тему из увертюры Шумана «Манфред». Злая энергия пронизывает

заключительную партию, написанную в отдаленном ми-бемоль миноре, который издавна ассоциировался с мрачными, скорбными образами. Они господствуют в лаконичной, лишенной малейшего проблеска света разработке. На кульминации ее возникает пронсящаяся вихрем реприза, завершаемая кодой — возвращением медленного вступления в сжатом виде. Но это не просто обрамление: в последних тактах внезапно вспыхивает светлый до мажор, предвещая оптимистическую развязку в финале.

Две средние части — своеобразные интермеццо, отстранение от сложных мучительных проблем. Им присущ камерный склад, детализированные темы воплощают тонкость чувств и гибкие смены настроений, открытые Шуманом в фортепианных миниатюрах. И в дальнейшем Брамс будет писать такие интермеццо, сближая средние части цикла, а не противопоставляя лирику адажно и подвижность скерцо, как то было свойственно симфонистам XIX века. Во второй части к тому же удивительным образом сближены песня, вальс и хорал. Первой теме свойственны строгая хоральность и лирическая распевность, тонкая хроматизация мелодии, подчеркивающая оттенок любовного томления. Средний раздел трехчастной формы открывает нежное меланхолическое соло гобоя и кларнета на фоне трепетного синкопированного сопровождения струнных, что напоминает медленную часть Неоконченной симфонии Шуберта. В варьированной репризе, словно в камерном ансамбле, выделена солирующая скрипка.

Третья часть — грациозное аллегretto в танцевальном ритме. В рамках трехчастной формы варьируются ясные, напевные темы — то более светлые, то грустные, что позволило охарактеризовать эту музыку как «улыбку сквозь слезы» (К. Гейрингер). Преобладает тембр кларнета, который особенно полюбится композитору в последние годы жизни. Для среднего раздела, построенного на энергичных переключках оркестровых групп, Брамс избирает отдаленную тональность (с большим количеством диезов), подчеркивая красочный контраст с крайними разделами.

Грандиозный финал, занимающий почти половину партитуры, возвращает к драматическим образам и минорной тональности первой части. Он также открывается медленным вступлением. Мучительные раздумья переключаются с началом симфонии: слышны стонущие хроматизмы, возгласы скрипок полны отчаяния, мерный ритм пиццикато струнных напоминает шаги судьбы. Но это не просто арка, перекинутая от конца

к началу. Именно здесь происходит драматургический перелом: в блистающем до мажоре звонкое соло валторны несет благую весть; ее повторяет солирующая флейта — тысячекратным приветом «с высоких гор, из глубоких долин» (вспомним открытку, посланную Брамсом Кларе в 1868 году). Теме альпийского наигрыша отвечает возвышенный хорал медных инструментов. Так подготавливается главная партия сонатного аллегро — напевная, величавая тема струнных, почти повторяющая тему радости Девятой Бетховена. Какой контраст со скорбным вступлением к финалу, открывавшимся ее минорными оборотами! Общее ликующее настроение поглощает побочную партию, но минорная заключительная напоминает о драматизме борьбы, переключаясь с аналогичной темой первой части. Драматические настроения усиливаются в следующем разделе сонатной формы, трактуемой свободно: разработка совмещается с репризой, вновь возникают эпизоды напряженной борьбы. На кульминации в переключках различных инструментов еще раз рождается тема альпийского наигрыша. Минорная заключительная ненадолго омрачает всеобщее ликование, но в апофеозной коде, следуя за последним проведением хораля, преобразается и она.

Симфония № 2, ре мажор, ор. 73 (1877)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы,
3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Вторую симфонию отделяет от Первой всего лишь год. Но как они различны! Первая — минорная, драматичная, полная мучительной борьбы; Вторая — мажорная, радостная, беззаботная. На их настроения непосредственно повлияла история создания: Первая рождалась на протяжении почти 15 лет, Вторая возникла в едином творческом порыве летом — осенью 1877 года. Именно в это время Первая постепенно завоевывала Европу. Она прозвучала в Вене, в других городах Австрии, в Германии и Англии, и хотя не везде принималась восторженно,

признание композитора крепло. Вслед за О. Дессофом, другом Брамса, руководившим премьерой, вслед за автором, дирижировавшим несколькими последующими исполнениями, за нее берется знаменитый дирижер и пианист Ганс фон Бюлов, который становится горячим пропагандистом творчества Брамса.

Летние месяцы композитор проводит за городом, отдыхая от дирижерских и пианистических выступлений, во время дальних прогулок обдумывает, а затем записывает сочинения. Несколько лет подряд он выбирает деревушку Пёртшах в Каринтии, живописно раскинувшуюся на берегах Вёртеровского озера. Нигде он не работал так плодотворно. «Вёртеровское озеро — девственная почва, там мелодии носят в воздухе, так что надо остерегаться пренебречь хоть одной», — пишет он. В середине 70-х годов Пёртшах был для Брамса прекраснее Италии, которую он мечтал увидеть. Возвращаясь из первого итальянского путешествия, насладившись «волшебными днями» в Риме, Неаполе, Флоренции и Венеции, Брамс заезжает в Пёртшах: «Здесь я хотел задержаться на один день, а когда он оказался слишком прекрасным, еще на один, но красота оставалась неизменной, и для начала я остаюсь еще на несколько дней...» По мнению одного из друзей, Пёртшах запечатлен в музыке Второй симфонии: «Да ведь это сплошное голубое небо, журчание ручейков, солнечный свет и тенистая зеленая прохлада. Как же все должно быть прекрасно на берегу Вёртеровского озера!»

Летом 1877 года здесь был написан фортепианный вариант симфонии, а в сентябре композитор отправился в Лихтенталь близ знаменитого курорта Баден-Баден, где Клара Шуман купила домик. И там, где год назад Брамс играл ей Первую симфонию, он завершает Вторую и 3 октября знакомит ее с первой частью нового сочинения. Восхищенная, она находит, что эта музыка более значительна, чем аналогичная часть Первой. А Брамс, сдержанный в оценке своего творчества, пишет: «Создал ли я славную симфонию, не знаю; я должен спросить об этом толковых людей». Однако знаменитому венскому критику Э. Ганслику он сообщает с уверенностью в успехе: «В знак сердечной дружбы с тобой я сыграть тебе зимой симфонию, которая звучит так весело и приветливо, что ты подумаешь, будто я написал ее специально для тебя или для твоей молодой жены».

Премьера Второй симфонии состоялась в том же 1877 году, 30 декабря, под управлением известного дирижера Ганса Рихтера в Венской филармонии и имела триумфальный успех. Композитора вызывали после каждой части, а третья сразу же бисировалась по требованию публики. Десять дней спустя Брамс сам дирижировал Второй симфонией в Лейпциге, где ее играл прославленный оркестр Гевандхауза. Когда же в сентябре следующего года праздновалось пятидесятилетие основания Гамбургской филармонии, композитора усиленно приглашали исполнить Вторую симфонию в родном городе. Гамбуржцы приняли знаменитого земляка торжественно и сердечно, лучшие музыканты почли за честь играть под его управлением. Именно эта симфония принесла Брамсу славу первого симфониста Германии.

Как и Первая, Вторая симфония воплощает типичные черты стиля композитора. В ней также обнаруживаются преемственные связи с Бетховеном, и не случайно прославленный Ганс фон Бюлов называл Первую и Вторую Брамса «Десятой» и «Одиннадцатой» Бетховена. Но если Первая естественно ассоциируется с бетховенской Пятой, то Вторая — с Шестой, Пасторальной. Не менее отчетливы связи с романтиками и прежде всего — Шубертом. Тот же Бюлов именовал Вторую Брамса «последней симфонией Шуберта». Действительно, с большой до-мажорной симфонией первого романтика ее роднит общий солнечный колорит, эпический размах, неторопливость развертывания, использование песенно-танцевальных тем, венского вальса и даже сходных мелодических оборотов и оркестровых приемов.

Музыка

Открывающий первую часть мотив главной партии у виолончелей и контрабасов точно повторяет начало симфонии № 103 Гайдна, а затем, как и у первого венского классика, звучит тремоло литавры. В то же время тембр валторны напоминает о Девятой Шуберта, которая открывается большим соло этого инструмента. Главная партия излучает свет и радость, словно дарит улыбку прекрасной природы, расцветающей в более подвижной и лиричной второй теме главной партии. Очаровательно побочная — меланхолический вальс. Мелодия, излагаемая виолончелями и альтами в терцию (излюбленный прием Брамса), кажется вариантом

побочной из Девятой Шуберта. В плавное течение музыки вторгается пунктирный мотив, активизирующий развитие, и этот типично брамсовский прием заставляет вспомнить о первой части Неоконченной Шуберта. Красочным звучанием валторны начинается разработка с искусной контрапунктической работой с многочисленными мотивами. Она незаметно сливается с репризой, в которой композитор не придерживается классических тональных соотношений. Особенно оригинально изложение главной партии: обе ее темы звучат одновременно, сплетаясь полифонически. Умиротворенная кода открывается речитативом валторны, а в конце ее появляется еще один вариант первой темы, на который композитор посчитал нужным обратить особое внимание. В рукописи партитуры под партией гобоя, играющего в октаву с флейтой, он подписывает стих Гейне «Так сладко любить весною», указывая тем самым мелодический источник — свою недавно законченную песню (ор. 71, № 1).

Вторая часть, адажио, неожиданна в такой светлой пасторальной симфонии. Это глубокое философское раздумье, где, наряду с бетховенскими традициями, проступают связи с музыкой барокко. Звучание экспрессивной первой темы — с противодвижением мелодических линий, гармонической свободой, сочетанием ритма шестствия и особенностей хора — напоминает о Бахе. Это впечатление усиливается с вступлением второй темы: соло валторны становится основой неторопливо развертывающегося фугато. Адажио трехчастно, но грани формы сглажены и краткий средний раздел не выделен.

Третья часть, как и в Первой симфонии — лирико-танцевальное аллегretto, заменившее традиционное скерцо. Здесь Брамс мастерски использует форму рондо с двумя контрастными эпизодами, целиком построенную на трансформации одной темы. Притом придает ей разный национальный колорит, словно напоминая о танцевальной музыке многих народов, звучавшей на улицах Вены. И вся эта искусная работа отнюдь не лишает аллегretto простодушного очарования. Трижды повторенный рефрен — наивный австрийский лендлер в небыстром темпе, в камерном звучании деревянных духовых. Стремительный первый эпизод в двудольном размере — грубоватая, неуклюжая пляска с резкими акцентами, пунктирным ритмом и притоптывающими басами — ассоциируется с чешскими прообразами. Столь же стремительный второй

эпизод, построенный на диалоге оркестровых групп, выделяется синкопированным ритмом и минорными оборотами, напоминающими венгерские напевы.

Финалу присущи энергия, жизнерадостность, размах, близкие последним симфониям Гайдна, Бетховена или Шуберта. Здесь отсутствуют контрасты, главная и побочная, народно-песенного склада, объединены общими мелодическими и ритмическими оборотами, приемами изложения. Еще один вариант — более спокойный, пасторальный, созерцательный, — возникает в конце небольшой разработки, а в ликующей коде он служит контрапунктом побочной, повторяющейся в басах. Последнее проведение побочной медными инструментами венчает эту самую жизнерадостную из всех симфоний Брамса.

Симфония № 3, фа мажор, ор. 90 (1883)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Третья симфония была написана очень быстро, летом 1883 года в Висбадене, хотя некоторые исследователи высказывают предположение, что Брамс использовал, скорее всего в первой части, эскизы ранних лет. Композитор как будто намекает на это в письме к издателю и другу Ф. Зимроку от 15 сентября 1882 года: «Если я еще раз найду нотные листки из времен моей молодости, я их опять вам пошлю».

В начале 80-х годов Брамс находится на вершине славы. Он — первый симфонист Австрии и Германии, у него много верных поклонников среди профессиональных музыкантов и просвещенных любителей, которые в немалой степени способствуют широкому распространению его музыки. И первый — известный дирижер и пианист Ганс фон Бюлов. Для него композитор — третье великое «Б» в истории немецкой музыки: Бах — Бетховен — Брамс. «Я... завоеваю ему часть нации, которая о нем еще знать не знает, несмотря на то, что ему уже 48 лет и он уже

успел подарить миру столько высокого, мастерского, бессмертного». В письме к Брамсу он уверяет: «Превращать огонь, затаенный в твоих произведениях, из скрытого в видимый — это любимое занятие... всецело преданной тебе дирижерской палочки». В посвящении Третьей симфонии запечатлены взаимоотношения композитора и дирижера: «Моему сердечно любимому Гансу фон Бюлову от верного друга. Иоганнес Брамс».

Первые исполнения Третьей симфонии вызвали бурную реакцию, совершенно непохожую на прием, оказанный двум предшествующим: сдержанное одобрение Первой, постепенно завоевывавшей признание, триумфальный успех Второй, сразу вошедшей в репертуар европейских оркестров. Премьера Третьей состоялась 2 декабря 1883 года в Вене под управлением Ганса Рихтера, сравнившего ее с Героической симфонией Бетховена. В январе следующего года она три раза подряд прозвучала в Берлине под руководством друга молодости Брамса, знаменитого скрипача Йозефа Иоахима; а в Мейнингене Ганс фон Бюлов повторил ее дважды в один вечер. 17 февраля 1885 года сам Брамс исполнил ее с прославленным оркестром Гевандхауза в Лейпциге. Даже из Франции, где музыка Брамса еще не получила распространения, композитор получил приглашение продирижировать Третьей симфонией.

Однако далеко не везде успех был безоговорочным. Так, на первом исполнении в Вене публика резко разделилась: одни бурно аплодировали, другие шикали и свистели. В прессе появились резко критические отзывы. Это — свидетельство давно идущей борьбы между сторонниками Брамса и его величайшего современника Вагнера, — борьбы, особенно обострившейся сразу после смерти Вагнера 13 января 1883 года. Сам Брамс хранил благородное молчание. Зато его друзья, как и друзья Вагнера, изошрялись в критике. Особенно преуспели в этом влиятельнейший критик Эдуард Ганслик, создавший в Вене настоящий культ Брамса, и молодой композитор и критик Гуго Вольф. С юности влюбленный в музыку Вагнера, он отвергал все, что могло умалить славу его кумира, и не стеснялся в выражениях по адресу Брамса: его симфонии — «омерзительная, безвкусная, до тошноты лживая и дурацкая стряпня». «В одном-единственном ударе тарелок в любом произведении Листа больше души и чувства, чем во всех трех симфониях Брамса и в его серенадах

впридачу» (Лист назван для примера, как друг и соратник Вагнера, отец его жены Козимы).

В Третьей симфонии Брамс дает еще одно, новое решение жанра. Она не похожа ни на Первую, ни на Вторую, хотя воплощает те же основные принципы его стиля, сочетая классические бетховенские и романтические шубертовские традиции. Уникальна ее драматургия: от патетической, тревожной, но все же достаточно светлой, мажорной первой части к драматическому, насыщенному борьбой минорному финалу. Таким образом, направленность цикла Третьей прямо противоположна Первой — от скорби к утверждению радости. Обратный путь — от мажора к минору вообще чрезвычайно редок в симфониях XIX века и уж во всяком случае не содержит такого эмоционального омрачения. Средние части образуют типичное для Брамса, но совершенно не характерное для других композиторов его времени отстраняющее интермеццо — отсутствует оживленное скерцо. Правда, по сравнению с первыми симфониями, средние части Третьей поменялись местами в отношении эмоциональной глубины и насыщенности: анданте теперь наивно-простодушно, а аллегretto — полный затаенной скорби романс.

Музыка

Первая часть открывается важнейшим мотивом из трех нот, который будет пронизывать многие темы симфонии. Он имеет конкретный смысл, зашифрованный в буквенных обозначениях нот (f—as—f): это юношеский девиз композитора «свободен, но весел» (frei aber froh). Мотив предстает в торжественных аккордах духовых с любимой Брамсом — вслед за Шубертом — гармонической светотенью: сопоставлением мажора и одноименного минора. Затем он ложится в основу главной партии, красиво распетой скрипками, и контрапунктически сопровождает ее. Пламенная, патетическая, эмоционально неустойчивая главная колеблется между мажором и минором, ни на миг не останавливаясь в развитии. Контрастна побочная, порученная кларнету и фаготу: мечтательная, грациозная, отдалению напоминающая вальс, но с гибким, изменчивым ритмическим рисунком. Ее мелодия окутана выдержанным в народном духе сопровождением и постоянно варьируется. В одной из вариаций она подвергается полифоническому преобразованию (тема в обращении).

Но безмятежный покой недолог. Вновь звучит вступительный мотив, и к концу экспозиции нарастает тревога. Она преобразует побочную, которой открывается краткая разработка. Кажется, ничто не связывает эту страстную, мелодически изломанную минорную тему со светлым вальсом, трансформацией которого она является. В конце разработки у солирующей валторны таинственно звучит вступительный мотив, подготавливая репризу, в которой композитор еще в большей степени, чем во Второй симфонии, нарушает тональные закономерности — побочная партия проводится не в главной, а в красочно сопоставленной с ней отдаленной тональности. Кода, играющая роль второй разработки, завершается просветлением: в последний раз, перекидывая арку к началу части, мотив вступления сопоставляется с главной темой, на этот раз уверенно утверждающей мажор.

Две средние части принадлежат к самым очаровательным интермеццо Брамса. Камерное анданте прелестно своей бесхитростной простотой и тонким изяществом. Напевную тему в духе колыбельной играют кларнеты и фаготы, а затем варьируют другие инструменты. Вариации прерывает появление новой темы, также у кларнета и фагота, но более экспрессивной, завершаемой загадочными аккордами. При повторении первой темы на нее словно падает тень. Она дробится, разрабатывается. Только в новых вариациях в репризе возвращается первоначальное ничем не омраченное настроение. Но кода вновь полна страстных томлений и затаенных предчувствий.

Третья часть впервые в этой мажорной симфонии утверждает минор. Задумчивый романс с красивейшей темой, быть может, лучшей у Брамса, рожден бытовым чувствительным жанром. Но он тонко, поэтично, одухотворенно преобразен композитором, который, по меткому замечанию немецкого исследователя, обладает свойством снимать характер повседневности с обыденных явлений и заглядывать в глубины души человеческой. Перебой хореических и ямбических размеров, неустойчивые гармонии лишают тему банальности, придают ей скрытую напряженность, тревогу. Песенность, как у Шуберта, подчеркнута вокальным типом изложения: виолончели, скрипки, валторны повторяют три строфы темы. Еще три строфы, в другой инструментовке, прозвучат в репризе. А средняя часть этой трехчастной формы окрашена типично

брамсовским настроением «улыбки сквозь слезы». Весьма краткая, она построена на чередовании двух тем, различных по жанровым истокам и оркестровке: с оттенком танцевальности — у духовых, затаянно лирическая — у струнных. Их отголосок еще раз возникает в коде, завершаемой мучительно страстным вздохом.

Финал образует драматическую кульминацию симфонии: именно здесь разражается давно готовившаяся буря. Свободно трактованная сонатная форма поражает обилием тем, которые трансформируются в процессе развития. Первую тему главной партии отличает суровый балладный тон, подчеркнутый октавным изложением, приглушенной звучностью, своеобразными ладовыми оборотами. Вторая тема, доносящаяся словно издалека — аккордово-хорального склада, с упорно вдалбливаемыми ритмическими и мелодическими оборотами, — еще более мрачна, подобна теме рока. Так трансформируется затаянная тема среднего раздела анданте. Открытым драматизмом отмечена связующая — вариант первой темы главной партии, с неистовыми возгласами, широкими скачками. Внезапно наступает успокоение: звучит побочная тема, мажорная, распевная, окрашенная благородным тембром валторны и виолончелей. Но покой краток, экспозиция завершается трагической кульминацией, в заключительной партии вновь утверждается минор. Следующая волна стихийной силы вздымается в разработке, основанной на темах главной партии. Особенно грозно звучит вторая: в канонических перекличках духовых она приобретает роковой характер, сближаясь с мотивом судьбы из Пятой симфонии Бетховена. Начало репризы знаменует появление на кульминации драматических возгласов связующей партии. Главная партия возникает здесь последней. Внезапно она замедляет свой неистовый бег и торжественно звучит в мажоре: утверждая победу света и гармонии, наступает код. В ней собираются важнейшие темы цикла: трезвучный начальный мотив первой части; преобразованный, в мажоре, мотив судьбы. Наконец, «подобно радуге после грозовой бури», по выражению одного из исследователей, у флейты появляется мотив фа—ля-бемоль—фа, обрамляя симфонию великолепной аркой. Ему отвечает главная тема первой части в ясном фа мажоре.

Симфония № 4, ми минор, ор. 98 (1884—1885)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные;
в третьей части — флейта-пикколо, треугольник.

История создания

80-е годы приносят Брамсу славу первого композитора Германии и Австрии. Он — автор трех симфоний, двух фортепианных и Скрипичного концертов, которые исполняют лучшие солисты Европы, многочисленных фортепианных сочинений и камерных ансамблей, Немецкого реквиема и кантат, хоров и песен, распеваемых любителями повсюду. Его Третья симфония после премьеры в Вене в декабре 1883 года в течение нескольких месяцев распространяется по всей Германии. А Брамс уже занят обдумыванием Четвертой. Для работы над ней в ближайшее лето он долго не может найти подходящего места, пока наконец не останавливается на Мюриццшлаге в Штирии. Это горное местечко не так красиво, как Пёртшах в Каринтии, где он провел три лета, принесших богатейший урожай, в том числе Вторую симфонию. Однако с Мюриццшлагом у стареющего композитора связаны дорогие воспоминания. 17 лет назад, когда он только завоспевал признанис, после удачного концертного турне в качестве пианиста, он пригласил отца в путешествие по Австрии: «Душа моя освежилась, словно тело после купанья; мой добрый отец и не подозревает о том, какую он мне принес пользу...» — признавался Брамс.

В Мюриццшлагe композитору хорошо жилось и работалось. Летом 1884 года он написал две первые части симфонии, следующим — две последние. В конце сентября 1885 года состоялось ее домашнее прослушивание: Брамс играл симфонию друзьям в четыре руки со знакомым пианистом. По воспоминаниям исследователя творчества Брамса М. Кальбека, по окончании первой части воцарилось молчание, наконец Э. Ганслик, приложивший немало сил для пропаганды творчества композитора, вздохнув, сказал: «У меня такое ощущение, будто меня отлупили два ужасно остроумных человека». Кальбек высказал сомнение по поводу скерцо и недоумение по поводу финала в форме вариаций, и хотя Брамс утверждал, что скерцо произведет иное впечатление в оркестровом

звучания, а вариации в финале были использованы еще Бетховеном в Героической, сам он вовсе не был уверен в успехе.

Однако симфония покоряет друга Брамса, знаменитого дирижера и пианиста Ганса фон Бюлова, страстного пропагандиста его творчества на протяжении почти двадцати лет (ему посвящена Третья симфония). И он берется исполнить Четвертую в концертном турне по рейнским и голландским городам с руководимым им Мейнингемским оркестром. Премьера состоялась в Мейнингеме 25 октября 1885 года под управлением автора и прошла с огромным успехом. Этой же симфонией Брамс простился с Веной 3 марта 1897 года: уже смертельно больной, он присутствовал на ее исполнении в Венской филармонии под управлением прославленного Ганса Рихтера, когда-то впервые продирижировавшего этими премьерами его Второй и Третьей симфоний.

Последняя симфония — вершина творчества композитора. Она значительно отличается от предшественниц, хотя и в ней получает воплощение основной принцип Брамса — сочетание традиций романтизма и классицизма. Романтическое начало ощущается с первых же звуков сонатного аллегро, окрашенного в лирические тона; романтическим духом веет и от балладной второй части. Классичность структуры проявляется особенно в средних частях, написанных в сонатной форме; притом третьей частью является скерцо, рисующее шумную картину народного празднества. В то же время уникальный полифонический финал, как и две первые части связанный с музыкой барокко, не только делает сочинение Брамса итогом XIX века, но и перебрасывает арку через два столетия.

Музыка

Первая часть начинается как бы с полуслова. И главная и побочная партии песенны, лиричны, напоминают о первой романтической симфонии — Неоконченной Шуберта. Главная, порученная скрипкам, строится на чередовании излюбленных Брамсом терций и секст, подчеркивающих близость к романсу. Но непритязательность этого бытового источника скрадывается изысканной деталью — прелестным эффектом эха, имитацией деревянных духовых. А сама тема нитонационно родственна гораздо более глубоким слоям немецкой песенности и представляет собой

вариант хора «О мой Иисус, меня избравший к блаженству вечному», любимый Бахом (этот хорал открывает и последнее произведение Брамса — 11 хоральных прелюдий для органа). Главная партия кажется бесконечной в своем вариационном развертывании, которое внезапно прерывается фанфарным возгласом деревянных инструментов и валторн. Эта энергичная фанфара десять раз возникает на протяжении части, активизируя ее развитие и контрастно оттеняя широко разливающиеся, столь же песенные темы побочной партии. Завершает экспозицию мажорный вариант главной темы, создающий своего рода рамку. Разработка, подобно второй песенной строфе, открывается повторением главной партии в основной тональности (прием необычный, но уже использованный композитором в финале Третьей симфонии). Разработка драматична и подводит к печальной репризе, в которой главная тема, изложенная крупными длительностями, обнаруживает истинную — хоральную — природу. Еще одно ее преобразование происходит в коде — кульминации части: в суровых, резко акцентированных канонических имитациях фортиссимо слышится отчаяние, предвещающее трагический финал.

Необычная для Брамса крупная (в сонатной форме без разработки), а не камерная медленная вторая часть многолика, сочетает разные жанровые истоки. Открывает ее соло валторн строгого балладного склада. Контрастна активная связующая партия, в которой слышны фанфарные обороты первой части. Неторопливо развертывается песенная побочная в насыщенном звучании виолончелей с томительными хроматическими подголосками. В репризе в другой оркестровке она достигает гимнической кульминации и неожиданно уступает место прелестному обороту венского вальса, в котором с трудом угадываются интонации первой балладной темы.

Еще более необычна для Брамса третья часть — впервые используемое в симфонии скерцо, создающее резчайший контраст с соседними частями. Это картина народного веселья, шумного, звонкого, с двумя темами, чередующимися по принципу рондо-сонаты. Первая рисует веселящуюся толпу (главная, tutti), вторая — лирическую грациозную сцену (побочная, скрипки). Лишь на миг приостанавливается шумный хоровод, темп замедляется, и в отдаленной красочной тональности

у валторн и фоготов приглушенно, таинственно звучат обороты главной темы, чтобы вновь уступить место стихийному веселью.

Финал — трагическая кульминация цикла — необычен не только для Брамса, но и вообще для симфоний XVIII—XIX веков. Форма, не встречающаяся ни в одном симфоническом финале, воскрешает жанр полифонических вариаций эпохи барокко (чакону, пассакалью), столь любимый Бахом. Эмоциональная сила воздействия музыки так велика, что заставляет забыть изощренную изобретательность развития и чеканную строгость формы. За темой, изложенной в виде восьмитакта ровными крупными длительностями, следуют 30 вариаций, не изменяющих строгой структуры темы, и более свободная кода. Тема духовых, неуклонно поднимающаяся по тонам звукоряда на нисходящем басу, а затем резко срывающаяся вниз, заимствована у Баха (в кантате № 150 «Тебя алкаю я, Господь» она служит басом в № 4). Брамс обостряет ее, вводя хроматизм в мелодию и усложняя гармонию. В полифонических сплетениях, мотивных дроблениях возникает бесконечное разнообразие мелодий. Тема в первоначальном мелодическом виде повторяется трижды, отмечая новые разделы, что позволяет обнаружить некоторые закономерности сонатной формы. Экспозицию составляют тема и 15 вариаций, причем 10-я и 11-я, в которых мелодическое движение как бы застывает на фоне неустойчивых блуждающих гармоний, играют роль связующей партии. 12-я — одна из красивейших бесконечных мелодий Брамса: экспрессивная жалоба солирующей флейты в сопровождении словно неуверенного аккомпанеента скрипок, альтов и валторн. После нее утвердятся одноименный мажор, и в массивной звучности сарабанды у тромбонов на фоне хоральных аккордов духовых слышатся отголоски музыки вечного противника Брамса — Вагнера. Это сфера побочной партии (вариации 13—15). Разработку открывает возвращение первоначальной темы духовых, на которую накладывается мощный низвергающийся поток у струнных фортиссимо (16-я вариация). Реприза начинается 23-й: начальную тему, порученную валторнам, оплетают неистовые переклички деревянной и струнной групп. Последующие семь представляют собой вариации на вариации, в последней, 30-й, уже трудно уловить тему. В коде она дробится, разрабатывается, рисуя картину последней отчаянной схватки, — и все стремительно скатывается в бездну.

Известный немецкий дирижер Ф. Вейнгартнер писал: «Мне кажется подлинно сверхъестественным страшное душевное содержание этой вещи, я не могу избавиться от навязчиво возникающего образа неумолимой судьбы, которая безжалостно влечет к гибели то ли человеческую личность, то ли целый народ... Конец этой части, насквозь раскаленный потрясающим трагизмом, — настоящая оргия разрушения, ужасный контраст радостному и шумному ликованию последней симфонии Бетховена». Так Брамс ставит точку в своем симфоническом творчестве, таков один из итогов развития симфонии в XIX веке. Другой итог подведет десять лет спустя в своей Девятой Брукнер.

Антон Брукнер

(1824—1896)

Брукнер — выдающийся симфонист. Среди великих композиторов XIX века он занимает совершенно особое место. Отдавший свое творчество почти исключительно симфонии, создавший в этом жанре величественные и возвышенные творения, композитор был совершенно лишен типичных черт романтического художника того времени. Выросший в патриархальной среде, он впитал в себя ее взгляды и до конца жизни сохранял облик простодушного деревенского музыканта. Вместе с тем, время, в которое он жил, не могло не наложить на него своего отпечатка, и наивнопатриархальные черты своеобразно сочетались в его творчестве с мировосприятием человека последней трети XIX века. Известны слова Вагнера о нем: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену; это Брукнер». Фраза эта, произнесенная в 1882 году, была воспринята как парадокс: Брукнера, стоящего на пороге шестидесятилетия, автора шести монументальных симфоний, по существу, совсем не знала публика. Интерес к нему пробудился только в середине 80-х годов, после исполнения знаменитым дирижером А. Никишом Седьмой симфонии. Причина этому — именно в неординарности творческого пути и личности композитора. «Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, усложненный элементами баховской полифонии, трагедийной структуры первых трех частей Девятой симфонии Бетховена и вагнеровской «тристановской» гармонии» — вот кто такой Брукнер по определению выдающегося музыкального деятеля и критика 20—30-х годов XX века И. И. Соллертинского.

Несмотря на непохожесть на привычный стереотип художника-романтика, Брукнер тем не менее воплотил в своем творчестве романтические коллизии, питавшие не одно поколение музыкантов, поэтов, художников. Трагический разлад между человеком и обществом, между мечтой и действительностью — тема, которой посвятили свои произведения Шуберт и Шуман, Лист и Чайковский, питала и творчество Брукнера. От чуждой, непонятной, а часто и враждебной ему жизни Брукнер стремился уйти в собственный мир — в пантеистическое воспевание природы,

религию, в простоту крестьянского быта. Поэтому в своем творчестве художник обращался к верхнеавстрийскому фольклору, к старинным слоям народной песенности, к хоралу, тогда как урбанистическое начало было ему абсолютно чуждо. Вместе с тем, он, может быть не желая этого, слышал современность, и тогда в его музыке возникали страницы, предвещающие Малера, а порою даже Шостаковича.

Симфоническое творчество Брукнера продолжает линию австрийского симфонизма, начало которому положено Шубертом. Их роднит широкое использование народно-песенных интонаций, проникновенное воплощение образов природы, контрасты душевных настроений. Но симфонии Брукнера всегда монументальны, крупномасштабны, насыщены полифонией, придающей музыке черты особого величия.

Все симфонии Брукнера четырехчастны. Они созданы как бы по одной схеме. Первые части — в сонатной форме — строги и серьезны. В них три основных образа — самостоятельное значение в экспозиции приобретает тема заключительной партии. Глубокие, сосредоточенные адажио становятся лирико-психологическим центром симфонии. Широко развернутые скерцо, написанные в сложной трехчастной форме, насыщены народными песенными и танцевальными оборотами. Финалы отличаются циклопичностью размеров, величию образов. Разумеется, это лишь внешние черты. Каждая из девяти симфоний Брукнера глубоко индивидуальна. Из-за грандиозных размеров и причудливого смешения архаики и новаторства его симфонии воспринимались с трудом, что принесло композитору немало горьких минут.

Антон Брукнер родился 4 сентября 1824 года в деревне Ансфельден близ Линца, в семье школьного учителя. Крайне восприимчивый, он жил в старинном городе, окрестности которого отличались живописностью и способствовали развитию в мальчике преклонения перед красотой и величием природы.

В круг знаний школьного учителя входила музыка — неперенное владение многими инструментами и основами теоретических дисциплин. Он должен был сопровождать церковную службу игрой на органе. Так что отец будущего композитора владел этим инструментом не плохо, даже импровизировал на нем. Кроме того, был непременным участником местных торжеств, во время которых играл на скрипке, виолон-

чели, кларнете. Для того, чтобы объяснить современному читателю положение, при котором школьный учитель был одновременно церковным музыкантом, надо напомнить: в странах немецкого языка начальные школы должны были не только преподавать основы практических знаний, умений и навыков, но и наставляли в Священном писании и готовили певчих — мальчиков, которые участвовали в богослужении. Поэтому школьный учитель непременно имел музыкальное образование и, пусть в меньших размерах, давал его своим ученикам. Так создавалась основа для расцвета музыкального искусства.

У такого школьного учителя получил первоначальное образование «отец симфонии» Гайдн. Таким школьным учителем был отец Шуберта, готовивший сына к тому же поприщу. В сущности, таким школьным учителем, только неизмеримо более высокого ранга, являлся в свое время Бах — кантор лейпцигской Томас-кирхе, руководитель Томас-шULE — школы при церкви. Во всех случаях, будь это огромный город Лейпциг или маленькая деревушка, школьный учитель принадлежал к числу наиболее уважаемых граждан. Правда, в бедных местечках учителя жили бедно, если не сказать нищенски, но их положение считалось почетным, и дети, как правило, шли по их стопам, наследуя место отца.

Итак, мальчик рос в атмосфере музыки, жадно впитывал звучащие вокруг народные мелодии, быстро научился играть на спинете и маленькой скрипке, с десяти лет пел в школьном хоре, иногда заменял отца за органом. Видя способности сына, отец отдал его в 1835 году профессионально учиться игре на органе. За полтора года мальчик сделал огромные успехи — не только обучился органной игре, но и познакомился с теорией, старательно овладевал гармонией и контрапунктом. К сожалению, столь успешно начавшееся обучение было прервано: отец, потеврявший здоровье, вынужден был призвать двенадцатилетнего мальчика на помощь в своих многочисленных обязанностях.

В 1837 году Брукнер-старший скончался, оставив вдову с пятью детьми. Уже в августе Антона зачислили в так называемую народную школу при монастыре Сан-Флориан. Здесь продолжались его занятия музыкой — игрой на органе, клавире, скрипке, — он получил и разностороннее общее образование. После окончания курса монастырской школы Брукнер, не представлявший много жизненного пути, чем тот, который

прошел его отец, отправился в Линц на подготовительный курс для получения звания помощника учителя. В августе 1841 года он блестяще сдал выпускной экзамен и был послан работать в маленькую деревню Верхней Австрии.

Его день был переполнен обязанностями, приносившими скудный заработок, которого еле хватало на пропитание, но любовь к преподаванию и своим ученикам помогала молодому помощнику учителя преодолевать жизненные трудности. Скоро он завоевал симпатию, особенно среди любителей музыки. Правда, крестьяне находили его органские импровизации чересчур сложными и непонятными. Многие часы Брукнер проводил за изучением произведений Баха, находил время и для сочинения собственной музыки. Постепенно его начальник стал замечать, что это отвлекает его помощника от непосредственных обязанностей. Их отношения стали напряженными и вскоре привели к тому, что Брукнер покинул свое место, и монастырское начальство перевело его в другую деревню, с большим окладом. Теперь он имел возможность помогать матери, бедствовавшей с младшими детьми. Кроме того, его новый начальник сочувственно относился к музыкальным занятиям молодого человека и старался предоставить для этого все возможности.

В июне 1845 года Брукнер прошел испытания на звание старшего учителя и получил место в монастырской школе. Теперь его положение упрочилось, он мог отдавать себя всецело преподаванию и музыке. В его распоряжении оказался великолепный орган, и он продолжал ежедневные упражнения в органной игре, импровизации, контрапункте, ездил в соседние города, где слушал много разной музыки. Сам сочинял мало: его композиторский дар еще не проснулся в полной мере — Брукнер отнесся к натуре с поздним развитием. Правда, в его творческом портфеле уже есть хоры, песни, кантаты, органные прелюдии и фуги. Пользуясь прекрасной монастырской библиотекой, он тщательно изучает партитуры старинных мастеров. Музыка занимает все большее место в жизни Брукнера. Видя его незаурядные способности, его в 1848 году назначают «временным» органистом монастыря, а через три года он получает статус постоянного органиста.

Была еще одна особенность в жизни Австрии тех лет. Если ее столица Вена была, естественно, вполне современным городом, то в провинции

жизнь продолжала течь так же, как столетие назад, и положение Брукнера в монастыре мало чем отличалось от полностью зависимого от своего господина Гайдна, капельмейстера князя Эстергази, или Моцарта, служащего капеллы епископа Зальцбургского. И Брукнер остро ощущает свою зависимость от монастырского начальства, душевное одиночество. «Здесь нет человека, которому я мог бы открыть свое сердце, — пишет он в одном из писем тех лет. — И мне это очень тяжело. В Сан-Флориане относятся к музыке и, следовательно, к музыкантам, весьма равнодушно. Я здесь не могу быть радостным, бодрым, и не могу даже мечтать, строить какие-либо планы... Я должен постоянно писать к различным праздничным собраниям кантаты и всевозможные другие вещи, держаться не иначе, как служкой, которому достаточно питаться только услужливостью и с которым можно обращаться так плохо, как только это возможно...»

Брукнер пытается найти выход из сложившегося положения. Но получилось это только в 1856 году: он победил на конкурсе органистов в Линце и получил место городского органиста. В том же году он был удостоен чести играть в соборе Зальцбурга на праздновании столетнего юбилея Моцарта, а еще через два года стал, наконец, известен и в Вене. В столичной газете появилась статья, рассказывающая о выдающемся органисте, импровизаторе в свободном и строгом стиле.

Кроме работы в соборе музыкант много времени и сил посвящал певческому обществу, в котором стал хормейстером. Там он получил возможность исполнять все свои хоровые сочинения. Они пользовались успехом. На первом Верхнеавстрийском празднике певцов в Линце в 1868 году исполнение песни «Поход германцев» хором в сопровождении медных инструментов было отмечено премией. (Сам композитор считал это сочинение своим первым зрелым опусом.) Авторитет хормейстера вырос настолько, что к нему привозили для обучения мальчиков даже из других стран, в частности, Швеции и Норвегии.

Все свободное время Брукнер использовал для упорных домашних занятий. Он все еще не считал себя достаточно подготовленным для серьезного самостоятельного творчества. Ему было почти сорок лет, когда в одном из писем он писал: «К композициям приступить не могу, так как должен учиться. Позже, спустя несколько лет, буду вправе сочинять.

А сейчас это пока только школьные работы». Дважды в год музыкант ездил на две-три недели в Вену, где брал уроки у знаменитого теоретика С. Зехтера. Иногда, для экономии, путешествие проходило по Дунаю на сплавных плотах: оплата его труда щедростью не отличалась, и приходилось беречь каждый грош.

В 1861 году Брукнер сдал экзамены в Венской консерватории по органной игре и теоретическим предметам. Присутствовавший на экзамене известный дирижер И. Гербек отметил: «Он должен был бы испытывать нас, а не мы его». В том же году Брукнер обратился к еще одному педагогу — О. Китцлеру, капельмейстеру театра в Линце. У него музыкант прошел курс анализа форм на примере произведений Бетховена и инструментовку. Именно Китцлер познакомил Брукнера с современной музыкой, с сочинениями Листа и Вагнера. Особенно сильное впечатление произвели на Брукнера оперы Вагнера, которые шли в театре Линца. Брукнер страстно увлекся этой музыкой. Чтобы услышать «Тристана и Изольду», он поехал в Мюнхен, где познакомился с автором оперы и поставившим ее дирижером Гансом фон Бюловом.

Первые крупные произведения Брукнера, написанные в Линце — три мессы и симфоническая увертюра, вызвавшая одобрение Китцлера. Исполнение в Линце Первой мессы, монументального сочинения для солистов, хора и оркестра, прошло с триумфом — Брукнер был увенчан лавровым венком. После этого композитор решает создать симфонию, однако она, по мнению того же Китцлера, «больше ученическая работа, которую он писал не особенно вдохновенно». В течение 1863—1864 годов Брукнер пишет еще одну симфонию, но сам остается не удовлетворенным ею. Позднее она стала известна под № 0. Лишь в 1865—1866 годах появляется симфония, ставшая Первой. Так, только на пятом десятке композитор почувствовал, что ученичество кончилось.

К сожалению, начался трудный период в жизни Брукнера. Еще в 1860 году умерла его мать — единственный по-настоящему близкий человек. Девушка, в которую он был влюблен, отвергла его предложение. Тяжелый, подчас непосильный труд, к тому же плохо вознаграждавшийся, привел к тяжелой депрессии с симптомами душевной болезни. Сам Брукнер так описывал свое состояние в письме к одному из друзей: «У меня было чувство совершенного упадка и беспомощности — полное истощение

и крайняя раздражительность! Я находился в ужаснейшем состоянии; признаюсь в этом только тебе, не говори никому ни слова. Еще немного, и я стал бы жертвой болезни и погиб навсегда...» Летом 1867 года композитор лечился на курорте, и уже тогда появилось навязчивое стремление пересчитывать все встречавшиеся предметы — окна домов, листья на деревьях, звезды на небе, булыжники на мостовой, бисер и жемчуг на вечерних туалетах дам, узоры обоев, пуговицы на куртках встречных. Ему казалось, что он должен вычерпать воды Дуная, чтобы и их измерить!

Одна только любовь к музыке поддерживает композитора. Он надеется, что новая его симфония, впоследствии ставшая Первой, получит признание в Линце и приобретет ему друзей. Но этим надеждам не суждено было осуществиться. Премьера Первой симфонии, состоявшаяся 9 мая 1868 года в Линце, прошла без успеха. Это стало для него еще одним сильнейшим ударом. Последовало обострение болезни. В письмах к И. Гербеку, когда-то давшему прекрасный отзыв на экзамене, а затем ставшему верным другом, он писал: «Я совершенно покинут и от всего мира уединен. <...> Искренне прошу, спасите меня, иначе я пропаю!» У несчастного возникали фантастические проекты: переменить профессию и стать писцом, или переехать в Мексико, «или еще куда-нибудь, если нас не хотят знать на родине». Он чувствовал, что необходимо кардинально переменить жизнь.

Спасение пришло неожиданно. В Вене скончался его бывший учитель Зехтер. Перед смертью он назвал Брукнера как самого достойного своего преемника.хлопотал за Брукнера и Гербек, имевший значительное влияние в музыкальных кругах. Брукнер не сразу согласился на переезд: столица путала его, постоянная неуверенность в себе с болезнью еще более усилилась. К тому же оклад жалования, который ему предлагался, был слишком мал для приличной жизни в столице. Он не хотел больше терпеть постоянную нужду, в которой прошли лучшие годы жизни, и выдвинул свои условия. Они были приняты, и 6 июня 1868 года Брукнер стал преподавателем контрапункта и гармонии в консерватории Общества друзей музыки. Через три года он получил звание профессора. Считая себя недостаточно образованным, скромный по натуре музыкант, уже будучи профессором, в течение семестра слушал в университете лекции по истории музыки у Э. Ганслика — одного из крупнейших музыкальных авторитетов Вены.

В 1875 году его пригласили читать лекции по гармонии и контрапунту в Венском университете, преподавал он одно время и в Учительском институте св. Анны, а, кроме того, стал органистом придворной императорской капеллы, где на первых порах исполнял свои обязанности бесплатно. Поначалу преподавание доставило ему немало горьких минут. Так, его непосредственный начальник, Л. Целльнер, специалист по музыкальной акустике и органу, поняв, что Брукнер станет для него опасным конкурентом, всячески унижал его, утверждал во всеуслышание, что тот «не органист» и советовал, вместо того, чтобы сочинять никому не нужные симфонии, заняться лучше фортепианными переложениями чужой музыки.

Переехав в Вену, Брукнер оказался в мире, резко отличавшемся от того, к которому привык. Вена была одним из крупнейших культурных центров Европы, и приехавший из захолустья пожилой музыкант с большим трудом приспосабливался к новым реалиям. Как раз в это время разразилась ожесточенная полемика между поклонниками новаторского оперного творчества Вагнера и брамсианцами (их насмешливо называли «браминами»), предпочитавшими непрограммную музыку в классических традициях, ярчайшим представителем которой в те годы и был Брамс. Он не принимал никакого участия в полемике и спокойно шел своим путем, но страсти вокруг этих двух имен разгорались. Самым ярким его приверженцем был тот самый Ганслик, автор книги «О музыкально-прекрасном», лекции которого Брукнер прилежно посещал. Когда-то он приветствовал появление музыки Брукнера. После прослушивания его Первой симфонии Ганслик писал: «Если сообщение о том, что Брукнер учился в Венской консерватории, правильно, то мы можем лишь поздравить это учебное заведение». Но теперь, совершенно неожиданно для себя, композитор, искренне и простодушно преклонявшийся перед Вагнером, стал предметом ожесточенных нападок знаменитого критика.

Это было тем более несправедливо, что сам Брукнер работал именно в той области, которую Ганслик приветствовал — в жанре непрограммной симфонии. Но, разумеется, новаторские достижения Вагнера в области гармонии и инструментовки не могли пройти мимо современных ему музыкантов. Появлялись они и на Брукнера. Кстати, Вагнер относился

к нему очень доброжелательно. Еще во время пребывания Брукнера в Линце он доверил ему репетиции хоровых сцен в «Мейстерзингерах», ставившихся в Линцком театре, и позднее принимал его в Байрейте на своей вилле «Ванфрид».

Композитор очень страдал от язвительной и несправедливой критики, но был принципиален в вопросах творчества: «Они хотят, чтобы я писал по-другому. Я мог бы, но не хочу». Однако, застенчивый, с мягким характером, он ничего не мог противопоставить своему жестокому гонителю и откровенно боялся его. Так известно, что когда одна из венских газет решила написать о Брукнере статью и обратилась к нему за фактами его биографии, он умолял репортера: «Только, пожалуйста, не порицайте Ганслика из-за меня, так как гнев его ужасен. Он в состоянии уничтожить человека, с ним невозможно бороться». Существует анекдот, что когда его, маститого композитора, император спросил, чего бы он желал получить в качестве высочайшей милости, бедняга ответил: «Ваше Величество, сделайте так, чтобы Ганслик перестал ругать меня...»

Таким же наивным и простодушным был Брукнер и в личной жизни, и в быту. Рассказывалось немало анекдотов и о его преподавании, хотя все они носят оттенок восхищения и почтительности. Однажды на его лекции побывал критик, который с изумлением увидел, что вопедшего профессора аудитория встречает бурными аплодисментами. «Его всегда так встречают», — пояснили ему студенты, очень любившие своего наставника. Начало лекции было не менее примечательным. «Только что в коридоре ко мне обратилась одна женщина, — сказал Брукнер. — Она очень почитает мои композиции и должна была увидеть меня во что бы то ни стало, прежде чем уехать из Вены. Я ей ответил на это: “Но ведь я же не выставочный объект!”» Но тут же, пресекая вполне естественное в данном случае веселье, он начал лекцию, и воцарилась полная тишина. Среди слухов и анекдотов, посвященных Брукнеру, были и достаточно злые. Так, некоторые утверждали, что он никогда ничего не читал кроме Священного писания.

Брукнер был глубоко верующим человеком, посещал регулярно церковь, снимал шляпу перед лицами духовного звания, шептал молитвы, когда слышал вечерний благовест. Он несколько раз пытался жениться,

но ухаживал с поистине деревенской неуклюжестью и неизменно дарил своим возлюбленным Библию. Не удивительно, что хотя он и делал предложение по всем правилам, всегда получал отказ. Впрочем, довольно быстро утешался. Однажды на вопрос приятеля, почему он не женится, композитор ответил с очаровательной улыбкой: «Но мне же некогда, я сочиняю Четвертую симфонию».

Он жил очень скромно, в квартирке из двух небольших комнат, одну из которых занимала его незамужняя сестра, переехавшая в Вену, чтобы вести несложное домашнее хозяйство брата. После ее смерти (в 1870 году) он нанял пожилую домоправительницу, которая верно служила композитору до последних дней его жизни.

Многих удивлял своеобразный внешний облик музыканта, категорически отвергнувшего изыски столичной моды. Он всегда был одет в просторный черный костюм с короткими брюками — чтобы ничто не мешало играть на педалях органа, — из кармана выглядывал большой носовой платок, мягкая шляпа своими отвислыми полями отчасти закрывала лицо. Его крепкая фигура, хранившая черты крестьянской основательности, производила впечатление своеобразного величия и вызывала уважение у непредубежденных или незнакомых людей.

В 1872 году была написана Вторая симфония. Дирижер О. Дессоф, руководивший оркестром Венской филармонии, объявил ее бессмысленной и неисполнимой. Другой известный дирижер, Г. Рихтер, друг Брамса, хотя и пропагандировал творчество Вагнера, с Брукнером также не желал иметь дела. «Пробовали все способы, чтобы направить ко мне энтузиазм Рихтера, но он боится прессы», — жаловался композитор в одном из писем. Второй симфонией он, в конце концов, продирижировал сам. Члены филармонического общества приняли ее очень горячо, но Ганслик, разумеется, подверг жестокой критике. Гербек, прочитав статью, заметил: «Если бы Брамс был в состоянии написать подобную симфонию, зал был бы разрушен от оваций». Третью симфонию Брукнеру также пришлось исполнять самому, хотя дирижером он был неважным, что не могло не сказаться на приеме. И последующие симфонии с трудом пробивали себе дорогу на симфоническую эстраду. Композитор писал их, одну за другой, без надежды на понимание и успех у публики, часто — и без надежды на исполнение. Не помо-

гала и по-брукнеровски наивная уловка: все свои симфонии он кому-нибудь посвящал, надеясь тем самым благоприятно повлиять на ее судьбу.

Лишь с исполнением Седьмой симфонии 30 декабря 1884 года, когда Брукнеру исполнилось уже шестьдесят лет, к нему пришло признание. Этому способствовало не только величие и красота самого произведения, но и то, что дирижировал А. Никиш — ученик Брукнера, великолепный дирижер, с особой вдохновенной силой исполнивший симфонию своего учителя. Происходит наконец перелом во взглядах критики. В некоторых отзывах его именуют гением. Лишь Ганслик остается верен себе и называет Седьмую симфонию «неестественной, болезненной и развращающей».

Теперь лучшие дирижеры соревнуются за право исполнять симфонии Брукнера — и не только последующие, но и более ранние. Его музыка звучит во многих странах Европы. В Амстердаме, Христиании (Осло), Штутгарте, Дрездене, Гамбурге и даже Цинциннати звучит «Те Деум», написанный в 1884 году. В Гамбурге и Байрейте исполняются его мессы, Седьмая симфония совершает поистине триумфальное шествие по городам Европы. Но счастье композитора не может быть полным. Резко ухудшается состояние его здоровья. В 1890 году он не может продолжать преподавание и просит о годичном отпуске в консерватории. Ему удается выхлопотать пенсию, и с 1891 года его педагогическая деятельность прекращается. В знак его заслуг философский факультет университета присваивает ему степень почетного доктора.

Наконец он может полностью отдать себя творчеству. В течение 1884—1890 годов он создает Восьмую симфонию, но последнюю, Девятую, завершить уже не довелось: 11 октября 1896 года Брукнер скончался. По предсмертному желанию композитора прах его был перевезен в монастырь Сан-Флориан и похоронен в склепе под органом, за пультом которого Брукнер провел столько лет.

Симфония № 3, ре минор (1873)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, литавры, струнные.

История создания

Третья симфония Брукнера фактически является пятой из им написанных. Первые две он не считал достойными включения в список своих сочинений, и в литературе они известны под № 0 и № 00, а Первой симфонией стала называться третья по времени написания, до-минорная, ор. 77, созданная в 1865—1866 годах. В течение 1871—1872 годов он работал над Второй симфонией, которая была исполнена в 1873 году. Тогда композитор писал Третью симфонию. В эти годы Брукнер жил в Вене: он был приглашен преподавателем теоретических предметов и органной игры в Венскую консерваторию, и сочинять мог лишь в часы, свободные от преподавания, которое он, впрочем, очень любил.

Начата была симфония в феврале, а закончена в августе в курортном городе Марненбаде, где композитор проводил каникулярное время. Оттуда он написал Вагнеру, перед которым преклонялся, письмо с просьбой разрешить посвятить ему симфонию, однако ответа не дождался. Тогда Брукнер сам отправился в Байреит, где в то время находился его кумир, занятый постройкой собственного оперного театра. Сначала Вагнер даже не пожелал принять неизвестного ему музыканта, который привез с собой две пухлые партитуры (это были Вторая и Третья симфонии), но Брукнер с присущим ему простодушным лукавством произнес: «Маэстро при его проницательности достаточно будет взглянуть на темы, чтобы знать, что это за вещь». Вагнер, польщенный этим высказыванием, взял партитуры в руки. Вторую симфонию, перелистав ноты, он небрежно похвалил, но начав просматривать Третью симфонию, настолько увлекся музыкой, что попросил разрешения оставить ноты себе для более внимательного знакомства. Воспользовавшись этим, Брукнер попросил разрешения посвятить симфонию Вагнеру. Ответ он получил на следующий день, когда снова явился на виллу «Ванфрид». Вагнер крепко обнял его и сказал: «Итак, дорогой Брукнер, с посвящением — это вполне приемлемо. Вы доставили

мне вашим произведением необычайно большое удовольствие». «Я был так счастлив в течение двух с половиной часов», — комментировал позднее Брукнер эту встречу.

Тем не менее в дальнейшем он дважды — в 1876—1877 и в 1889 годах — перерабатывал симфонию. Первоначально в порыве преклонения перед Вагнером он использовал цитаты из его опер. В последующих вариантах он отказался от этих заимствований, оставив только лейтмотив сна из оперы «Валькирия» в коде адажио.

Премьера симфонии состоялась 16 декабря 1877 года в Вене. Несмотря на предубеждение большинства венских музыкантов против Брукнера, его давний поклонник дирижер И. Гербек включил Третью симфонию в программу одного из своих концертов. Однако 28 октября он скорпостижно скончался. Брукнеру пришлось дирижировать самому, несмотря на то, что дирижер он был далеко не первоклассный. Но никто из других дирижеров не желал иметь дела с его музыкой: ее считали скучной, чересчур длинной. Во время исполнения Третьей симфонии слушатели демонстративно покидали зал, оркестранты, едва окончив исполнение, тоже ушли. С глубоко огорченным Брукнером остались лишь несколько друзей и учеников, среди которых был его восторженный поклонник семнадцатилетний Малер. Оказался среди друзей и другой поклонник творчества Брукнера, нотопечататель Реттиг, который тут же предложил издать и партитуру и голоса. Это смягчило для композитора горечь неудачи. Видный критик Э. Ганслик, долгие годы буквально преследовавший Брукнера, писал в рецензии на премьеру, что в симфонии смешиваются влияния Девятой Бетховена и вагнеровской «Валькирии», но в конце «Бетховен попадает под подковы коней Валькирий».

Лишь через много лет Третья симфония получила достойное ее признание и с громадным успехом была исполнена во многих концертных залах Европы.

Третья — «Новая героическая» — одно из этапных произведений замечательного симфониста. Это глубоко философская музыка, полная раздумий о человеке, его предназначении, его духовной красоте. Несмотря на черты родства с творчеством Вагнера, симфония глубоко самобытна, отмечена неповторимым своеобразием личности ее творца.

Музыка

Первая часть начинается гигантским органным пунктом, на фоне которого складывается главная тема — величественная, эпическая. Ее развитие напоминает становление финальной темы в бетховенской Девятой (сходство подчеркивает та же тональность — ре). В момент кульминации появляется новая мелодия, состоящая из двух контрастных частей. Грозным возгласам отвечают скорбно-умиротворенные звучания. Вторая (побочная) тема — мягкая, лирическая. Это, собственно, два одновременно звучащих мотива, причем каждый имеет свой характерный ритм, свой мелодический рисунок. Сплетаясь, они образуют новое единство. Создается светлое, радостное настроение. Музыка разрастается в мощный гимн. Естественно включается после него заключительная тема — торжественный и строгий хоральный напев. Сумрачно начинается разработка. Действие в ней разворачивается медленно, постепенно наполняясь силой, приобретая все больший размах. Гигантский разворот борьбы приводит к напряженному драматическому звучанию кульминационной темы главной партии. Это трагическая кульминация симфонии. Реприза возвращается «под впечатлением» разработки, в более мрачных, ступенных тонах. Просветление наступает лишь в побочной партии. В грандиозной коде первой части происходит утверждение мужественного героического начала.

Вторая часть, адажно, по свидетельству биографов композитора, посвящена им памяти матери. В его музыке возвышенная простота и строгость сочетаются с изысканными интонациями, словно музыка Гайдна и Моцарта встречается здесь с вагнеровскими изощренными мелодическими оборотами. Таковы все три темы, лежащие в основе медленной части. Первая из них, излагаемая струнными инструментами, исполнена широты и благородства (первый раздел трехчастной формы). Это возвышенная лирика, вначале сдержанная, а затем достигающая вершин выразительности. Вторая тема, интонируемая альтами, более интимна, трепетна и напоминает проникновенную несь; третья — возвышенный и строгий хорал (они составляют центральный раздел формы). В репризе в результате развития первой темы достигается патетическая кульминация. Но постепенно воцаряется умиротворенная тишина.

Третья часть симфонии — стремительное, яркое, словно пронизанное солнечным светом скерцо. В нем тоже три образа. Первый, огненно-вихревой, сродни темам бетховенских скерцо, второй — наивный и грациозный. Это словно мужской и женский танцы, которые чередуются. В центре скерцо — трио трехчастной формы — появляется новый танец, который близок по характеру второму, но еще более нежен и поэтичен, прозрачен по колориту — как будто после массовых плясок на авансцену выходит единственная пара. В репризе возобновляется общее веселье.

Финал возвращает к образам и коллизиям начала симфонии. «С полуслова» вступает видоизмененная главная тема первой части (солю трубы), продолжается ее активное развитие. Появляются и новые темы: грациозная (побочная), танцевальная, еще одна — напевная, и, наконец, возвышенный хорал (вторая побочная тема). «Смотрите, здесь, в этом доме — большой бал, а рядом, где-то за стеной, на смертном одре покоится великий человек. Такова жизнь, и я хотел отобразить это в последней части своей Третьей симфонии: полька передает юмор и веселое настроение в мире, хорал — скорбное и печальное в нем», — так пояснял свой замысел композитор. Однако преобладает в финале первый, героический образ. На стыке разработки и репризы грандиозной сонатной формы появляется фанфарная тема трубы из первой части. Кода симфонии звучит как песнь победы.

Симфония № 4

ми мажор, Романтическая (1874, оконч. ред. 1880)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Четвертая симфония — одно из лучших творений Брукнера. Ее замысел зародился в 1873 году, во время работы композитора над предшествующим симфоническим циклом. Тогда появились отдельные эскизы. Сочинение симфонии продолжалось долго. Великолепный органист, Брукнер в начале семидесятых годов давал концерты в Берлине, Нанси, Париже,

Лондоне. В Париже он играл в соборе Парижской Богоматери, и слышавшие его Сен-Санс, Франк, Гуно и Обер были восхищены его искусством. Однако гастрольи неизбежно отвлекали его, мешали творческой сосредоточенности. Кроме того, они просто занимали время, а его у Брукнера было немного: композитор был очень занят преподавательской деятельностью — он вел в Венской консерватории классы всех музыкально-теоретических предметов и органной игры.

Отказаться от творчества Брукнер не мог — оно было для него главным и определяющим. Больше того, оно было поистине подвижническим. Ведь композитор не получал никаких гонораров за свои сочинения. Исполнять их всегда удавалось с большим трудом. Часто он нанимал оркестр на свои деньги, сам дирижировал. Порой ему приходилось даже самому переписывать партии, так как денег на переписчика не хватало — огромный педагогический труд оплачивался более чем скромно. Кроме консерватории, ему, чтобы свести концы с концами, приходилось еще преподавать по два часа каждый день в университете, давать частные уроки.

Тем не менее, уплотнив свой рабочий день до предела, Брукнер в течение первой половины 1874 года написал первые три части. Над финалом он работал в августе, когда на некоторое время для отдыха вернулся в монастырь Сан-Флориан, где когда-то был органистом. Финал был закончен 31 августа, после чего композитор вернулся в Вену. Здесь 22 ноября была завершена оркестровка.

Жизнь композитора в Вене и психологически складывалась не просто. Это было время ожесточенной полемики между вагнерианцами и брамсианцами, превратившейся буквально в войну, в которой все средства были хороши. К этой войне подключились и дирижеры, отказывавшиеся исполнять произведения Брукнера. Главным врагом и гонителем композитора стал Э. Ганслик, авторитетный критик, автор книги «О музыкально-прекрасном», ярый приверженец Брамса. Он буквально уничтожал в своих рецензиях Брукнера, которого считал вагнерианцем. Поэтому Брукнер мечтал о том, чтобы премьера Четвертой симфонии состоялась в Берлине. Одному своих из знакомых, дружественному критику В. Тапшерту композитор так объяснял свое желание: «Для меня постановка в Берлине гораздо важнее, чем в Вене, потому что у нас только

тогда хорошо принимают, когда вещь приходит из-за границы». Однако в своем первоначальном виде симфония так и не прозвучала. Возможно-стей для этого, к сожалению, не нашлось.

В течение 1878—1880 годов композитор дважды перерабатывал ее, после чего 20 февраля 1881 года в Вене в зале Общества друзей музыки состоялась ее премьера под управлением Ганса Рихтера. Сохранился рассказ дирижера об этом дне. «Впервые дирижировал я симфонией А. Брукнера, тогда уже пожилого человека, но как композитора не пользовавшегося еще заслуженным почетом: его произведения едва ли когда-нибудь исполнялись... Когда симфония была окончена, Брукнер подошел ко мне. Он сиял от возбуждения и счастья. Я почувствовал, что он сунул мне что-то в руку. “Возьмите это, — сказал он, — и выпейте за мое здоровье кружку пива”». Простодушный композитор подарил выдающемуся дирижеру талер! Рихтер был так растроган этим, что не мог сдерживать слез.

В конце 80-х годов дирижером Й. Шальком в партитуре симфонии были сделаны значительные изменения, которые должны были, по его мысли, облегчить понимание слушателей. Однако авторский замысел они существенно исказили. В 30-х годах XX века была восстановлена редакция автора, которая и считается доныне единственно адекватной.

В Четвертой симфонии наиболее ярко сказались особенности мировоззрения Брукнера, характерные черты его творческой натуры. Не случайно симфония получила наименование романтической: в ее основе типичные для романтического искусства образы — природы, жанрово-бытовые, эпические. Многие исследователи творчества композитора усматривают в ней программность, сюжетность. Так, один из них, Т. Гельм даже находит конкретный сюжет. По его мнению, в первой части «над средневековым городом встает рассвет. На башне звучат трубные сигналы городских стражей, открываются ворота, и гордые рыцари выезжают в лес. Лесные чары, пение птиц... В III части (скерцо) — картина охоты, в трио — хоровод во время пирушки охотников». Любопытно, что хотя сам композитор никогда не говорил о наличии литературной программы в какой-либо из своих симфоний, Четвергую он назвал Романтической и согласился с возможностью приведенной трактовки.

Музыка

Первая часть начинается с легчайшего тремоло струнных, на фоне которого звучат выразительные зовы валторн (главная тема). Музыка будто рождается из тишины. Поначалу сдержанная, она постепенно расцветает, раскрывается. Следующий эпизод исполнен горделивой силы. Скрещивание активно движущихся оркестровых линий, сочетание дву- и трехдольного ритма придают ему большой размах и силу. Ярким контрастом выступает лирическая побочная тема в напевном звучании струнных, отмеченная прихотливым ритмом и чертами танцевальности. С самого начала в симфонии господствует светлое, радостное настроение, однако в разработке появляются драматические, натетические моменты, которые сменяются покоем, умиротворенностью. В репризе утверждается величественное спокойствие, безмятежная радость.

Замечательна вторая часть, одна из самых впечатляющих страниц музыки Брукнера. Она построена на развитии двух чередующихся тем и представляет собой своеобразную сонатную форму. Сопровождаемая мерными скупыми аккордами, подчеркивающими ритм марша, слышится сосредоточенно-скорбная мелодия. Это картина траурного шествия. Его движение прерывается хоральными эпизодами. Звучат простодушные напевы, воссоздающие колорит старины, средневековья. Но порою в них прорываются интонации тревожные, судорожно заостренные, свойственные музыке конца XIX века и даже предвосхищающие век будущий... Далее в анданте появляются и проникновенные лирические эпизоды, и пасторальные сценки, и моменты огромной драматической силы. Заключение части — постепенное удаление. Один за другим умолкают инструменты, все стихает. В настороженной тишине в последний раз звучат отрывки темы, и вот, наконец, слышится только сухие удары литавр.

Третья часть — скерцо, построенное на фанфарных интонациях охотничьих сигналов. Мощное и жизнерадостное, оно производит впечатление игры гигантов. Средний раздел сложной трехчастной формы — обаятельное трио в духе лендлера. Это яркая жанровая сценка, пленяющая наивной прелестью.

Финал открывается большим вступлением, которое подготавливает торжественное появление величественной главной темы, вызывающей ассоциации с некоторыми темами вагнеровских опер. Это образ величия

мироздания. Побочная тема сонатной формы — лирическая, одухотворенная. Финал поистине поражает обилием ярких выразительных мелодий. Здесь напоминание и о пантеистических образах первой части, и о приглушенной тревоге анданте, и о циклопических фанфарах скерцо. Спокойная созерцательность сменяется моментами глубоким драматизмом, буколические сцены — экспрессивной эмоциональностью, эпические картины — сумеречными настроениями. Реприза в сокращенном виде повторяет образы экспозиции финала. Его кода — жизнеутверждающий апофеоз. Из глубины, как бы восходя от мрака к свету, поднимается главная тема, данная в обращении (в начале части мотив был нисходящим). Постепенно все озаряется ослепительно сияющим мажором, трубят торжествующие фанфары, провозглашая жизнеутверждение.

Симфония № 5, си-бемоль мажор (1875—1878, оконч. ред. 1895)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы,
3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Осенью 1874 года резко ухудшилось и без того сложное материальное положение Брукнера. До того он работал в Венском университете, где вел музыкально-теоретические дисциплины и класс органной игры, и одновременно преподавал в Учительском институте св. Анны. Теперь же, в связи с введением нового школьного закона, по которому педагог имел право работать лишь в Институте, ему пришлось его покинуть. Консерваторского жалования было недостаточно для жизни. В одном из писем композитора, датированном февралем 1875 года, читаем: «Мой конечный жребий — прилежно делать долги, а затем оказаться в долговой тюрьме, наслаждаясь плодами своего трудолюбия и воспевая глупость переселения в Вену (композитор переехал в Вену из Линца, где имел место органиста, в 1868 году. — Л. М.). Меня лишили заработка в 1000 флоринов ежегодно... и взамен не дали ничего, даже стипендии. Теперь я не в состоянии отдать в переписку мою Четвертую симфонию».

В таком настроении уже на следующий день композитор начал сочинять адажио Пятой симфонии. Судя по всему, скорбный характер музыки непосредственно связан с бедственным положением, в котором оказался Брукнер. Он пытается найти выход — подает заявление о предоставлении ему доцентуры в университете. Однако даже положительные отзывы о нем Вагнера не помогли делу. Более того, всесильный критик, профессор Венского университета Э. Ганслик, всеми средствами боровшийся против музыки Вагнера, объявил Брукнера ввиду «бросающегося в глаза недостатка в образовании... полностью непригодным» к преподаванию в университете. Все эти обстоятельства, сильно затруднявшие жизнь, не уничтожили жажды творчества — оно было для Брукнера главным, ему подчинялась вся жизнь одинокого музыканта.

Пятая симфония создавалась композитором на протяжении всего этого трудного года. 7 ноября она была закончена в clavire, а на следующий день, несмотря на противодействие Ганслика, Брукнеру было предоставлено право бесплатно читать курсы гармонии и контрапункта. 25 ноября он прочел вступительную лекцию, причем студенты приветствовали появившегося на кафедре нового педагога овацией.

Тем временем работа над симфонией продолжалась. 16 мая 1876 года была закончена ее оркестровка. Сам композитор определял написанное им произведение как «фантастическое», с чем не согласен его первый биограф, считающий более подходящим наименование «трагическая», поскольку все сложные жизненные коллизии времени создания безусловно отразились на содержании симфонического цикла.

Тем летом Брукнер был приглашен Вагнером на торжественное открытие театра в Байрейте и присутствовал на репетициях и премьере тетралогии «Кольцо нибелунга». По возвращении он принялся за переработку Пятой симфонии и завершил ее вторую редакцию к концу 1876 года. Однако и этот вариант его не удовлетворил — на протяжении 1877—1878 годов композитор осуществляет новую редакцию. К этому времени ему присвоен титул действительного члена придворной капеллы с полагающейся к нему оплатой в 800 гульденов в год. Наконец он может спокойно работать, не думая о грозящей нужде. Однако на судьбе сочинений замечание положения никак не сказывается. Пятую симфонию никто не берет-ся исполнять. Она прозвучала только после триумфа Седьмой симфонии,

после того, как композитор был, наконец, признан, 8 апреля 1894 года в Граце под управлением Ф. Шалька, который сделал значительные изменения в партитуре. Исполнению сопутствовал огромный успех. На этой премьере Брукнер, уже тяжело больной, не смог присутствовать.

В 1895 году, когда его здоровье несколько улучшилось, он решил снова переработать симфонию, преимущественно оркестровку. Вторая редакция симфонии была завершена в 1895 году. Уже в XX веке была издана авторская редакция, считающаяся ныне единственно адекватной.

Пятая симфония — одно из самых масштабных и сложных произведений Брукнера. Музыка ее полна контрастов, образно многолика. Особенно убедительно звучат в ней характерные для всех симфоний австрийского композитора воинственно-торжественные и хоральные мелодии. Рядом с ними — эпизоды удивительной, проникновенной лирики, тончайшего психологизма.

Музыка

Первая часть начинается медленным вступлением. Мерное, еле слышное пиццикато низких струнных, на фоне которого появляется строгая хоральная мелодия, а затем фанфарные унисоны и решительная пунктирная тема подготавливают начало сонатного аллегро. Его главная партия — волевая, стремительная и мужественная, дополняется коротким мотивом, в котором неожиданно появляются нотки тоски и тревоги. Побочная партия — сдержанная, с чертами архаики. Третий образ части — грубовато-добродушные унисоны (заключительная партия). Грандиозная полифоническая разработка поражает контрапунктическим мастерством. Даже сам композитор, отличавшийся удивительной скромностью, назвал ее однажды заслуженно «контрапунктическим шедевром». Мелодии, знакомые по вступлению и экспозиции, звучат одновременно в первоначальном виде, в обращении, в ритмическом сжатии, в стреттном проведении. Гигантское развитие разрешается остродраматической кульминацией.

Вторая часть — адажио — смысловой центр симфонии. Не случайно именно с него начал Брукнер работу над произведением. Музыка сосредоточенно-сorrowная, полная огромной внутренней напряженности, отличается удивительной красотой. В основе части две темы (его форма — двухтемное рондо). Первая — суровая, обладающая своеобразным мелодическим

рисунком с ходами на терпко звучащие интервалы — септимы. Ее двудольный ритм свободно накладывается на покачивающееся трехдольное сопровождение, придавая этим особый колорит музыке. Вторая тема — широкая напевная мелодия эпически-повествовательного характера.

Третья часть — скерцо, написанное в сложной трехчастной форме, в которой крайние разделы — сонатные аллегро — отмечена особой заостренностью интонаций, резкими контрастами, тревожностью, которая пронизывает ее с начала до конца. Привычная для скерцо танцевальность становится мехапистичной, а песенные мелодии теряют обычные для Брукнера непосредственность и лиризм. Музыка предвещает гротесковые эпизоды симфоний Малера. В ее движение в несколько измененном виде вплетаются две темы из предшествующей части. Как будто самое святое, самое ценное неожиданно оборачивается гротеском.

Финал начинается реминисценциями из предшествующих частей. Звучит мелодия медленного вступления, затем главная тема сонатного аллегро первой части. За ней появляются первая тема адажио, одна из мелодий скерцо. Лишь после этого вступают темы собственно финала — импульсивная главная, гибкая побочная и исполненная пафоса утверждения заключительная. Разработка — гигантская двойная фуга, развертывание которой сочетается с действенным мотивным развитием. Заканчивается симфония ликующим звучанием колоссального оркестрового tutti.

Симфония № 6, ля мажор (1881)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы,
3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

К созданию Шестой симфонии композитор приступил в сентябре 1879 года и работал над ней на протяжении двух лет. В период работы, в августе и сентябре 1880 года, Брукнер посетил Швейцарию, где выступал как органист в Цюрихе, Женеве, Фрейбурге, Берне, Люцерне и других городах, неизменно вызывая восторг слушателей.

Он посетил местечко Обераммергау, где увидел знаменитое представление «Страстей» — старинной народной мистерии, побывал и в Шамо-ни, откуда открывается великолепный вид на Монблан: увидеть высочайшую вершину Европы было давней мечтой композитора. По возвращении в Вену он приступил к обычным занятиям — преподаванию в консерватории и университете, а все свободные часы посвящал сочинению Шестой симфонии, которую сам называл «смелейшей». Возможно, летние впечатления отразились в ней, так как произведение это — прославление красоты и величия мироздания. Некоторые немецкие исследователи определяют симфонию как «хвалебную песнь красоте земли» и, сравнивая с Шестой, «Пасторальной» симфонией Бетховена, также называют пасторальной.

Светлому, оптимистическому мироощущению, надо думать, способствовало и то, что начавшийся 1881 год принес радостное и долгожданное событие — по рекомендации Вагнера, сочувствию относившегося к творчеству Брукнера, известный дирижер Г. Рихтер в феврале исполнил Четвертую симфонию, которая получила высокую оценку критики и была принята публикой триумфально. В феврале 1883 года в Вене были исполнены две средние части Шестой симфонии, которые публика также приняла очень горячо. Даже Ганслик не выступил, как всегда, с разгромной статьей. Однако полностью композитору удалось услышать это свое творение лишь на репетиции. Публичное ее исполнение состоялось только после смерти композитора, 26 февраля 1899 года под управлением Малера.

В творчестве композитора Шестая симфония во многом открывает новые пути. «В Шестой симфонии нашли свое отражение настроения и мысли глубоко и тонко чувствующей личности... Кажется, будто по страницам этого произведения проходит усталый шубертовский путник, направляясь в сторону глубоких потрясений малеровской музыки», — читаем в одном из отечественных исследований.

Шестая — следующая после Четвертой романтическая симфония композитора. В ней господствуют лирические настроения, хотя есть и традиционные для Брукнера величественные темы, героические и фантастические эпизоды.

Музыка

В начале первой части появляются характерные пунктирные ритмы, фанфарные возгласы, приобретающие характер торжественный и величавый. Но очень скоро, не давая развиваться героическим образам, возникают лирические интонации, полные экспрессии. Музыка побочной партии звучит элстично и, вместе с тем, глубоко волнующе, как искреннее признание. Небольшой по протяженности средний — разработочный — раздел, в котором побочная тема приобретает огромное внутреннее напряжение и становится более собранной, сосредоточенной, приводит к мощной кульминации — утверждению величественной мелодии главной партии. Кода первой части носит светлый, торжествующий характер.

Вторая часть — удивительное по красоте адажио, насыщенное драматизмом. Начало части разворачивается в трех планах. Нижний — мерное и спокойно-печальное движение струнных басов; средний — широкая, распевная мелодия скрипок; верхний — взволнованная и вместе с тем полная тоски речитация гобоя. И далее в адажио господствуют ниспадающие, никпущие мотивы, неустойчивые гармонии, приводящие к появлению ритмоинтонаций траурного марша. Такие, в целом необычные для медленных частей симфоний Брукнера образы непосредственно подводят к внутреннему напряжению, полной эмоциональной взрывчатости лирике Малера.

Третья часть — скерцо, фантастически причудливое, виртуозное. В его основе фанфарные кличи, воинственное звучание медных, призрачное мелькание пассажей струнных. Музыка, словно наполненная отсветом немецких народных сказаний, рисует и картины природы — танец эльфов лунной ночью, птичьи зовы (наигрыши деревянных духовых).

Финал симфонии концентрирует в себе все наиболее важное из тематизма предшествовавших частей. Здесь — и широкая лирическая мелодия с плавным ниспадающим движением, и неистовые фанфары медных. Средний раздел финала — разработка — невелик, очень неустойчив, текуч, как бы полон неудовлетворенности. Заключение симфонии решено в лирико-драматическом ключе. Лишь последние такты звучат торжественным утверждением.

Симфония № 7, ми мажор (1883)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, 4 теноровые тубы, басовая туба, литавры,
треугольник, тарелки, струнные.

История создания

Седьмая симфония создавалась на протяжении 1881—1883 годов. 26 июля 1882 года в Байрейте, где в эти годы жил Вагнер, состоялась последняя встреча его с Брукнером, преклонявшимся перед гением великого оперного реформатора. Брукнер был гостеприимно принят на вилле «Ванфрид», побывал на премьере «Парсифаля», последней оперы maestro. Музыка «Парсифаля» произвела на экзальтированного австрийского композитора такое впечатление, что он встал на колени перед его творцом. Вагнер, в свою очередь высоко ценивший творчество Брукнера, дал ему обещание исполнить все его симфонии. Это было колоссальной радостью для композитора, вовсе не избалованного вниманием — его музыку не признавали, считали слишком ученой, длинной и бесформенной. Критики, особенно всемогущий тогда Э. Ганслик, буквально уничтожали Брукнера. Поэтому можно представить, какой радостью для него было обещание Вагнера. Возможно, это отразилось в музыке первой части, исполненной лучезарной радости.

Однако этому благородному плану не суждено было осуществиться. В разгар работы над второй частью симфонии, адажио, 14 февраля 1883 года, придя как обычно на занятия в консерваторию, Брукнер узнал о смерти Вагнера. Его памяти композитор посвятил это адажио — одно из поразительнейших по глубине и красоте. Его переживания запечатлены в этой удивительной музыке, последние несколько десятков тактов которой были написаны непосредственно после получения трагического известия. «До этого места я дошел, когда поступила депеша из Венеции, и тогда мною впервые была сочинена подлинно траурная музыка памяти мастера», — писал Брукнер в одном из писем. Летом композитор отправился в Байрейт, чтобы поклониться могиле человека, которого он так глубоко почитал (Вагнер похоронен в парке виллы «Ванфрид»).

Седьмую симфонию композитор закончил 5 сентября 1883 года. Сначала музыканты не приняли ее, как и все предшествующие симфонии Брукнера. Лишь после подробных разъяснений автора, касающихся формы финала, дирижер Г. Леви рискнул ее исполнить.

Премьера симфонии состоялась 30 декабря 1884 года в Лейпциге под управлением Артура Никиша и была воспринята достаточно противоречиво, хотя некоторые критики и писали, что Брукнер как исполнился возвышается среди прочих композиторов. Только после исполнения Седьмой в Мюнхене под управлением Леви Брукнер стал триумфатором. Симфонию восторженно встретила публика. В прессе можно было прочесть, что ее автор сравним с самим Бетховеном. Началось триумфальное шествие симфонии по симфоническим эстрадам Европы. Так наступило запоздалое признание Брукнера-композитора.

Музыка

Первая часть начинается излюбленным брукнеровским приемом — слышимым тремоло струнных. На его фоне звучит мелодия, льющаяся широко и привольно у виолончелей и альтов, захватывающая в своем распеве огромный диапазон — главная тема сонатного аллегро. Интересно, что по признанию композитора она явилась ему во сне — ему приснилось, что пришел друг из Линца и продиктовал мелодию, прибавив: «Запомни, эта тема принесет тебе счастье!» Побочная а исполнении гобоя и кларнета, сопровождаемых мерцающими аккордами валторн и трубы, хрупка и прозрачна, неуловимо изменчива, проникнута духом романтических исканий, приводящих к появлению третьего образа (заключительной партии) — народно-танцевального, проникнутого стихийной силой. В разработке, поначалу спокойной, постепенно сгущается колорит, завязывается борьба, происходит гигантская волна нагнетания, захватывающая собой репризу. Итог подводится лишь в коде, где в ликующем звучании светлых фанфар утверждается главная тема.

Вторая часть уникальна. Эта траурная и вместе с тем мужественная музыка — одно из самых глубоких и проникновенных адажио в мире, величайший взлет брукнеровского гения. Дает темы адажио совершенно безграничны по протяженности. Они поражают широчайшим дыханием. Первая скорбно и сосредоточенно звучит сначала у квартета

теноровых, называемых иначе вагнеровскими, туб, затем ее подхватывают и распевают струнные, мелодия поднимается все выше и выше, достигает кульминации и ниспадает. Вступает вторая тема, ласковая, словно успокаивающая, утешающая в горе. Если первая была четырехдольной, в ритме медленного марша, то теперь ее сменяет плавное вальсовое движение. Музыка переносит в мир грез. Снова чередуются эти темы, создавая форму двухтемного рондо. От суровой скорби музыка постепенно переходит к светлой печали, умиротворенности, а потом и экзистенциальной кульминации в ярком до мажоре, утверждающей преображенную первую тему. Но словно падает внезапно мрачная завеса: мрачно, как эпитафия Вагнеру, звучит квинтет туб. Скорбно разворачивается штирируемая композитором тема из его «Te Deum», законченного в том же году, что и Седьмая, — траурная мелодия «Non confundar». Возгласы валторн звучат как прорывающиеся рыдания. Но в последних тактах части просветленно звучит первая тема — как примиренность с утратой.

Третья часть — по-бетховенски мощное скерцо, пронизанное яркими фанфарами, ритмами зажигающей массовой пляски. Бесконечное кружение фигураций у струнных напоминает фантастический хоровод. Его прорезает призыв трубы — лаконичный, ритмически четкий. По свидетельству композитора, прообразом его послужил крик петуха. Кажется, музыка полна буйного веселья. Но это не радость — веселье злое, в нем чудится сатанинская усмешка. Трио прозрачно, легко безмятежно, идилично. Ведут непритворливую песенную мелодию скрипки, окруженные прозрачными подголосками, их сменяют наигрыши деревянных духовых. Все проникнуто чистотой, свежестью, целомудрием. Реприза трехчастной формы обрушивается стремительным погоком, возвращая к образам начала скерцо.

Первая, главная тема светлого, героического финала — модификация темы первой части. Здесь в звучании скрипок, сопровождаемом непрерывным тремоло, она приобретает черты энергичного марша. Побочная — сдержанный хорал, также у скрипок, сопровождаемый пиццикато басов. Это тоже марш, но замедленный — скорее шествие. Заключительная тема, в которой преобразены интонации главной, мощна и горделива. Теперь звучит весь оркестр в тяжеловесных унисонах. Эти три образа переплетаются, развиваются в гигантской разработке, а которой

происходит страшная, напряженнейшая борьба, словно борьба добра со злом, адских сил с силами ангельских воинств. В репризе три основные темы звучат в обратном порядке, приводя к яркой, победной кульминации в коде. С главной темой финала здесь сливается начальная тема симфонии. Марш, движенье которого пронизывало весь финал, становится радостным, восторженным гимном.

Симфония № 8, до минор (1884—1890)

Состав оркестра: 3 флейты, 3 гобоя, 3 кларнета, 3 фагота, 8 валторн,
3 трубы, 3 тромбона, 4 теноровые тубы, басовая туба, литавры,
треугольник, тарелки, арфы (по возможности — три), струнные.

История создания

В 1884 году Брукнер скромно отметил свое шестидесятилетие. Это было время каникул, отдыха от напряженного педагогического труда, и композитор проводил его в местечке Феклабрук у замужней сестры. Там он начал сочинять новую, Восьмую симфонию. Около года создавались только эскизы, которые были закончены в августе следующего года. 1885 год прошел под знаком растущего признания Брукнера. Ранее не только непризнанный, но и гонимый враждебной критикой, теперь он, наконец, пожинает заслуженный успех. Его Третья симфония исполняется в Гааге, Дрездене, Франкфурте, Нью-Йорке. В нескольких городах звучит его Квинтет, 8 мая в концерте Вагнеровского общества под управлением автора проходит премьера «Te Deum», — Брукнер считал его лучшим своим сочинением. Правда, исполнить его пришлось под роаль — на оркестр не хватило средств. Оркестровая премьера состоялась 10 января 1886 года под управлением Г. Рихтера и вызвала восторг публики и одобрительные отзывы критики, ранее очень строгой к композитору.

На протяжении последующих месяцев продолжалось триумфальное шествие по миру Седьмой симфонии. Все это не могло не отразиться на настроении Брукнера. Несмотря на колоссальную педагогическую нагрузку, он работал над партитурой Восьмой симфонии. Грандиозное

симфоническое произведение, рассчитанное на целый вечер, было закончено в августе 1887 года. Дирижеру Г. Леви композитор сообщает в письме от 4 сентября: «Наконец, Восьмая завершена...» Однако Леви, ознакомившись с партитурой, счел симфонию неисполнимой и предложил существенно сократить ее. Брукнер переживал отзыв своего «отца в искусстве», как он называл Леви, очень болезненно. Тем не менее в 1889—1890 годах он вернулся к симфонии, действительно несколько сократив ее, и написал новую коду первой части.

Премьера симфонии состоялась 18 декабря 1892 года в Венской филармонии под управлением Г. Рихтера. Она прошла с таким успехом, что поклонники композитора объявили ее «венцом музыки XIX века».

Больной автор присутствовал в зале, хотя врачи с большой неохотой разрешили это, опасаясь сильной нервной нагрузки. Он был счастлив — его труды, тревоги и волнения были полностью вознаграждены. После каждой части разражалась буря аплодисментов (тогда было принято аплодировать не только после окончания циклического произведения). Один только знаменитый критик Э. Ганслик, всю жизнь преследовавший композитора, остался верен себе и после прослушивания трех частей оставил зал. Но это не могло помешать общему триумфу. Композитор Г. Вольф в своей рецензии назвал Восьмую «творением титана, превосходящим по своим духовным масштабам и величию все другие симфонии Брукнера».

Современники назвали Восьмую симфонию «Трагической». К премьере один из друзей композитора, пианист и музыкальный критик Й. Шальк написал литературную программу, в которой объяснял, что смысл симфонии — борьба за культуру и высшие идеалы человечества. Героем ее он считал Прометея, причем его образ рисует первая часть, во второй он предается веселью и отдохновению, в третьей он предстает как носитель божественного начала, в связи со Всевышним. Финал показывает завершение его борьбы за человечество. Другие критики усмотрели в симфонии образ Фауста.

Композитор был немало удивлен такими трактовками. Сохранились некоторые высказывания Брукнера о содержании музыки. Так, первая часть, по его словам, возведение смерти, принимаемое со смиренным. Судя по написанному его рукой на партитуре скерцо словам «немецкий Микель», в этой части он, во всяком случае, представлял себе совсем не Прометея

или Фауста, а добродушного, простоватого, немного наивного, но себе на уме немецкого крестьянина — собственно, таким был и он сам. О трио scherцо композитор говорил: «Михель удобно расположился на вершине горы и грезит, глядя на страну». Быть может, так преломились впечатления Брукнера от поездки в Швейцарию? Или это его любимый австрийский пейзаж? По поводу музыки адажио со свойственным ему грубоватым юмором композитор произнес: «Тогда я слишком глубоко заглянул в глаза одной девушке». Несколько раз неудачно влюблявшегося, так и оставшегося до старости холостяком, Брукнера вдохновила поздняя (снова неудачная) влюбленность, давшая возможность воплотить в звуках не только земное чувство, но и восхищение красотой и величием мира.

О финале он, возможно не без лукавства, рассказывал, что его содержанием стала встреча близ Ольмюца (ныне Оломоуц) австрийского, германского и русского императоров в сентябре 1884 года: в начале финала «струнные — скачка казаков; медь — военная музыка; трубы — фанфары в момент встречи...» Конечно, нельзя принимать эти авторские пояснения с полным доверием. В лучшем случае это косвенные подсказки к пониманию замысла.

Восьмая симфония — грандиозная романтическая концепция, основанная на типичной для художников-романтиков коллизии между жестоким могуществом и спокойствием вечной красоты вселенной и затерянной в ней одинокой личностью. Трагизм неравной борьбы, простодушные эмоции наивного человека, восторженное преклонение перед величием космоса, героика, огромный эмоциональный накал сочетаются в музыке симфонии с глубокой серьезностью и философской углубленностью.

Музыка

Первая часть, основанная на развитии трех музыкальных образов, — широко задуманная картина столкновения человека с подавляющими его силами («рок» или «фатум» Чайковского). Первый из основных образов — главная партия — голос могущественной суровой и неумолимой судьбы. Это возникающая в низком регистре струнных тема, состоящая из коротких, ритмически обостренных мотивов. При втором ее проведении в мощных унисонах медных инструментов она звучит особенно

грозно, не оставляя надежды. Побочная партия (второй образ) — напевная, пластичная, проникнутая задушевностью типично брукнеровская «бесконечная» мелодия скрипок, которую подхватывают деревянные, а затем и медные духовые, воплощает утешение, надежду: это островок покоя и света. Третий образ (заключительная партия) — тема, рождающаяся в переключке валторн с деревянными духовыми инструментами, то гневная, то молящая, то требовательная и мятежная. В разработке разражается страшная борьба; острые драматические моменты чередуются с короткими видениями желанного покоя, неистовые схватки истощают силы. Скорбные, сумрачные краски лишь изредка сменяются более просветленными. Волны напряженного развития переклещивают в репризу. Лишь в ее конце прекращается борьба, и драматические столкновения уступают место покорности судьбе. Есть свидетельство, что заканчивая запись коды, Брукнер произнес: «Так быют часы смерти».

Вторая часть — скерцо — в общей концепции симфонии носит интермедийный характер, создавая контраст предшествующей и последующей частям по настроению и музыкальному материалу. Она уводит в мир наивной фантастики и добродушного, чуть грубоватого юмора, не лишнего, однако, оттенка затаенной тревоги. Ее краски сочны и яркие. Легкое тремоло скрипок создает призрачно-фантастический колорит, уводит в сказочный мир. Но грубоватое, даже чуть неуклюжее звучание темы лендлера в басах струнных чем-то напоминает «немецкого Михеля» с его основательностью и крепкой походкой. Средний раздел сложной трехчастной формы — трио — овеян ласковой мечтательностью, пасторальностью и заставляет вспомнить аналогичные эпизоды музыки Гайдна. Это картина альпийской природы, восхищение красотой Божьего творения.

Третья часть — возвышенное, проникнутое философским пафосом, торжественное в своем звуковом великолепии адажио. Оно принадлежит к самым прекрасным страницам этого жанра, по глубине чувства и благородству выражения приближаясь к медленной части Девятой симфонии Бетховена. Две основные темы определяют ее развитие. Первая, звучащая у скрипок, воплощает затаенную мольбу, страсть, поначалу скрытую, но с неодолимой силой прорывающуюся в кульминации. Ее завершают возвышенные хоральные аккорды, растворяющиеся в прозрачных арпеджио арф. Вторая — в проникновенном пении виолончелей —

как бы излучает свет надежды, в ней слышится лирическая исповедь, поэтический восторг. Эти два образа на протяжении адажио получают развитие в двойной трехчастной форме. Брукнер с исключительной полнотой раскрывает тающиеся в этих музыкальных темах выразительные возможности. В коде адажио музыка постепенно угасает в покое и умиротворенности.

Финал симфонии, также написанный в сонатной форме, — последний этап в борьбе за утверждение жизни. Его главная тема состоит из трех мощных мелодических волн, порученных меди. Побочная тема — хорального склада, задумчиво-созерцательная в выразительном интонировании валторн. Наконец, маршевая заключительная тема, вызывающая в представлении образ массового шествия, окончательно утверждает героический характер финала. Разработка, основанная на этих основных темах, создает картину то разгорающейся, то затухающей борьбы и изобилует сложными полифоническими приемами. Она подводит к генеральной кульминации: мощно заучит реприза, возвещающая победу, но окончательное ее утверждение происходит в коде — грандиозной, заучающей апофеозом, в котором композитор в ослепительно ярком до мажора объединил в могучем звучании tutti оркестра главные темы всех четырех частей симфонии.

Симфония № 9 (1891—1894)

Состав оркестра: 3 флейты, 3 гобоя, 3 кларнета, 3 фагота, 8 валторн,
3 трубы, 3 тромбона, 2 теноровые тубы, 2 басовые тубы,
контрабасовая туба, литавры, струнные.

История создания

Над своей последней симфонией Брукнер работал, будучи уже тяжело больным. Он знал, что это — его лебединая песнь. Три года писал он первые три части симфонии. На заглавных листах партитуры каждой части он педантично отмечал даты: «Первая часть: конец апреля 1891—14 октября 1892 — 23 декабря 1893». «Скерцо: 17 февраля 1893—15 февраля 1894». «Адажио: 31 октября 1894 — 30 ноября 1894. Вена. Д-р А. Брукнер».

Это было время позднего, но полного и безусловного признания. После долгих лет, когда его симфонии считались скучными, бесформенными и неисполнимыми, после многих лет гонений критики, его музыка наконец завоевала весь мир. Но слава пришла слишком поздно. Старый композитор страдал упадком сил, хроническими простудами. Усугублялось давнее душевное расстройство, принуждавшее его пересчитывать все видимые им предметы — окна домов, листья на деревьях, булыжники на дороге. Еще в 1891 году он отказался от преподавательской деятельности, которой отдал несколько десятилетий жизни и которая много лет была, по существу, единственным источником материальных средств. Теперь у него была почетная государственная пенсия, шли авторские отчисления от многочисленных исполнений его музыки.

Резкое ухудшение здоровья наступило в 1892 году. Летом он в последний раз посетил могилу Вагнера, перед которым преклонялся, в парке виллы «Ванфрид» в Байрейте; слушал «Тангсйзера» и «Парсифаля» в вагнеровском театре. Там его настиг тяжелейший приступ, который врачи определили как сердечный. Началась водянка. Стали дрожать руки, некогда образцовый, каллиграфический почерк стал невнятным, писать партитуру было мучительно трудно. Тем не менее, пока рука еще держала перо, композитор работал: известно, что утром последнего дня жизни он еще писал в постели!

Сохранились эскизы финала Девятой симфонии, показывающие, что он был задуман в грандиозных масштабах, с фугой и хоралом. Но завершить финал Брукнеру не было суждено. Смерть прервала его работу. Предчувствуя это, композитор рекомендовал вместо последней части исполнять «Te Deum». Беспокоясь, что его друзья после смерти станут редактировать партитуру (такое уже было раньше, в частности, с Четвертой и Пятой симфониями, в которые были внесены изменения, совершенно искажившие первоначальный авторский замысел), Брукнер передал три написанные части берлинскому дирижеру К. Муку, объяснив, что делает это, чтобы с симфонией «ничего не случилось».

Даже незаконченная, симфония поражает величию замысла, производит сильнейшее впечатление. Пожелание заканчивать ее «Te Deum» не выполняется, так как величественное адажио вполне убедительно завершает монументальный цикл.

Премьера Девятой состоялась 11 февраля 1903 года в Вене под управлением Ф. Лева и прошла с огромным успехом. Исследователи творчества Брукнера определили ее как «Готическую». Правда, как и опасался автор, дирижер несколько изменил оркестровку. Впоследствии авторская версия была восстановлена.

Музыка

Первая часть начинается «торжественно, таинственно» (ремарка автора) выдержанными тонами деревянных духовых, которые звучат одновременно с тихим тремоло струнных. Появляется величавая, словно на наших глазах созидаемая вступительная тема — из глубин в унисонах струнных и духовых рождается она в звучании восьми валторн. Новое, более мощное нарастание приводит к появлению главной темы, угловатой, с резкими скачками и резкими акцентами. «Она напоминает зигзаг молнии или удары гигантского молота о наковальню», — пишет о ней один из отечественных исследователей. Ей отвечает распеваемая, ласковая и мягкая мелодия скрипок — побочная партия. Она порывиста и неуловима, как видение. Но постепенно становится более земной, человеческой, перерастает в восторженный порыв. Третья, заключительная партия сурова в своем маршевом ритме, исполнена какой-то фанатичной силы и непреклонности. Фанфарная мелодия валторн сблизжает ее с главной партией, но квартетные подголоски струнных и деревянных инструментов придают ей аскетический характер. Краткая разработка — словно расширенное начало симфонии. В ней высвобождаются силы, заключенные во вступительной теме. До предела обостряется борьба, приводящая к срыву. На огромной кульминации трагическим фортиссимо, звучанием главной партии начинается динамическая реприза. В ней — еще более мощные кульминации и срывы, высоты и бездны. Безнадёжно звучат хоралы духовых, свидетельствующие о душевном крахе. Но в коде все же находятся силы для последнего решительного рывка — собирается вся воля, возрождается гордая, несокрушимая главная тема.

Во второй части — скерцо — мир прихотливых, фантастических образов и видений. Мерный ритм острых аккордов струнных пиццикато сопровождает причудливо изломанные приплясывающие мелодии, они

сменяются неистовыми туттийными звучаниями. Здесь и воздушная легкость, и сарказм, чудятся то блуждающие лесные огоньки, то мрачные привидения, а кое-где мелькает и сатанинская усмешка. Ненадолго появляется лирический островок — нежный напев гобоя, вызывающий ассоциации с мирным австрийским пейзажем (это побочная тема сонатной формы, образующей крайние разделы гигантской сложной трехчастной формы). В трио возникают иные образы. Звучит легкий, упонительный танец: может быть, это эльфы пляшут в лунных лучах, может быть, кружатся снежинки в нескончаемом хороводе. Вторая тема трио — проникновенная, прекрасная мелодия скрипок, полная нежности. Но исчезают эти пленительные образы, уступая место первоначальному гротеску.

Адажио, оказавшееся последней частью незавершенной симфонии, сосредоточенно, серьезно, философски значительно. Это своеобразный итог творчества композитора, о котором выдающийся музыкальный деятель 30-х годов И. Соллертинский сказал: «Брукнер — подлинный философ адажио, в этой сфере не имеющий себе равных во всей послебетховенской музыке». Третья часть основана на двух темах (двухтемное рондо). Первая — в широком изложении скрипок — напоминает своими интонациями пафосные темы первой части. Ее характер — торжественно-величавый, полный значительности, словно размышление о самых глубоких и важных вопросах жизни. Ее дополняют своим возвышенным хоралом теноровые тубы, сопровождаемые высоким, словно парящим тремоло струнных. Вторая тема, аналогично начальной части симфонии, более легкая, хрупкая, с оттенком грусти — будто воспоминание о былых светлых минутах. Широкая, распевная мелодия скрипок, оплетенная кружевом подголосков деревянных духовых сменяется эпическим хором медных инструментов. Повторяясь, обе темы подвергаются различным видоизменениям. После кульминации, с ее ликующими колокольными звонами, как бы символизируя прощание композитора с жизнью, звучит хоральный эпизод из его мессы. Далее появляется тема адажио Восьмой симфонии, фанфара из Четвертой, главная тема Седьмой... Заканчивается адажио светло и умиротворенно.

Александр Порфирьевич Бородин

(1833—1887)

Бородин — явление уникальное в истории не только русской, но и мировой музыкальной культуры. Химик по образованию, он всю жизнь работал по специальности. Его труды в этой области внесли значительный вклад в науку. Он был профессором медико-хирургической академии в Петербурге, заведовал кафедрой химии, был одним из организаторов и педагогов Женских врачебных курсов — одним из зачинателей женского образования в России. Он оставил множество научных трудов — и при этом, не имея систематического музыкального образования, стал своеобразнейшим русским композитором XIX века. Бородин был членом Могучей кучки — содружества молодых петербургских музыкантов, руководимых широкообразованным Балакиревым. Его творчество невелико по объему, поскольку он мог уделять музыке лишь редкие часы свободного времени, но оно очень весомо по значению, ярко оригинально, самобытно.

Бородин был не только талантливым музыкантом, но и литератором, автором либретто своей единственной оперы «Князь Игорь» и текстов романсов. Большой интерес представляет его музыкальная публицистика. В его музыке сочетаются эпос и лирика, ей свойственны объективность, уравновешенность, но в то же время мужественность и страстность. Ярко, с огромной стихийной силой воплощены им образы Востока, и в то же время — истинно русское, былинное, богатырское начало. В творческом наследии Бородина — кроме оперы, которую после смерти композитора заканчивали по оставшимся эскизам друзья, — три симфонии (последняя не закончена), музыкальная картина «В Средней Азии», камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, романсы. Наиболее значительные сочинения — «Князь Игорь» и симфонии. В них композитор дал образец симфонизма ранее невиданного — героико-эпического, в котором верность сложившимся классическим формам сочетается с своеобразной драматургией, связью с образным миром русского фольклора.

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября (12 ноября) 1833 года в Петербурге. Он был внебрачным сыном князя Л. С. Геданова и при рождении был записан сыном камердинера князя, Порфирия Бородина. Его мать, во втором замужестве Клейнеке, была умной, энергичной и к тому же состоятельной женщиной. Сыну она сумела дать прекрасное домашнее образование. Еще в детстве он овладел тремя иностранными языками, прошел с домашними учителями полный курс гимназии, много занимался музыкой — сначала игрой на рояле, затем флейте, а потом и виолончели. Со своим другом детства М. Щиглевым, который несколько лет жил у них в доме, много играл в четыре руки и таким образом познакомился со всеми симфониями Бетховена, с творчеством Гайдна. Мать часто водила его на концерты.

Свое первое сочинение — польку «Элен» — он сочинил, когда ему было десять лет, а еще через три года был уже автором концерта для флейты с фортепиано и трио для двух скрипок и виолончели на темы оперы Мейербергера «Роберт-дьявол».

В 17 лет он поступил в Медико-хирургическую академию, так как с детства его привлекала химия. По воспоминаниям Щиглева, он с ранних лет ставил дома разные химические опыты, вся квартира была наполнена ретортами и всякими химическими снадобьями. Уже на третьем курсе он стал работать в лаборатории знаменитого профессора Зинина и вскоре стал его лучшим и любимым учеником. В 1858 году Бородин защитил докторскую диссертацию и был послан за границу совершенствоваться. Три года он провел в Германии, главным образом в Гейдельберге, где находился один из лучших университетов Европы, затем во Франции и Италии. Там он занимался в лабораториях, участвовал в международном химическом конгрессе, его статьи печатались в специальных журналах. Там же он сблизился с другими молодыми русскими учеными, в частности с Д. И. Менделеевым и И. М. Сеченовым. По возвращении через три года в Петербург стал профессором Медико-хирургической академии, преподавал и в других учебных заведениях. Но ни за границей, ни в Петербурге не забывал о музыке — не только не пропускал концертов, которые проходили во время сезонов, но и сам много музицировал, в основном как виолончелист в любительских трио, квартетах, квинтетах. В немногие свободные минуты сочинял инструментальные пьесы, ансамбли, романсы.

Его руководитель был этим очень недоволен: «Господин Бородин, — говорил ему Зинин, — поменьше занимайтесь романами. На вас я возлагаю все свои надежды, чтобы приготовить заместителя своего, а вы все думаете о музыке и двух зайцах».

Будучи в Германии он познакомился с молодой московской пианисткой Екатериной Сергеевной Протопоповой, приехавшей туда лечиться. Вскоре она стала его женой. Именно она увлекла Бородина, раньше интересовавшегося музыкой XVIII века, в основном венских классиков, современными композиторами-романтиками — Шопеном, Шуманом, Листом.

Переломным в его жизни стал 1862 год, когда он сблизился с Балакиревым, ярким музыкантом-самоучкой, обладавшим огромной эрудицией, педагогическими склонностями и сильным характером, позволившим ему сплотить вокруг себя целую группу молодых музыкантов. Самыми яркими среди них стали Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский и Кюи, вошедшие в историю русской музыки под названием Могучей кучки, данной им их идейным вождем искусствоведам В. Стасовым. Это было удивительное сообщество, в котором поначалу только Балакирев с юных лет посвящал себя музыке. Римский-Корсаков был морским офицером, Мусоргский окончил Школу гвардейских подпрапорщиков, военным специалистом был и Кюи. Лишь много позднее Римский-Корсаков и Мусоргский оставили свои первые профессии.

Результатом влияния Балакирева стала Первая симфония, созданная в 1867 году и обозначившая музыкантскую зрелость Бородина. Писал ее композитор целых пять лет, так как научные интересы оставались на первом месте. Это вызывало дружеские упреки — «кучкисты» считали, что Бородин должен бросить химию и педагогику, так как его огромный музыкальный талант должен быть реализован.

Все последующие годы Бородин разрывался между своими многочисленными интересами и взятыми на себя обязанностями. Написанные в 1867—1870 годах романсы на собственные тексты «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Море», «Отравой полны мои песни», «Фальшивая нота» показывают зрелость и оригинальность таланта. Друзья уговаривают композитора взяться за крупное сочинение, в котором полностью раскрылся бы его эпический дар. К тому же в 1869 году в одном из концертов РМО исполняется, наконец, под управлением Балакирева

его Первая симфония. Ее бурный успех заставляет Бородина задуматься о дальнейших сочинениях. Стасов предложил ему сюжет «Слова о полку Игореве» для оперы. «Мне казалось, — писал он, — что тут заключаются все задачи, какие потребны для таланта и художественной натуры Бородина: широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматичность, Восток в многообразнейших его проявлениях». По стасовским подробным наброскам Бородин сам принялся писать либретто. Но работа над оперой растянулась на много лет.

В 1875 году в одном из писем музыкант писал: «Множество хлопот, забот, нужной и ненужной возни... далеко не располагают к хорошему настроению духа и оставляют очень мало досугов для любимых занятий... Я только урывками кое-когда улущу минуту, чтобы посмотреть что-нибудь новое, послушать других и т.д. Самому работать на музыкальном поприще почти не приходится». В самом деле — непонятно, когда он вообще находит время для своих более чем многочисленных занятий. Главное из них — профессура, химия. Он много работает в лаборатории, его имя пользуется заслуженной известностью и уважением среди коллег во всем мире. Много времени отнимают лекции и практические занятия со студентами. В 1870—1871 годах он к тому же становится одним из редакторов научно-популярного журнала «Знание», так как считает необходимым широко пропагандировать достижения естественных наук. Немало сил и времени отнимают и Женские врачебные курсы — первое учебное заведение в России для женщин: сначала пришлось долго доказывать их необходимость, затем принимать самое активное участие в собственно организации, ну а потом — преподавать! Бородин читает лекции по химии для слушательниц, а, кроме того, усердно собирает средства, чтобы курсы продолжали функционировать — они существуют только на частные пожертвования.

Не способствует сочинению музыки и домашняя обстановка. Когда он, наконец, попадает домой — а он живет в самом здании Медико-хирургической (ныне — Военно-медицинская) академии, его встречают другие заботы. Жена слабого здоровья (у нее был туберкулез, в те годы неизлечимый), нуждается в особом внимании, а часто и уходе. У нее не может быть детей, но Бородины воспитывают девочек-сирот. Кроме того,

доброжелательные и радушные хозяева всегда готовы принять гостей, и часто приезжие из провинции настолько заполняют квартиру, что хозяину приходится ютиться в общей комнате, уступив для ночевки собственный кабинет. «Не то, что выберется два часа досужего времени в день, — нет! не выберется нравственного досуга. Нет возможности отмахнуться от стаи ежедневных забот и мыслей, не имеющих ничего общего с искусством, которые роятся и кишат постоянно перед вами. Некогда одуматься и перестроить себя на музыкальный лад, без чего творчество в большой вещи, как опера, немыслимо, — писал он в ответ на вопросы о «Князе Игоре». — Для такого настроения у меня имеется в распоряжении только часть лета. Зимой я могу писать музыку только, когда болел настолько, что не читаю лекций, не хожу в лабораторию, но все-таки могу чем-то заниматься. На этом основании мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни».

Музыканты не могли понять его отношения к делу, которое для них казалось самым важным, как к второстепенному. (Это даже несмотря на то, что один из его сотоварищей по Могучей кучке — Кюи — был профессором фортификации, настолько крупным специалистом в своей области, что имел чин генерала. Среди его учеников были практически все русские военачальники, включая Великих князей и знаменитого генерала Скобелева!) Очень характерен в этом плане отзыв о Бородине прекрасного музыканта, дирижера и композитора Э. Ф. Направника, многолетнего руководителя Мариинского театра: «Бородин обладал могучим, богатырским, эпическим и самобытным талантом. Богато одаренный от природы, он свои способности не развивал и мало ими пользовался...»

Между тем к своим сочинениям Бородин относился с такой же ответственностью, как и к другим занятиям. Его рукописи хранят следы настойчивой, упорной работы. В редкие свободные часы он отдается композиции со страстью и воодушевлением. Лето для этого — единственная отдушина. Обычно он уезжает на каприкулярные месяцы куда-нибудь подальше от столицы, в глушь, снимает скромный домик, любит заняться крестьянским трудом. Собирает и записывает народные песни, делает их обработки.

В 70-е годы, кроме оперы, он работает и над Второй симфонией, но и эта работа растянулась на многие годы. Восемь лет отделяют ее замысел

от окончательного воплощения. Прозвучав, наконец, в одном из концертов РМО в 1877 году, симфония не получила должной оценки. Слишком необычна ее музыка. Абонементная публика концертов, в основном «кавалергарды, пажы, лицеисты, правоведы, институтки разные, институтрисы, директрисы» — так определил однажды Бородин постоянных слушателей — не смогли оценить новизны и яркости музыки. Только через два года, когда Римский-Корсаков дирижирует симфонией в концерте Бесплатной музыкальной школы, слушатели которой принадлежат к другим кругам — разночинной интеллигенции, студенческой молодежи — к симфонии приходит заслуженный успех, растущий с каждым последующим исполнением.

С годами меняется политическая обстановка в стране. Общественный подъем 60-х годов, вызванный реформами Александра II, к началу 80-х годов сменяется реакцией. В 1885 году правительство запрещает Женские врачебные курсы. Это тяжело влияет на Бородина. К тому же здоровье его давно подорвано — сказались постоянные непосильные нагрузки. Тем не менее активная жизнь продолжается. Еще в 1877 году Бородин побывал в Веймаре, где жил признанный патриарх европейской музыки Лист. Он высоко оценил первую симфонию Бородина и произнес знаменательные слова: «Следуйте вашим путем, никого не слушая. Вы во всем всегда логичны, изобретательны и совершенно оригинальны». В последующие годы Бородин еще дважды навещал Листа, который активно пропагандировал его музыку в Германии. Были почитатели его музыки и в Бельгии, в которой композитор также побывал дважды — впервые он сехал за рубеж не как ученый, на какой-то симпозиум или конгресс, а как композитор, на концерты из своих сочинений. Они состоялись в Брюсселе, Антверпене и Льеже, где в исполнении участвовали великолепные оркестры, крупные европейские дирижеры. Особенным успехом пользовалась симфоническая картина «В Средней Азии», прозвучавшая на концертных эстрадах чуть ли не всей Европы.

Наконец, к 1887 году, опера была почти закончена. К этому времени Бородин начал работу над Третьей симфонией (1886). В его портфеле были также два квартета, «Маленькая сюита» для фортепиано. Работа прервалась внезапно, вместе с жизнью.

Утром 15 (27) февраля 1887 года Бородин записывал Третью симфонию — она давно уже существовала в его воображении, но все не хватало времени для записи. Вечером того же дня в Академии происходил костюмированный бал для профессоров и их семей. Бородин нарядился в крестьянский костюм — темно-красную рубаху, высокие сапоги, в которые были заправлены синие шаровары. Был весел, смешил маленькое, но дружное общество остроумными шутками. Вдруг прислонился к стене и умолк. И тут же упал. Разорвалось сердце. «Словно страшное вражеское ядро ударило в него и смело его из Среды живых», — писал об этом ужасном событии Стасов.

Бородин похоронили в Некрополе Александро-Невской лавры в Петербурге, где покоится прах многих великих русских деятелей науки и искусства. Его незаконченные, а вернее — незаписанные — произведения были завершены Римским-Корсаковым и Глазуновым, которые часто слышали их в фортепианном исполнении автора.

Симфония № 2, си минор, Богатырская (1869—1876)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,
треугольник, арфа, струнные.

История создания

Вторая симфония Бородина — одна из вершин его творчества. Она принадлежит к мировым симфоническим шедеврам, благодаря своей яркости, своеобразию, монолитности стиля и гениальному претворению образов русского народного эпоса. Композитор задумал ее в начале 1869 года, однако работал над ней с очень большими перерывами, вызванными как основными профессиональными обязанностями, так и воплощением других музыкальных замыслов. Первая часть была написана в 1870 году. Тогда же он показал ее своим товарищам — Балакиреву, Кюи, Римскому-Корсакову и Мусоргскому, которые составляли так называемый балакиревский кружок или Могучую кучку (определение их старшего наставника и идейного руководителя искусствоведа В. Стасова). У друзей показанное вызвало

подлинный энтузиазм. Горячий и скорый на громкие определения Стасов тут же назвал ее «Львицей». Мусоргский предложил для нее название Славянская героическая. Однако Стасов, задумавшийся уже не над эмоциональным определением, а над названием, с которым музыка будет жить, предложил: Богатырская. Автор не стал возражать против такого толкования его замысла, и симфония осталась с ним навсегда.

До окончания ее было еще очень далеко. Отвлекает многое — преподавание в Медико-хирургической академии, где Бородин занимает должность профессора, преподавание на Женских врачебных курсах, многочисленные общественные обязанности, в том числе редактирование научно-популярного журнала «Знание». Последнее продолжалось всего один сезон, так как правительство, недовольное атеистической направленностью журнала, «порекомендовало» Бородину покинуть редакцию. Наконец, отвлекался композитор и на создание других произведений. В эти же годы появляются фрагменты оперы «Князь Игорь», в которой тоже очень сильны «богатырские» ноты. Полностью завершенной симфония оказалась только в 1876-м. Ее премьера состоялась 2 февраля 1877 года в одном из концертов Русского музыкального общества в Петербурге под управлением Э. Ф. Направника.

Симфония, несмотря на отсутствие объявленной программы, имеет явно программные черты. Стасов писал об этом: «Сам Бородин рассказывал мне не раз, что в адажио он желал нарисовать фигуру Бояна, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира при звуке гуслей, при ликовании великой народной толпы». Собственно, это толкование и дало повод Стасову для наименования Богатырская.

Музыка

Первая часть основана на сопоставлении двух образов. Первый — могучая унисонная тема в исполнении струнных, словно втоптывающая, грузная и крижистая. Ее дополняет, несколько смягчая суровость, более оживленный мотив, интонируемый деревянными духовыми. Побочная тема — широкая песенная мелодия в исполнении виолончелей, — кажется, рисует раздолбную русскую степь. Разработка строится на чередовании героических, напряженных эпизодов, вызывающих ассоциации с боевыми схватками, былинными подвигами, с лирическими, более личными

моментами, в которых побочная тема в результате развития приобретает ликующий характер. После сжатой репризы, в коде части с гигантской силой утверждается первая тема.

Вторая часть — стремительное скерцо, первая тема которого стремительно вырывается из глубины басов на фоне повторяемой валторнами октавы, а затем несется вниз, словно «не переводя дыхания». Вторая тема звучит несколько мягче, хотя и она сохраняет мужественный характер. В ее своеобразном синкопированном ритме слышатся звуки бешеной скачки степных коней по бескрайним просторам. Трио пленяет мелодическим очарованием, и как нередко у Бородина, мелодия овеяна восточной негой. Но средний эпизод невелик — и возобновляется стремительный бег, постепенно угасая, словно уносясь в неведомое.

Третья часть, призванная по словам самого Бородина передать образ Бояна — легендарного древнерусского певца, — носит повествовательный характер и разворачивается в плавном, спокойном движении. Аккорды арфы имитируют перебор гусельных струн. После нескольких тактов интонируемого кларнетом вступления валторна заливает поэтическую мелодию, принадлежащую к лучшим страницам музыки композитора. Однако недолго спокойное повествование: новые мотивы вносят смутное ощущение угрозы, сгущаются, мрачнеют краски. Постепенно восстанавливается первоначальная ясность. Чудесным лирическим эпизодом, в котором основная мелодия звучит во всей полноте своего обаяния, заканчивается часть.

Повторение вступительных тактов переводит непосредственно в начинающийся без паузы финал. Его музыка захватывает своим размахом, блеском, жизнерадостностью и вместе с тем — величием. Основной музыкальный образ — главная тема сонатной формы — размашистая, буйно-веселая тема в остром синкопированном ритме, имеющая прообраз в народной хоровой песне «Пойду во Царь-город». Ее дополняет краткий «разгульный» мотив гобоя. Побочная тема более лирична и спокойна. Она носит характер славления и звучит сначала у кларнета соло, а затем у флейты и гобоя на фоне как бы «переливов гуслей звончатых». Эти три темы подвергаются разнообразной и мастерской разработке, начало которой отмечено сурово и мощно звучащим эпизодом в замедленном темпе. Затем движение все более оживляется, симфония заканчивается музыкой, полной молодецкой удалы и неудержимого веселья.

Петр Ильич Чайковский

(1840—1893)

Удивительно многообразно, необычайно широко по жанровому охвату творчество этого великого русского композитора. Основная его тема — борьба человека за счастье, добро, свет и свободу, против сил тьмы, против жестокости и насилия.

Чайковский оставил наследие во всех музыкальных жанрах. К высочайшим достижениям мировой музыки относятся его оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»; его балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» открыли принципиально новую страницу в истории этого вида искусства. Его романсы пополнили сокровищницу камерно-вокального жанра, а фортепианные сочинения играют буквально все пианисты мира.

В музыке Чайковского глубоко и психологически правдиво раскрывается внутренний мир человека его времени, его духовный облик, его нравственные проблемы. И наиболее ярко и последовательно воплощены эти темы в симфониях. Чайковский-симфонист — это музыкальный психолог, конгениальный Достоевскому. Музыка Чайковского предельно эмоциональна. Она в первую очередь обращается к чувствам человека и всегда безусловно овладевает ими. Однако это не значит, что в ней нет философской глубины. Напротив, в симфониях Чайковского бьется пытливая, ищущая мысль. Композитор ставит в них самые глубокие, самые волнующие проблемы — жизни и смерти, взаимоотношений личности и общества. Его симфонии — это музыкальные лирико-психологические драмы со своими героями. В них нет конкретной сюжетности, хотя подчас имеется или подразумевается программа. Основной конфликт симфонического цикла всегда «вычитывается» из музыки, ярко образной, национально определенной, удивительно мелодически богатой.

Мелодии Чайковского — это особый мир, отличающийся щедростью, душевностью, эмоциональным богатством и глубиной оттенков. Простые, напевные, близкие общеизвестным песенно-романсным интонациям,

они в то же время отличаются глубиной образного обобщения, подлинным симфоническим размахом, напряженностью и динамикой.

Симфонизм Чайковского — явление огромной значимости не только сам по себе, но и как звено в общеевропейской музыкальной культуре, как источник, без которого не было бы симфоний Скрябина и Рахманинова, Малера и Шостаковича. Его наследие вошло в мировой фонд музыкальной классики. По сей день музыка Чайковского — одна из самых любимых широкими слушательскими кругами. Огромная сила ее воздействия определяется чутким воплощением композитором в его музыке мелодических особенностей русского романса и других бытующих интонаций, в удивительном мелодическом богатстве и выразительности, наконец, в редком музыкально-драматургическом чутье, которое позволяло музыканту строить форму произведения с исключительным мастерством и убедительностью.

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля (7 мая) 1840 года в имении при Камско-Воткинском заводе Вятской губернии, где его отец служил горным инженером. Мальчик с детства был крайне впечатлительным — воспитательница называла его «стеклянным ребенком». Он очень любил музыку, природу. «Что касается... русского элемента в моей музыке, т.е. родственных с народною песнею приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства самого раннего проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки: что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я *русский* в полнейшем смысле этого слова», — писал композитор много лет спустя.

Детство его было таким же, как у сотен других дворянских детей в России. Первоначальное домашнее воспитание, атмосфера многодетной семьи, вечерами скромное, в меру способностей родителей и приглашенных учителей, музицирование. Впечатления от окружающего — песни крестьян, их немудреные наигрыши и пляски по праздникам. Патриархальная глушь, которая, однако, не мешала выписывать журналы, быть в курсе культурной жизни. Огромную роль сыграла оркестрина — купленный отцом механический орган, воспроизводивший арии Моцарта, Доницетти и Россини. Быть может, с тех давних пор Моцарт стал любимейшим композитором Чайковского.

Музыка была в числе обязательных предметов обучения — каждый ребенок этого круга должен был уметь играть на рояле «для себя», для сопровождения танцев. У маленького Чайковского музыкальность проявилась в четыре года — тогда он вместе с сестрой сочинил первую пьеску. Начались занятия, сначала с пианисткой-самоучкой из крепостных. В восемь лет он уже хорошо играл и много импровизировал на рояле. Показательно, что музыка была для него прибежищем: «Я... никогда не покидаю фортепиано, которое меня очень радует, когда я грустен», — сообщает в одном из писем девятилетний мальчик.

Когда ему исполнилось десять, его повезли в Петербург — начались годы учения в Училище правоведения. Отрыв от семьи переживался мальчиком очень тяжело, как большое горе. Поначалу он чувствовал себя одиноким, заброшенным. Спасение было в музыке, которой он продолжал заниматься с известным в то время педагогом Кюндингером. Тот дал мальчику хорошую технику, однако особенных способностей не заметил и однажды, на вопрос отца будущего композитора, стоит ли мальчику заниматься музыкой профессионально, ответил отрицательно.

В 1852 году семья Чайковских переехала в Петербург, и Петр Ильич, до того живший у знакомых, воссоединился, наконец, с любимыми родными. По окончании училища в 1859 году он был зачислен на службу в Департамент юстиции в чине титулярного советника и начал вести жизнь, обычную для молодого чиновника, с дневным «присутствием», вечерними гостями, танцами, театром, домашними спектаклями. Очень скоро он понял, что такая жизнь — не для него. Служба казалась ему ненужной и никчемной, жизнь — бесплодной, бессмысленной. Музыка постепенно просыпалась в нем, не давая покоя. Показательно письмо, которое он пишет сестре: «За ужином говорили про мой музыкальный талант. Папаша уверяет, что мне еще не поздно сделаться артистом. Хорошо бы, если так; но дело в том, что если во мне есть талант, то уже, наверно, его развивать теперь невозможно».

Мысль о резкой перемене жизни все больше преследовала Чайковского. На это было трудно решиться, тем более, что обстоятельства складывались неблагоприятно. Отец больше не работал. Накопленное состояние, казалось, давало возможность безбедной жизни, но добрый и беспечный, очень доверчивый и не разбиравшийся в людях, старший

Чайковский в одночасье лишился всего, приобретенного за долгие годы службы. Помогать сыну он не мог. Тем не менее, все взвесив, Чайковский отказался от налаженной было карьеры и осенью 1861 года, оставив место чиновника, поступил в музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. В следующем году он стал учеником только что открытой первой в России Петербургской консерватории. Под руководством профессора Н. Зарембы он изучал гармонию и контрапункт, у основателя и директора консерватории А. Рубинштейна брал уроки инструментовки и сочинения. Занимался он с большим увлечением, раз и навсегда преодолев в себе «обломовщину», в которой признавался родным. Кроме учебных предметов, все время приходилось думать о хлебе насущном. Брать помощь от отца он не мог — того, что осталось, еле хватало на содержание младших братьев. И он не гнушался никакими приработками. Бегал по грошовым урокам, иногда влезал в долги. Однажды даже задумался о месте ночного сторожа на Сенном рынке!

Уже через три года Чайковский — автор нескольких крупных сочинений — сонаты и вариаций для фортепиано, трех симфонических увертюров, струнного квартета. Он окончил консерваторию в 1865 году — в числе первых выпускников — с отличием. Выпускной работой стала кантата «К радости» на стихи Шиллера.

Осенью 1866 года в Москве брат А. Рубинштейна Николай Григорьевич открыл консерваторию. Чайковский был приглашен в нее преподавать гармонию, инструментовку и свободное сочинение. Жить на первое время ему предлагалось в квартире Рубинштейна, находившейся тут же, при консерватории. Таким образом, материальные проблемы решились. Правда, педагогическая нагрузка была очень велика, но оставалось время и для сочинения. Дружески настроенный к молодому композитору «московский Рубинштейн», как его звали в отличие от брата, ввел его в центр художественной жизни Москвы. Чайковский познакомился с Островским, Писемским, выдающимися актерами того времени Садовским, Живокини, Правдиным. «Истинное наслаждение я испытывал здесь два раза в Русском театре; таких актеров, я думаю, нет во всем мире», — писал Чайковский после посещения одного из спектаклей «Дома Островского», каким становился Малый театр. К Островскому его влекло давно — еще на студенческой скамье была написана увертюра к «Грозе».

И первую оперу — «Воевода» — он начал писать на сюжет замечательного русского драматурга.

Постепенно завязываются связи с музыкальным Петербургом. Если раньше отношение к нему Балакиревского кружка, определявшего музыкальные вкусы столицы, было скептическим (один из членов его, Кюи, постоянный рецензент петербургских газет, написал однажды: «Консерваторский композитор г-н Чайковский совсем слаб...»), то постепенно оно меняется к лучшему. Правда, с Кюи отношения так и не наладились, но с остальными членами Могучей кучки, как с легкой руки Стасова стала называться группа петербургских музыкантов, его связывало взаимное уважение, а иногда и приязнь. С Балакиревым Чайковский переписывался, ему посвятил симфоническую фантазию «Фатум», впрочем, жестоко раскритикованную, ему обязан сюжетам увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», симфонии «Манфред». Приезжая в Петербург, Чайковский всегда встречался с музыкантами столицы. Но это было много позднее. А пока он входил в новую жизнь в Москве.

Несмотря на почетное положение профессора консерватории, жалование было мизерным. Денег хватало только на самое насущное, и выехать из квартиры Рубиништина, где он должен был подчиняться распорядку хозяина дома, где постоянно звучала музыка — шли непрерывные занятия со множеством учеников, — не удавалось. Это создавало дополнительные сложности для творчества. Выход музыкант нашел в продолжительных прогулках. Бродя по московским улицам и окрестностям города, он вслушивался в звучащие там песни, обдумывал музыкальные замыслы. Сочинялось в эти первые годы много — он как будто торопился наверстать упущенное. Оперы «Воевода» и «Ундина», Первая симфония, «балакиревские» фантазии — все это плоды первых грехов послеконсерваторских лет. Правда, потом композитор жестко пересмотрел свои первые опыты, многое уничтожил.

В 1868 году в Москву приехала прославленная певица Дезире Арто. Ее искусство было поистине неподражаемо. Слепила она всех, в том числе и Чайковского. Причем его привлекло не только пение, но и сама личность артистки. Он настолько увлекся, что сделал предложение. Другая отговаривала его, указывая на сложность совместной жизни композитора со знаменитой артисткой: ему грозила участь приживала при ней,

неспособной отказаться от своей карьеры, от поездок по всему миру. Как бы он мог творить в таких условиях? Но помолвка состоялась. После этого Арто уехала на гастроли в Варшаву, и очень скоро пришло известие, что она вышла замуж. Н. Рубинштейн, сообщивший о ее браке с певцом Падиллой, добавил в утешение: «Ну, не прав ли я был, когда говорил, что не ты нужен в мужья!? Вот ей настоящая партия, а ты нам, пойми, нам, России нужен, а не в прислужники знаменитой иностранке». Свидетельством большого чувства композитора остался посвященный Арто Романс для фортепиано и написанные много позднее романсы на стихи французских поэтов, также ей посвященные.

Еще не раз композитор увлекался. По странному совпадению пять девушек, бывших последовательно предметом глубокой симпатии Чайковского, носили имя Софья: «Вот много-то премудрости», — подшучивал он над собой. Он мечтал о семейном очаге — таком же, какой был у родителей, какой складывался у сестры. Но личная жизнь не удавалась. Возможно, виной была склонность к гомосексуализму, приобретенная еще в Училище правоведения — известном рассаднике однополых любви. Именно в училище он сблизился с поэтом Апухтиным, что наложило отпечаток на всю дальнейшую жизнь.

Душой отдыхал Чайковский в Каменке — украинском имении потомков декабриста Давыдова, за одного из сыновей которого вышла замуж сестра. Там летом 1872 года создавалась Вторая симфония. Туда потом Чайковский возвращался не раз, находя всегда душевное понимание, семейный уют, спокойную, радующее сердце обстановку.

По возвращении в Москву композитор принялся за создание третьей оперы — «Опричник» на сюжет трагедии И. Лажечникова, затем взялся за «Кузнеца Вакулу» — это было сочинение на конкурс, объявленный в Петербурге, и Чайковский одержал в нем победу. Но его самого художественный результат не удовлетворил. Несколько лет спустя он вернулся к опере, и, переделанная, под названием «Черевички» она надолго вошла в оперный репертуар.

В конце 1874 года Чайковский пишет Первый концерт для фортепиано с оркестром. Его первым исполнителем он видит Н. Рубинштейна, которому и хочет посвятить сочинение. Но, к его удивлению, разочарованию и горечи, Рубинштейн резко раскритиковал музыку и объявил ее

неисполнимой. Расстроенный и оскорбленный, композитор послал ноты немецкому пианисту и дирижеру Гансу фон Бюлову, страстному пропагандисту современной музыки. Бюлов был в восторге от концерта. Много позднее, когда Чайковский стал всемирно знаменит, Бюлов считал этот концерт «...самым сверкающим, самым совершенным» среди произведений русского композитора. Он стал первым его исполнителем. В благодарность Чайковский посвятил концерт ему. Любопытно, что такая же история спустя несколько лет произошла со скрипичным концертом. Чайковский предназначал его для Л. Ауэра — главы петербургской скрипичной школы, но тот играть отказался, найдя музыку слишком трудной. Только в 1881 году Концерт для скрипки с оркестром Чайковского блестяще исполнил в Вене скрипач Адольф Бродский — это было единственное сочинение, премьера которого состоялась не в России, а за рубежом. И Чайковский посвятил Концерт его первому исполнителю.

В 1875 году рождается Третья симфония, в том же году дирекция императорских театров заказывает композитору балет «Озеро лебедей». Это было событие чрезвычайное. Раньше «серьезные» композиторы балетной музыки не писали. Считалось, что в балете музыка нужна только для ритма, для сопровождения танцев, и сочиняли ее обычно музыканты типа Пуни и Минкуса — авторов самых популярных тогда балетных спектаклей. Чайковский, принявший этот заказ, совершил подлинную революцию в балетном искусстве. Он поднял музыку балета на высоту оперной и симфонической. Именно его балетное творчество — сначала «Лебединое озеро» (так стал называться первый балет в окончательной редакции), потом «Спящая красавица» и «Щелкунчик» — совершило такой переворот в этом жанре, что возвращение к прежним канонам стало невозможным. Напротив — открылись пути для появления новаторских балетов композиторов рубежа веков и, далее, XX века. Музыка его балетов прекрасна, одухотворенна, развивается по тем же законам, что и в симфонических сочинениях. Ее содержание — борьба со злом, утверждение светлого идеала.

В том же 1875 году создаются романсы, Третий квартет (первые два — 1871 и 1874 гг.), симфоническая фантазия «Франческа да Римини». Первоначально предполагалась опера на этот сюжет, но либреттист потребовал, чтобы она была написана «в духе Вагнера», на что композитор пойти не мог.

В 1877 году Чайковский обращается к «Евгению Онегину». Сюжет простой, без нарочитых эффектов, полный поэзии, чрезвычайно увлек его. «Ты не поверишь, до чего я яруюсь на этот сюжет, — писал он брату. — Как рад избавиться от эфиопских принцесс, фараонов, отравлений, всякого рода ходульности! Какая бездна поэзии в «Онегине»! ...Писать оперу мне необходимо, так как я чувствую теперь к этому делу непреодолимое влечение, и упускать время нельзя». За один летний месяц он написал более половины оперы. Казалось, так же пойдет дело дальше, но вмешались обстоятельства, которые совершенно перевернули его жизнь.

В эти дни он получил письмо с объяснением в любви. Оно было написано бывшей ученицей консерватории А. Милоковой. Композитор не испытывал к ней никаких чувств, но сходство ситуации с произведением, так его увлекшим, подействовало на него: ему казалось что он, упрекавший Онегина в холодности и бесчувственности, не может пройти равнодушно мимо искреннего признания. Возможно, была и другая причина. Он остро чувствовал свое отличие от других, обычных людей: свой гомосексуализм воспринимал как тяжкий грех (так трактовала его и церковь) и думал, что, вступив в брак, сможет, наконец, искупить его. Или хотя бы исправит положение внешне, в глазах общества, сурово осуждавшего противостественные склонности, если у его жены хватит такта, понимания ситуации, то есть если она его действительно любит, обладает достаточно тонкой натурой и согласится на чисто формальный брак.

К сожалению, Чайковский страшно ошибся. Женщина, столь случайно ставшая его женой, была эгоистична, ограничена и абсолютно чужда ему. В несколько дней «брачной жизни» композитор был доведен до мысли о самоубийстве. Он бежал от жены в Петербург «в состоянии, близком к безумию», как он сам признавался позднее. Как было жить дальше — оставалось совершенно непонятным. И тут пришла помощь, позволившая ему бросить, наконец, опустылевшее преподавание, жить там, где хочется, проводить месяцы за границей. Туда и отправили его близкие, восстанавливать здоровье и душевное равновесие. Помощь была оказана с двух сторон: министерство двора выделило ему ежегодную пенсию, дающую возможность скромной жизни, но главное — щедрая материальная поддержка пришла от известной любительницы музыки,

мecenатки, несметно богатой Н. фон Мекк, страстной поклонницы музыки Чайковского. Композитор и его покровительница никогда не встречались — это было специально оговорено, — но между ними шла оживленная и крайне интересная переписка.

Началась она с периода создания Четвертой симфонии, которую композитор посвятил Н. фон Мекк, и продолжалась много лет. Теперь Чайковский подолгу жил за границей. Он побывал в Италии, Швейцарии, Париже. В Риме написал «Итальянское каприччио», полное веселья, блистательное ослепительными красками. Во Франции, где его застало известие о внезапной смерти Н. Рубинштейна, — трио «Памяти великого художника». Возвращаясь временно на родину, композитор живет чаще всего в Каменке, где подрастают дети сестры (для любимого племянника Боба — Владимира Львовича Давыдова — написан фортепианный «Детский альбом»).

В середине 80-х годов Чайковский возвращается к активной музыкально-общественной деятельности. Колоссально велик его вторитет среди русских музыкантов. Его творчество получает широкое международное признание.

Живет он постоянно в Подмосковье: сначала в селе Майданове неподалеку от Клина, а потом находит домик в самом Клину. Здесь он создает такие произведения, как опера «Чародейка», многие романсы, балет «Спящая красавица». Чайковский часто выступает как дирижер в Москве, Петербурге и других городах России, а также за рубежом — в Германии, Чехии, Франции, Англии, причем дирижирует главным образом своими сочинениями.

В апреле 1891 года Чайковский впервые отправился в США. Единственный из иностранных композиторов, он был приглашен на торжественное открытие Карнеги-холла. Встреча его была крайне радушной и трогательной. К удивлению композитора, музыка его была известна и популярна за океаном. Кроме Нью-Йорка Чайковский побывал в Вашингтоне, Филадельфии, Балтиморе. Возвращаясь в Россию, Чайковский увозил с собой трогательный подарок — миниатюрную статую Свободы, отлитую из серебра специально для него. Домой он торопился: ждали прерванные, недоделанные работы. Среди них — самые удивительные страницы его творчества: солнечная, исполненная света,

воспевающая Творца опера «Иоланта» и радостный, побеждающий зло «Щелкунчик». Затем создаются такие вершины его творчества, как Пятая симфония и «Пиковая дама». Над оперой композитор работал во Флоренции, причем написал ее буквально на одном дыхании, за полтора месяца.

Свидетельством всемирной славы композитора становится его избрание членом-корреспондентом парижской Академии изящных искусств в 1892 году и присвоение почетной степени доктора Кембриджского университета в 1893 году. Церемония состоялась в мае 1893 года в Кембридже. Одновременно с Чайковским того же отличия были удостоены К. Сен-Санс и Э. Григ.

По возвращении из Англии композитор принялся за оркестровку написанной уже Шестой симфонии. 9 октября он выехал в Петербург, чтобы дирижировать ее премьерой. Она состоялась 16 октября. Впечатление от музыки было настолько необычным, что публика не знала, как реагировать. Общим ощущением было, по словам композитора, недоумение. Однако сам он гордился своим сочинением.

А 25 октября (6 ноября) 1893 года, там же, в Петербурге, Чайковский скончался. До сих пор не установлено с полной достоверностью, что послужило причиной его смерти. Официальной причиной сразу была указана холера, которой он заразился, выпив сырой воды. Так записал в своей «Памятной книге» один из самых близких его друзей дирижер Э. Направник, отметив скорбную дату тремя черными крестами. Однако были какие-то несообразности. Так, по всем свидетельствам, был открыт доступ к телу покойного. В то же время известно, что всех умерших от холеры сразу забирали в закрытых плотно гробах, чтобы не допустить распространения заразы. Поползли слухи, не рассенвавающиеся и до сего времени, что композитор покончил с собой. Причину тому видели в ожидавшемся грандиозном скандале, связанном с его сексуальной ориентацией. По-видимому, произошла какая-то история, связанная со столь значительными лицами, что ее необходимо было замять, и иного способа, как кончина великого композитора, те, от кого это зависело, не увидели. Можно только строить догадки, что это было и кто был с этим связан. Никаких документов не осталось. Версия, выдвинутая одним из исследователей творчества Чайковского, о том, что это был «суд

чести» бывших выпускников Училища правоведения, критики не выдерживает: слишком много лет была известна сомнительная слава этого учебного заведения именно как рассадника гомосексуализма. Так что причину нужно искать в другом. Но вряд ли кто-нибудь сумеет ее найти.

Похороны Чайковского собрали множество почитателей его искусства. Местом последнего упокоения стал Некрополь Александро-Невской лавры в Петербурге, где похоронены многие корифеи русского искусства.

Симфония № 1,

соль минор, «Зимние грезы», ор. 13 (1866)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,
ударная группа, струнные.

История создания

Первая симфония создавалась Чайковским весной и летом 1866 года. В музыке этого сочинения отразились впечатления композитора от русской природы, которую он очень любил; воспоминания детских лет о зимней дороге из далекого уральского городка Воткинска в Петербург, куда родители везли его учиться; картины веселых масленичных гуляний.

Сочинение симфонии шло с трудом. Окончив весной Петербургскую консерваторию, Чайковский был тут же приглашен Николаем Рубинштейном, основателем Московской консерватории, в число ее профессоров. Занятий с учениками было много, они отнимали почти все дневное время, так что для сочинения оставалась лишь ночь. Композитор не любил работать по ночам, да и хрупкое здоровье ему этого не позволяло. Острое переутомление вскоре привело к нервному расстройству. Однако в сентябре Чайковский все же закончил симфонию и отдал ее на суд своих бывших учителей — профессоров Петербургской консерватории А. Рубинштейна и Н. Зарембы. Они сурово раскритиковали первый симфонический опус своего выпускника и отказались включить его в программы концертов Русского музыкального общества, на что Чайковский рассчитывал.

Вернувшись из Петербурга, композитор принялся за переработку симфонии. Вторая редакция была завершена в ноябре, но тоже одобрения не получила. Премьера откладывалась на неопределенное время. Чайковский сумел только организовать исполнение двух средних частей в Москве и Петербурге, но оно прошло почти незамеченным. Лишь один оставшийся неизвестным критик (он подписался инициалами А. Д., которые исследователям расшифровать не удалось — по-видимому это был не музыкант, а просвещенный любитель) написал: «Мы не знаем, чему приписать эту холодность (с которой были приняты исполненные отрывки. — *Л. М.*), потому что симфония имеет несомненные достоинства. Она в высшей степени мелодична и превосходно инструментована: особенно нам понравилось адажио: оно все составлено из одной темы, чисто русского характера, в которой так и слышится мотив русской песни, захватывающей душу. Несмотря на это, тема совершенно оригинальна». Отзыв удивительно чуткий, несмотря на допущенную неточность — в адажио две, хотя и близко родственные по характеру темы — остался единственным. Профессионалов показанная музыка не привлекла.

Премьера симфонии в полном виде состоялась только 3 февраля 1868 года в Москве, в восьмом симфоническом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. Но это исполнение оказалось единственным. На него критика также не сочла нужным отреагировать. Симфония больше не исполнялась, казалось, о ней было забыто.

Через несколько лет, после поездки в Италию в 1874 году, композитор еще раз пересмотрел симфонию: сократил некоторые длинноты, изменил оркестровку. В этой окончательной редакции симфония была издана и исполнена еще через девять лет — в 1883 году в Москве под управлением М. Эрмандерфера, немецкого дирижера, работавшего в 80-х годах в Москве. Только тогда ее наконец оценили. «Вот это настоящая русская симфония, — писал рецензент. — В каждом такте ее чувствуется, что ее мог написать только русский человек. В выработанную на чужбине форму композитор влагает чисто русское содержание». Но прошло еще три года, когда первый симфонический опыт давно уже прославленного композитора прозвучал и в Петербурге. С тех пор она прочно закрепилась в концертном репертуаре.

Оказавшаяся, по существу, первой русской симфонией (написанная несколько ранее симфония Римского-Корсакова успеха не имела и практически была забыта), она, вместе с тем, явилась и первым образцом лирического симфонизма. Симфония программна. Чайковский дал ей название и подзаголовки первых двух частей. В скерцо, такой «подсказки» не имеющем, использован материал написанной в 1865 году фортепианной сонаты.

Музыка

Первая часть носит заглавие «Грезы зимнею дорогой». Она начинается еле слышным тремоло скрипок — будто зашелестел сухой снег от ветра, зазвенел морозный воздух. Мгновение... и появилась печальная мелодия, интонируемая флейтой и фаготом. Благодаря большому расстоянию между голосами этих инструментов, создается впечатление широко раскинувшихся просторов, пустыни, одиночества. Умолкла мелодия у деревянных духовых, и вступили с нею же альты, затем виолончели. А у духовых в это время — острые короткие звуки: как снежинки, бьющие в лицо. Что-то в них слышится беспокойное, тревожное. Нарастает звучность. Вступают все новые инструменты. Дробится мелодия. Будто подхваченные ветром, выются, летят друг за другом ее обрывки. И вот уже во весь голос богатырски зазвучала мощная тема, выросшая из темы колючек-снежинок. Удаль, молодецкий размах слышатся в ней. Начальная, прежде грустная мелодия влилась в нее и стала тоже мощной, уверенной, будто почерпнула силы из чудесного источника. Все смолкло. Несколько сухих аккордов, и на фоне скупых тянувшихся нот у струнных инструментов запел кларнет. Песня его — побочная тема — задумчива и спокойна. Она льется привольно, как бесконечно разворачивающаяся лента. Умолк кларнет, но песня не прервалась: ее подхватили другие инструменты, повели дальше, распели еще шире. И снова молчание. Заключительный раздел экспозиции — праздничный, торжественный, с ликующими фанфарами, — непосредственно вливается в разработку. В ней — взволнованное стремительное движение, активные переклички голосов, столкновение различных тем экспозиции, полное драматизма и приводящее к кульминации. И снова, вот уже в третий раз — генеральная пауза. Осторожно, робко,

как будто не всегда попадая в такт, «раскачиваются» басовые голоса. На них наслаивается мягкое звучание валторны, затем вступают деревянные духовые, и, наконец, полилась печальная мелодия — главная тема первой части. Это началась реприза.

Вторая часть симфонии называется «Угрюмый край, туманный край». Она создавалась под впечатлением поездки по Ладожскому озеру на остров Валаам и поездки на водопад Иматра летом 1860 года. Медленно, сосредоточенно вступление струнных. Гобой запел раздольную мелодию, напоминающую протяжные крестьянские песни. Быстрые пассажи флейты — как легкое дуновение ветерка, как рябь, пробежавшая по озерным волнам. Вступает фагот со своей мелодией, и вот уже будто два голоса — высокий мальчишеский и сопровождающий его мужской — ведут каждый свою песню, согласно сливаясь. Тепло, проникновенно запели альты и флейты. Их мелодия словно вылилась из первой: она так же широка и привольна. Ее подхватывают скрипки и уносят куда-то далеко, ввысь, где она не прекращается, а будто истает, продолжая звучать недостижимо для человеческого слуха. А снизу, у виолончелей, вновь возникает первая песня. С отдельными фрагментами темы вступают разные инструменты. Прихотливо переплетаются голоса, пока не запевают вторую тему «солисты» — кларнет и тепло, сочно звучащие скрипки. Мощный хор оркестровых голосов подхватывает песню, ведет ее дальше... Мгновенная остановка, трепет неуверенности, может быть, тревоги, и снова взлетает ввысь могучая народная песня. Закончен рассказ. Сдержанным послесловием завершают часть струнные.

Третья часть симфонии не имеет подзаголовка, но содержание ее очевидно и без этого. Открывается скерцо легкими трелями у кларнетов и флейт. И сразу зашелестели в прихотливом ритме скрипки, словно снежные хлопья, подхваченные метелью. Причудливую, но народную по характеру мелодию подхватили деревянные духовые, и скоро все закружилось в метельном хороводе. Вспоминается Пушкин:

*Мчатся тучи, выются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;*

*Колокольчик дин-дин-дин..
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин! —*

кажется, именно так можно расшифровать программу этого раздела.

Но мелькнул огонек вдаль. Другой, третий, и усталый путник выезжает в своей занесенной снегом кибитке в гостеприимную усадьбу. Яркое освещены окна, звучит обаятельный, нежный вальс. Это — средний раздел скерцо. Мелодия вальса изящная, чуть меланхоличная, но слышатся в ней и мужественные нотки. Сквозь его мелодию постепенно начинает пробиваться завывание метели. Все громче, громче оно, и вот уже не слышно вальса, только ветер метет и бьет в лицо колючим снегом. Что же это было? Видение? Греза? Впереди бесконечный зимний путь...

Финал. Откуда-то снизу поползли медленные сумрачные звуки — и в нерешительности остановились. Еще раз зазвучала сосредоточенная мелодия — и вновь прервалась. В третий раз она началась выше, в более светлых тембрах флейт, гобоев, кларнетов, и, словно обретя новые силы, выплилась, наконец, полностью в насыщенном низком регистре скрипок. Таков пролог. Раздумье. Снова зазвучала мелодия — уже в быстром энергичном движении, не в миноре, как раньше, а в мажоре — светло, уверенно. Это народная песня «Я посею ли млада», городской вариант старинной крестьянской песни «Цвели цветики». За несколько тактов произошел стремительный взлет от сурового пролога к буйному ликующему веселью. Задорно звучит главная тема финала с ее массовым складом, ритмом быстрого марша, резкими восклицаниями. Это образ веселящегося, ликующего народа. Снова появляется песня «Я посею ли млада», теперь в характере и движении плясовой. Массовые картины — своего рода общий план действия — время от времени сменяются небольшими жанровыми зарисовками. Более прозрачным становится звучание оркестра, более короткими — мелодические линии, прихотливо сплетающиеся в многоголосном изложении. И вновь врывается буйное ярмарочное веселье. Внезапно наступает момент сосредоточенности, раздумья. Слышится музыка пролога. Затем медленно, словно раскачиваясь, начинается длительное постепенное нарастание, приводящее к мощному ликующему заключению.

Симфония № 2, до минор, ор. 17 (1872—1881)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, ударные, струнные.

История создания

Вторую симфонию Чайковский писал летом 1872 года. Проводил композитор это лето в разных местах. Июнь прожил в Каменке — украинском имении его родственников Давыдовых. Чайковский очень любил бывать там. Принадлежали в Каменку его и сестра, Александра Ильинична, бывшая замужем за сыном декабриста Львом Васильевичем Давыдовым, и ее большая дружная семья, и прекрасная украинская природа, и богатейший разлив народных украинских песен, непрестанно звучащих вокруг. Не случайно в финале симфонии зазвучала знаменитая песня «Журавель», напев которой был блестяще разработан Чайковским. Рассказывая в письме к брату об успехе, который имел этот финал в Петербурге на показе симфонии членам Балакиревского кружка, Петр Ильич добавляет: «Честь этого успеха я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного сочинения — Петру Герасимовичу (буфетчику в усадьбе Каменки), который, в то время, как я сочинял и наигрывал «Журавля», постоянно подходил и подпевал мне». Благодаря этому напеву симфония позднее получила известность под названием Малороссийской или «симфонии с журавлем».

Из Камснки композитор на несколько дней поехал в Кисев, в июле перебрался к своему давнему приятелю В. С. Шиловскому. В Москву вернулся только во второй половине августа. Здесь музыка была вчерне закончена. Сентябрь и октябрь Чайковский, по его выражению, «с остервенением занимался инструментовкой». Симфонию он завершил в начале ноября и повез в Петербург, показывать тамошним музыкантам.

После окончания консерватории его отношения с молодыми талантливыми петербургскими композиторами — Балакиревым, Кюи, Бородиным, Мусоргским и Римским-Корсаковым — были достаточно холодными. Соединившие Балакиревский кружок, иначе — новую русскую школу или Могучую кучку, эти музыканты принципиально возражали против

консерваторского обучения, считая, что оно засушивает, лишает индивидуальности, «переделяет» композитора на немецкий лад, в то время как они боролись за русскую национальную музыку, были горячими поклонниками Глинки и Даргомыжского, считали, что в русских произведениях должны звучать подлинные или близкие им по духу народные русские напевы. Однако со временем петербуржцы признали Чайковского, началось непосредственное общение. И Чайковский показал в кружке часть только что написанной симфонии. «Когда я был в Петербурге, то играл финал на вечере у Римского-Корсакова, и вся компания чуть-чуть не разорвала меня на части от восторга», — писал композитор брату. Естественно, больше всего привлекло «кучкистов» использование народной песни. Балакиревцы и впоследствии считали Вторую симфонию одним из лучших сочинений Чайковского.

Сам композитор был доволен своей работой. Впрочем, будучи захваченным тем, что сочинял, он всегда считал лучшим свое последнее произведение, то, над которым работа была только что завершена. В частности, и ему симфония казалась лучшим из того, что он до сих пор написал. Особенно он отмечал законченность формы — качество, с которым ранее у него бывали трудности.

Премьера состоялась в Москве 26 января 1873 года под управлением Н. Г. Рубинштейна. После того как композитор услышал свое новое сочинение в оркестре, мнение его несколько переменилось. В Петербург Стасову он писал: «По правде сказать, я не особенно доволен первыми двумя частями, но самый «Журавель» вышел ничего себе, довольно удачен». К состоявшемуся вскоре второму исполнению Чайковский сделал некоторые изменения в оркестровке. Однако через семь лет, в конце 1879 года, решительно пересмотрел симфонию, нашел в ней, наряду с удачными эпизодами, много слабого, назвал симфонию незрелой и посредственной и сжег партитуру. В течение нескольких дней была выполнена новая редакция симфонии — переписана первая часть, кроме оставшейся в неприкосновенности интродукции, переделано скерцо, значительно сокращен финал. В неизмененном виде осталось лишь анданте. «Теперь могу, положа руку на сердце, сказать, что симфония эта — хорошая работа», — резюмировал автор. В новой редакции симфония была впервые исполнена 31 января 1881 года в Петербурге под управлением дирижера

и аккомпаниатора, руководителя концертов РМО Карла Зике. Успех был очень велик, однако никто из критиков не отметил в своих статьях разницы по сравнению с музыкой, звучавшей восемь лет назад.

Музыка

Первая часть начинается тягуче-печальным вступлением, основанным на подлинной народной песне — украинском варианте известнейшей «Вниз по матушке по Волге». Ее сменяет деятельная, импульсивная главная партия, выдержанная в классических бетховенских традициях. Побочная тема мечтательна, исполнена полетности. В разработке эти образы развиваются, сталкиваются, появляются моменты противоборства, но реприза все возвращает «на круги своя». Лишь в коде в выразительном соло валторны воспоминанием о пережитом проходит тема вступления.

Вторая часть — своего рода музыкальная сцена, крайние разделы которой основаны на сцене свадебного шествия из ранней, уничтоженной композитором оперы «Ундина» по Жуковскому, а средний раздел — на мелодии народной песни «Приди, моя пряха». Отчетливо проявились здесь черты театральности — проходящая на фоне четкого маршевого ритма у базовых инструментов основная мелодия звучит попеременно у струнных и деревянных духовых. Медные в этой части участия не принимают, поэтому марш теряет свое привычное обличье, воспринимается как оперный или даже как детская игра. Народная мелодия среднего раздела включена композитором так естественно, что производит впечатление сочиненной им самим. В ее варьированных проведений возникает образ удивительной прелести, трогательной чистоты и наивности.

Третья часть — традиционное трехчастное скерцо — фантастическое, в стремительном движении. Это картина богатырского веселья, игр могучих народных сил. На всем протяжении первого раздела сохраняется неизменная трехдольная ритмическая пульсация, при которой мелодические обороты все время меняются. Создается впечатление единой слитной массы, но не однообразной, а сложившейся из индивидуальных моментов. Средний раздел — трио — снова вызывает ассоциации с какой-то сценкой, на этот раз — картинкой скоморошьях наигрышей и прибауток. Слегка замедленное ровное движение кажется нарочито старательным, необычное строение мелодии (шеститакт вместо классического

«квадратного» четырехтакта), в котором два последних такта как бы под-
дакивают первым, создает комический эффект. Основную мелодию со-
провождает веселое, оживленное движение скрипок. Возникает впечат-
ление представления ряженых. Временами мелькают в общем движении
нотки обиды, угрозы, страха, но возвращается музыка первого раздела,
и все уносится в буйном веселье.

Логично, как естественный итог сочинения, основанного на глубоко
народных темах и образах, начинается финал. В нем господствует тема
песни «Журавель», которая с неиссякаемой изобретательностью варьи-
руется почти на всем его протяжении (кроме побочной партии). Первая
половина мелодии постепенно формируется в торжественных аккордах
вступления, главная партия — та же мелодия в стремительном и задор-
ном движении, в вариациях, неуловимо разных, отличающихся то си-
лой, то ловкостью, то нежностью, то грацией. Побочная, предваряемая
протяжным тоном валторны, — обаятельная и взволнованная, в пла-
стичном и гибком пятидольном ритме. В разработке вновь господствует
«Журавель», динамика изложения этой мелодии, иногда сменяемой дру-
гими эпизодами, все нарастает, приводя к заключению симфонии, звуча-
щему безудержным ликованием.

Симфония № 3, ре мажор, ор. 29 (1875)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Время создания Третьей симфонии — одно из самых активных в жизни
Чайковского. Он продолжает педагогическую работу в Московской кон-
серватории, куда поступил сразу после окончания собственного консер-
ваторского курса в Петербурге, в 1866 году. Нагрузка его очень вели-
ка — до 30 часов в неделю, и педагогику он не любит, но отказаться от
нее не может, так как это пока единственный твердый заработок, то, на
что он может всегда рассчитывать. Но творческая жизнь его тоже богата.

Его интересы проявляются в самых разных жанрах. Почти одновременно создаются прекрасные романсы, большое количество фортепианных пьес, в том числе цикл «Времена года». Уже состоялись премьеры оперы «Опричник» в Москве и Петербурге, задумывается балет «Лебединое озеро», начинается работа над оперой «Кузнец Вакула», конкурс на написание которой объявлен в Петербурге.

Написан Первый концерт для фортепиано с оркестром. К сожалению, Н. Рубинштейн, глубоко уважаемый и любимый старший друг, замечательный пианист, которому этот опус первоначально был посвящен, не оценил его и отказался играть. Однако же в 1875 году концерт уже звучит на эстраде — в Бостоне его играет прославленный пианист и дирижер Ганс фон Бюлов, в Петербурге, значительно менее известный пианист Г. Кросс. А в ожидании премьеры концерта, которая состоялась осенью, летних месяцы 1875 года Чайковский посвящает работе над Третьей симфонией.

Начало работы пришлось на 5 июня, когда композитор гостил в Усове у В. С. Шиловского. За три недели, что он провел в деревне у старинного друга, успел вчерне закончить ее и приступил к оркестровке. Эту работу пришлось прервать — было несколько кратковременных поездок, в том числе в Москву и Киев. Оркестровку Чайковский закончил 1 августа, когда жил в деревне Вербовке.

Среди других сочинений этого жанра Третья симфония стоит особняком: единственная пятичастная, то есть формально отступающая от традиций классического симфонического цикла, она к тому же единственная у Чайковского мажорная. Программность в ней отсутствует, господствующее положение занимают образы светлые, радостные, несколько картинно-зрелищного характера. Сам композитор говорил о ней: «Сколько мне кажется, симфония эта не представляет никаких особенно удачно изобретенных идей, но по части фактуры она шаг вперед. Всего более я доволен первой частью и обоими скерцо...»

Премьера симфонии состоялась 7 ноября 1875 года в Москве под управлением Н. Рубинштейна и вызвала, по словам одного из рецензентов, «видимое удовольствие слушателей». А всего через два с лишним месяца симфония прозвучала и в Петербурге под управлением Э. Направника — великолепного дирижера, музыкального руководителя

Мариинского театра, с которым Чайковского связывали чувства взаимной признания и уважения. Композитор приехал в столицу на репетиции и концерт. В письме брату сообщал, что симфония «прошла очень хорошо и имела значительный успех. Меня очень дружно вызывали и рукоплескали». Отзывы прессы были положительными. Среди них выделилась статья известного критика Г. Лароша, который, в частности, писал: «По силе содержания, по разнообразному богатству формы, по благородству стиля, запечатленному самобытным, индивидуальным творчеством, и по редкому совершенству техники симфония г. Чайковского составляет одно из капитальных явлений музыки последних лет...»

Музыка

Первая часть начинается медленным вступлением, отмеченным чертами скорби и трагизма. Лишь постепенно светлеет колорит. Главная партия сонатного аллегро, в котором тема вступления словно освобождается от нависавшего над ней гнета, звучит празднично и пышно. Побочная тема — мягкий, свободно дышащий напев, который сначала интонирует гобой, а далее — другие деревянные и струнные инструменты. Разработка привносит черты драматизма, противоборства между темами, в результате чего образуются новые мелодии. Несколько видоизмененная реприза подводит к мощной и торжественной коде, утверждающей светлое начало.

Вторая часть, имеющая определение «в немецком стиле», — уютный, немножко сентиментальный вальс, подкупающий изяществом. На фоне струнных пиццикато, придающем музыке особую воздушность, сменяется несколько мелодий. В первой из них ритм не совпадает с ритмом аккомпанемента, что делает вальс особенно непринужденным. Его трио выдержано в стиле легкого скерцо, все в непрерывном текучем движении. Господствуют тембры струнных и деревянных духовых инструментов (медные в этой части не принимают участия), и от этого возникает впечатление птичьего щебета, фантастического птичьего мира, который, однако, «очеловечен» теплом и подлинным душевным чувством.

Третья часть — элегия. Мелодия, ее открывающая, полна печали (ее интонации предвещают ариозо Лизы «Откуда эти слезы» — из «Пиковой дамы»). То мольба, то порыв слышатся в ней. Вторая тема — вальс, но совсем не такой, как в предшествующей части. Здесь это прекрасная,

гибкая и выразительная мелодия, звучащая как песнь любви. Постепенно все шире, все более распеваемая, она достигает драматической кульминации. А затем так же постепенно спадает эмоциональное напряжение, уходит порыв, и затухающая мелодия в последний раз звучит как воспоминание о пережитом.

Четвертая часть — еще одно скерцо — переносит слушателя в мир фантастики. Отдельные инструменты и их группы перекликаются, создавая мрачную, тревожащую воображение картину. Музыка «страшит и пугает трепетно скользящими призрачными тенями» (Б. Асафьев). Средний раздел части — таинственный марш, в котором слышится один из мотивов траурного вступления симфонии. В причудливо искаженном звучании он вызывает ассоциации с шествием злых сил.

Финал, построенный в форме рондо-сонаты, ярок, полон блеска. Торжественный и несколько холодный полонез создает смысловую арку с праздничной главной партией первой части. Вторая тема финала — широкий распев в духе народных мелодий. Третья тема (второй эпизод рондо) носит шуточный характер. Вместо разработки повторяется начало полонеза, на основе первых тактов которого композитор развертывает продолжительное фугато, создающее нарастание звучности до большой яркой кульминации. Заключение симфонии — величественный апофеоз.

Симфония № 4, фа минор, ор. 36 (1877)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, 3 литавры, ударные, струнные.

История создания

Четвертая симфония — произведение этапное в творческом пути композитора. Чайковский работал над ней в течение нескольких месяцев 1877 года, после тяжелого душевного кризиса, вызванного крайне неудачной женитьбой. После нескольких недель брака, превратившегося для нервного и крайне впечатлительного композитора в пытку, он

буквально бежал от жены в Петербург, не зная, как жить дальше. И тут пришла помощь, позволившая ему бросить наконец опостылевшее преподавание, жить там, где хочется. Министерство двора выделило ему ежегодную пенсию в три тысячи рублей. Щедрая материальная поддержка пришла и от известной любительницы музыки, меценатки, Н. фон Мекк, страстной поклонницы музыки Чайковского. Композитор и его покровительница никогда не встречались — это было их общим условием, но между ними шла оживленная и крайне интересная переписка. Чайковский смог уехать за границу — сменить впечатления, поправить серьезно пошатнувшееся здоровье.

В письме композитора к фон Мекк от 1 мая 1877 года мы находим первое упоминание о Четвертой симфонии, замысел которой возник в это тяжелое для композитора время: «Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что тогда испытывал», — сообщал Петр Ильич, не желая вдаваться более подробно в причины «хандры». Симфония стала итогом всего предшествовавшего творчества композитора, открыла новый этап, осветила новые, более глубокие перспективы не только в симфонизме Чайковского, но, без преувеличения можно утверждать, в развитии симфонического жанра в целом.

Многие оркестровые сочинения Чайковского связаны с вполне конкретным содержанием. Тем не менее композитор не любил раскрывать его, предпочитая, чтобы слушатели сами догадывались о нем или просто трактовали музыку по-своему. В Четвертой симфонии он отошел от этого правила — скорее всего из благодарности. Впрочем, может быть, изложенная в письме к Надежде Филаретовне программа не отвечает полностью его замыслу, а только приближает к нему — именно потому, что, не желая раскрывать сокровенное, Чайковский в то же время не мог отказать ей. В ответ на просьбу фон Мекк он писал: «...Только Вам одной я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его. Разумеется, я могу это сделать только в общих чертах.

Вводная часть есть *зерно* всей симфонии, безусловно главная мысль... Это *фатум*, это та роковая сила, которая мешает порыву к счастью достигнуть до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не

были полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и се никогда не осилишь. Остается лишь смириться и бесплодно тосковать.

Безотрадное и безнадёжное чувство делается все сильнее и более жгуче. Не лучше ли отвернуться от действительности и погрузиться в грезы? О радость! По крайней мере сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то. Как хорошо! Как далеко теперь уже звучит неотвязная первая тема аллегро! Но грезы мало-помалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!

Нет, это были грезы, и фатум пробуждает от них.

И так, вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности с скоропереходящими сновидениями и грезами о счастье... Пристани нет. Плыви по этому морю, пока оно не охватит тебя и не погрузит тебя в глубину свою. Вот, приблизительно, программа первой части.

Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски. Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, когда сидишь дома один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уже было, да прошло, и приятно вспомнить молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать жизнь сызнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться. Вспомнилось многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уже где-то далеко. И грустно, и как-то сладко окунуться в прошлое...

Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении. На душе не весело, но и не грустно. Ни о чем не думаешь, даешь волю воображению, и оно почему-то пустилось рисовать странные рисунки... Среди них вдруг вспомнилась картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия. Это те совершенно несвязные образы, которые проносятся в голове, когда засыпаешь. Они не имеют ничего общего с действительностью: они странны, дики, несвязны.

Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья. Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неутомимый фатум опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела. Они даже и не обернулись, не взглянули на тебя и не заместили, что ты одинок и грустен. О, как им весело, как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты! Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить все-таки можно.

Приблизительно в то же время в письме к С. И. Танееву композитор сообщал: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным... В сущности, моя симфония есть подражание Пятой бетховенской, т.е. я подражаю не музыкальным его мыслям; а основной идее... Еще я прибавлю, что нет ни одной строчки... которая не была бы мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души».

Конечно, произведение было автобиографичным. Ведь композитор не мог не считать, что злой рок тяготеет над ним — его склонности, безусловно резко осуждаемые обществом, более того, преследуемые законом, от которых он желал и не мог отказаться. С этим роком он пытался бороться всю жизнь. Четвертая симфония стала одним из свидетельств этой борьбы. Она была закончена 28 декабря по старому стилю и имела посвящение «Моему лучшему другу» — Н. фон Мекк. На следующий день партитуру композитор отправил Н. Рубинштейну. Премьера симфонии состоялась под его управлением в Москве 10 февраля 1878 года.

Как же решил композитор поставленную перед собою задачу? Каким образом воплотил идею борьбы человека с фатумом?

Музыка

Интродукцию открывает фанфарная тема фатума, рока — тема грозная, повелительно-аластная. Еще внутри вступления зарождается тема главной партии — мятушаяся, полная чувства, она несет в себе колоссальную потенциальную силу, воплощая идею борьбы с судьбой, сопротивления

силам, мешающим счастью. Побочная тема, о которой композитор говорит как о грезе, светла и нежна. В певучем тембре кларнета она носит пасторальный оттенок. Ее сменяет вторая побочная тема — ласковые, словно убаюкивающие «покачивания» скрипок... Безжалостно прерваны эти грезы неумолимыми фанфарами рока. Начинается разработка, в которой неистовой энергии достигает главная, страстно протестующая тема. Но неизменно самые яростные ее порывы разбиваются о бесчеловечные фанфары. Ни реприза, ни кода не приносят разрешения трагического конфликта.

Вторая часть временно отстраняет от трагических коллизий. Задумчива и прозрачна мелодия гобоя. Дополняющая этот образ тема у струнных звучит как хоровой припев задушевной песни. В среднем разделе трехчастной формы появляются черты танцевальности.

Третья часть, скерцо, поначалу носит фантастический характер: а шелесте пиццикато струнных проносятся причудливые, изменчивые образы. Трио привносит черты бытовых, жанровых картинок — плясовые наигрыши, быстрый марш сменяют друг друга, чтобы далее снова раствориться в шелесте пиццикато.

Финал — картина праздничного веселья, увлекательная, полная ярких красок. Его начало основано на живой, захватывающей теме в характере массовой пляски. Вторая тема — народная плясовая «Во поле березонька стояла». На протяжении части она изменяется, становится грустной, даже мрачной. Тревогой, предчувствием катастрофы наполняется музыка. И катастрофа наступает. Неумолимо грозно звучит тема рока. Все застывает. Но возвращается праздник. Народное ликование заполняет звучащее пространство.

«Манфред», симфония по драматической поэме Байрона, ор. 58 (1885)

Состав оркестра: 3 флейги, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета,
3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, бубен, треугольник, тамтам,
колокол, 2 арфы, фисгармония, струнные.

История создания

Эскизы «Манфреда» появились в апреле 1885 года, когда Чайковский находился в Швейцарии, среди дикой природы, где разворачивается действие драматической поэмы Байрона. Работа шла медленно, но 19 сентября того же года была завершена, о чем композитор сообщал в письме к Балакиреву, которому посвятил свою новую симфонию: «Над “Манфредом” я просидел, можно сказать, не вставая с места, почти 4 месяца (с конца мая по сегодняшний день). Было очень трудно, но и очень приятно работать, особенно после того, как, начавши с некоторым усилием, я увлекся».

Премьера состоялась 11 марта 1886 года в Москве под управлением немецкого дирижера М. Эрмансдёрфера, работавшего в Москве в 80-х годах. О впечатлении, произведённом на публику, оркестрантов, друзей и его самого, автор писал в дневнике («полууспех, но все-таки овация») и в письме к Н. фон Мекк 13 марта того же года: «“Манфред”, по-видимому, не особенно понравился. Зато музыканты с каждой репетицией все больше и больше проникались сочувствием и на генеральной пробе, после каждой части, сильно и долго стучали смычками и инструментами. Между моими ближайшими друзьями одни стоят за “Манфреда” горой, другие остались недовольны и говорят, что я тут не *сам собой*, а прикрытый какой-то. Сам же я думаю, что это мое лучшее симфоническое сочинение...» Однако спустя полгода он писал прямо противоположное: «Что же касается “Манфреда”, то без всякого желания порисоваться скромностью, скажу, что это произведение отвратительное и что я его глубоко ненавижу, за исключением одной первой части... (особенно финал есть нечто смертельное)...» Чайковский даже предполагал сделать из этой «совершенно невозможной по растянутости симфонии» симфоническую поэму — оставив лишь первую часть, которую «писал с наслаждением».

Такое двойственное отношение автора к «Манфреду» связано с тем, что выбор сюжета и сам тип программности принадлежали не ему, а были предложены Балакиревым — композитором, достаточно далеким от Чайковского по эстетической направленности; в 60-е годы руководимая им Могучая кучка противостояла «консерваторцам» — как тем, кто преподавал в консерватории, так и тем, кто в ней учился. Авторитарный по натуре, Балакирев настойчиво убеждал Чайковского воспользоваться программой, которую написал для Берлиоза после его русских гастролей.

Впервые речь о «Манфреде» зашла в 1881 году. В конце следующего Чайковский от программы категорически отказался, однако два года спустя Балакирев снова принялся его уговаривать «Не правда ли, что программа прелестна?.. Сюжет этот, кроме того что он глубок, еще и современен, так как болезнь настоящего человечества в том и заключается, что идеалы свои оно не могло уберечь. Они разбиваются, ничего не оставляя на удовлетворение душе, кроме горечи». Возможно, что герой поэмы Байрона — богоборец, гордый как Люцифер, одинокий в мире людей, был в достаточной степени чужд Чайковскому; не случайно в окончательном варианте программы акцент сделан на страданиях Манфреда, терзаемого памятью о так страстно им любимой и погубленной Астарте. В то же время этот вариант, написанный самим Чайковским, в изложении сюжета первой части почти дословно совпадает с балакиревским.

Четырехчастная симфония с развернутой программой, опубликованной в начале каждой части, — единственный случай в творчестве Чайковского (друзья верно почувствовали, что здесь он не «сам собой»). Тип литературного изложения, как и некоторые образы, близок Берлиозу, в третьей и четвертой частях прямо перекликаясь с его «Гарольдом в Италии».

Музыка

Программа первой части наиболее подробна: «Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно сообщает с могущественными адскими силами; но ни они и ничто на свете не может дать ему *забвения*, которого одного только

он ищет и просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда...»

Эта программа воплощена в трагической медленной части, совсем не похожей на сонатное аллегро, открывающее все симфонии Чайковского. Сопоставлены два контрастных образа — безотрадное, безнадежное, полное отчаяния настоящее и воспоминания о прошлом, светлом и невозвратимом. Крупная трехчастная форма включает ряд тем, развитие которых идет большими волнами. Первая тема, устремленная вниз, представляет собой напряженный монолог низких деревянных (бас-кларнет и 3 фогота), будто подхлестываемых резкими аккордами низких струнных. Вторая тема (струнные в унисон) упорно стремится вверх, несмотря на сдерживающие, направленные вниз подголоски и неустойчивые гармонии. Третья тема — с пунктирным ритмом, интонациями стога, вздоха, на беспокойном триольном фоне. Развиваясь, варьируясь, они чередуются, достигая кульминации, в которой слышится отчаяние. Это портрет главного героя. Резко контрастен средний раздел, начинающийся после генеральной паузы, — мажорное анданте с певучей темой, звучащей вначале как далекое воспоминание (струнные с сурдинами). Она вызывает ассоциации с другими лирическими темами Чайковского, особенно в развитии, в звучании деревянных с подголосками струнных, приобретая все более страстный, восторженный характер. Следующая напевная минорная тема подобна дуэту мужского и женского голосов. После грандиозного нарастания возвращается первая тема — тема Манфреда. Она звучит еще более скорбно, с несвойственным Чайковскому надрывным пафосом.

Заголовок второй части — «Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада». Это легкое воздушное скерцо, полное образительных эффектов, невольно вызывает ассоциации со скерцо феи Маб из «Ромео и Джульетты» Берлиоза. С обычной для Чайковского изобретательностью рисуются в легких стаккато деревянных сверкающие на солнце водяные брызги. Тема варьируется, окрашивается в минорные тона, словно набежавшие облака на миг скрывают солнце, и возвращается в первоначальном виде. Наконец, остается лишь один затухающий звук, предвещающий явление из водопада самой феи. Это трио скерцо, построенное на распевной теме, как всегда у Чайковского,

независимо от сюжета, узнаваемо русской. Светлую картину омрачает скорбный мотив Манфреда из первой части. Звучащий у валторны соло, он не сливается ни со светлой темой феи (флейты), ни с легкими брызгами водопада (стаккато струнных и деревянных) — герой одинок, его измученная душа не может обрести покоя. Реприза скерцо — картина водопада, в струях которого на миг, вместо альпийской феи, является Манфред.

Медленная третья часть — «Пастораль. Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей». Чередующиеся мелодии напоминают непритязательные пастушьи наигрыши (гобой, валторна, деревянные духовые, подражающие волынке). Развитие этих тем образует большую волну нарастания, на гребне которой трагическим контрастом является искаженная тема Манфреда у труб, играющих с предельной силой (четыре форте) на фоне тремоло литавр: «Как судороги молча рыдающего человека, как еле слышимые и сдавленные стелания, сотрясаются мрачные аккорды на фоне ударов колокола» (А. Должанский). Возвратившиеся свирельные наигрыши звучат более тревожно, словно омраченные трагической темой Манфреда.

Финал — «Подземные чертоги Аримана. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда». Программа этой части поразительно напоминает финал «Гарольда в Италии» Берлиоза — композитора абсолютно чуждого Чайковскому. Возникают ассоциации и с финалом Фантастической симфонии — шабашем ведьм, вплоть до сходства первой темы, основанной на ускоряющемся гаммообразном движении вверх. Вторая тема, дикой пляски, еще более усиливает разгул страстей. Краткий медленный эпизод обрывает вакханалию хоральными звучаниями, предвеляя появление темы Манфреда. И снова с неистовой силой возобновляется адская оргия (фугато, затем объединение обеих тем), опять прерываемая появлением Манфреда. Вызов духа Астарты — свободно построенный эпизод адажио, в котором скорбно и кратко излагается тема Астарты из первой части. Как последний взрыв отчаяния, иступленно звучит тема Манфреда. Его прощение символизирует просветленный хорал в исполнении духовых инструментов и фисгармонии. В торжественное звучание вливается средневековый мотив «Dies irae» (День гнева) — напоминание о Страшном Суде, ожидающем грешника.

Симфония № 5, ми минор, ор. 64 (1888)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Почти через одиннадцать лет после создания Четвертой симфонии Чайковский вновь обратился к той же теме. Теперь он хочет решить ее по-иному: вступить в борьбу с роком и победить его. Но сначала надо было выбрать для этого время.

Сезон 1887—1888 годов был у него очень напряженным. Он дирижировал первыми спектаклями оперы «Чародейка», поставленной в Петербурге в Мариинском театре в октябре, в ноябре дал два симфонических концерта в Москве, потом отправился в первую большую гастрольную поездку за рубеж. За границей он провел четыре месяца, дирижировал концертами из своих сочинений в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже, Лондоне. Больше изматывали не сами концерты, а то, что было много вечеров в его честь, приходилось принимать и отдавать визиты, слушать чужую музыку. Единственным действительно приятным оказалось знакомство с Григом, с которым русский композитор ощущал какое-то внутреннее родство.

Когда утомительная поездка наконец завершилась, композитор с огромным облегчением поселился в имении Фроловском, в семи верстах от городка Клина. Эту усадьбу помещиков Паниных, привольно раскинувшуюся среди живописных холмов, Чайковский знал давно. Он снял скромный домик, стоявший на солнечном пригорке, окруженный тенистым садом, переходящим в густой лес. «Я совершенно влюблен в Фроловское», — писал он брату. Здесь в мае 1888 года и была начата работа над Пятой симфонией.

Поначалу сочинение продвигалось очень медленно и трудно — сказывалось огромное утомление предшествующих месяцев. Композитор даже начал сомневаться в своих возможностях. «Буду теперь усиленно работать, мне ужасно хочется доказать не только другим, но и самому себе, что я еще не выдохся», — писал он. — Частенько находит на меня сомнение в себе и является вопрос: не пора ли остановиться, не слишком ли

я напрягал всегда свою фантазию, не иссяк ли источник? Ведь когда-нибудь должно же это случиться, если мне суждено еще десяток-другой лет прожить, и почему не знать, что не пришло уже время слагать оружие?»

Еще через две недели он сообщал в письме к Н. Ф. фон Мекк, меценатке, уже много лет дававшей ему возможность не задумываться о материальных вопросах: «Трудно сказать теперь, какова моя симфония сравнительно с предыдущим и особенно сравнительно с «нашей» (так он назвал Четвертую, посвященную Н. фон Мекк. — Л. М.). Как будто бы прежней легкости и постоянной готовности материала нет, припоминается, что прежде утомление бывало к концу дня не так сильно. Теперь я так устаю по вечерам, что даже читать не в состоянии».

Тем не менее к 14 августа симфония была полностью закончена и посвящена И. Ф. Т. Аве-Лаллеману, видному музыканту и музыкальному общественному деятелю, основателю и руководителю Гамбургского Филармонического общества. С ним Чайковский познакомился во время гастрольной поездки 1888 года и был совершенно очарован восьмидесятилетним старцем, который не только безупречно организовал его выступления, но и был на всех репетициях, а потом сказал композитору немало добрых слов. Премьера симфонии состоялась 5 ноября 1888 года в Петербурге, в концерте Филармонического общества, вся программа которого была составлена из произведений Чайковского. Дирижировал сам автор. 10 декабря он дирижировал ею в Москве, в концерте РМО.

В обеих столицах новая симфония имела большой успех у публики, однако мнение критики не было столь единодушным. Так один из петербургских рецензентов говорил об упадке таланта Чайковского, другой упрекал в безыдейности и рутине. Самого композитора симфония тоже не удовлетворила. «С каждым разом я все больше и больше убеждаюсь, что последняя симфония моя — произведение неудачное, и это сознание случайной неудачи (а может быть, и падения моих способностей) очень огорчает меня. Симфония оказалась слишком пестрой, массивной, неискренней, растянутой, вообще очень несимпатичной», — пишет Петр Ильич Н. фон Мекк.

Не цужно объяснять, что мнение это глубоко несправедливо. Кстати, в том же письме он сообщает, что Танеев — прекрасный, высокопрофессиональный музыкант, — считает Пятую симфонию лучшим сочинением

Чайковского. По-видимому, причина столь критического отношения автора к этому опусу заключалась именно в том, что он совершил здесь попытку ту же тему, что однажды была воплощена им с огромной убедительностью, раскрыть по-новому. В основу Пятой симфонии также положена «тема судьбы» — мрачный навязчивый образ, который проходит сквозь все части, развитие и изменения которого и раскрывают центральную идею сочинения.

Весной 1889 года Чайковский поехал в Гамбург специально для того, чтобы дирижировать там симфонией, посвященной И. Ф. Т. Аве-Лалеману. К сожалению, престарелый музыкант не смог побывать на посвященном ему исполнении, но прислал композитору трогательное письмо. Результатом же гамбургской премьеры стало то, что Чайковский пересмотрел свое отношение к симфонии и признал ее очевидные достоинства.

Музыка

Вступление симфонии — траурный марш, интонируемый бас-кларнетом в сопровождении низких струнных. «Полнейшее преклонение перед судьбой... перед неисповедимым предначертанием, — пишет об этом музыкальном образе Чайковский в своих черновиках. — Сомнения, жалобы, упреки...» Главная партия первой части — снова марш, уже более респектабельный, но тоже сумрачный и тревожный. Движение порывисто, ритмика обострена. Постепенно колорит светлеет, набирает силу, становится все более мощным музыкальный поток, скоро достигающий действительной кульминации. Вступает побочная партия — распевная, с романтическим порывом. Скрипичная мелодия словно выливается из предшествовавшего бурного движения. Вальсовый эпизод внутри побочной партии — это полное отстранение от драмы. В нем господствуют нежность и чистота. Но резкие аккорды всего оркестра разрушают движение вальса, возвращают к драматической, полной накала борьбе. Ею определяется острота столкновений разработки, трагизм музыки всей первой части.

Вторая часть, анданте, один из прекраснейших образцов лирики Чайковского. Звучит скорбный хорал струнных инструментов, затем вступает валторна с глубоко проникновенным соло. Ее поддерживают

деревянные духовые с лирически-светлыми напевами. Растет, расцветает томительно-прекрасная песнь. Но врывается тема рока. Ответ ей — после мгновений молчания — еще более экспрессивно звучащая мелодия в выразительном, подобном человеческому голосу тембре виолончелей. Безбрежный разлив мелодии, какой, кажется, может быть только у Чайковского, снова прерывается неумолимым роком. В последний раз прекрасная мелодия появляется поникшей, полной печали. Завершает часть короткий вздох кларнета.

Третья часть симфонии — капризно-изменчивый вальс. Свободно переходит его мелодия от инструмента к инструменту, прихотливо сменяются акценты, нарушая привычную танцевальную метрическую сетку, придавая музыке свободу, широту дыхания. Отстраняются, отходят на задний план трагические коллизии. Лишь в конце части, будто спрятавшись в ритме вальса, проходит тема рока, но и она не нарушает общего спокойного, чуть печального настроения.

Финал начинается вслед за последними аккордами вальса подчеркнуто торжественным, даже торжествующим движением марша. Марша необычного — замедленного, не желающего подчиниться привычному ритму шага. Это звучит тема рока — преображенная, ставшая музыкой силы, воли, мужества. Врывается другой образ: стремительный вихрь массового движения. Из него врeменами вычлeняются отдельные «реплики», затем все вновь сливается в один поток, как будто в кинофильме сцена народного ликования, показанная общим планом, на считанные мгновения сменяется крупным планом отдельных сцен, а затем вновь идет общий план. Снова и снова в пронзительном, прорезающем полную звучность оркестра тембре медных, звучит тема рока. Теперь она как будто теряет злоеппе-мрачный характер, подчиняясь общему настроению. В заключительных тактах симфонии она появляется в победном, торжествующем звучании. Такое завершение симфонии дает интерпретатору право прямо противоположных трактовок — композитор задал загадку: подчиняется ли тема рока общей радости, то есть оказывается ли побежденной, или это его, рока, победа и торжество?

Симфония № 6, си минор, Патетическая, ор. 74 (1893)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, ударные, струнные.

История создания

Через год после создания Пятой симфонии Чайковский писал: «Мне ужасно хочется написать какую-нибудь грандиозную симфонию, которая была бы как бы завершением всей моей сочинительской карьеры... Непредельный план такой симфонии давно носится у меня в голове... Надеюсь не умереть, не исполнив этого намерения». В 1891 году появляются нотные наброски и словесная программа симфонии, которой композитор собирался дать заглавие «Жизнь». «Первая часть — вся порыв, уверенность, жажда деятельности. Должна быть краткая (финал — смерть, результат разрушения). Вторая часть — любовь; третья — разочарование; четвертая кончается замиранием, (тоже краткая)». Эта программа не была осуществлена, но замысел, как видно, очень дорогой композитору, продолжал волновать. Осенью 1892 года Чайковский работал над симфонией (в ми-бемоль мажоре) и даже закончил ее, но внезапно разочаровался в написанном и уничтожил ноты.

В феврале 1893 года был продуман план новой симфонии, в си миноре. В одном из писем композитор сообщает: «Во время путешествия у меня появилась мысль другой симфонии... с такой программой, которая останется для всех загадкой... Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал».

Шестая симфония вылилась на бумагу с необычайной быстротой. С 4 по 11 февраля Чайковский нанисал всю первую часть и половину второй. Начиная с 11 февраля, в течение более чем месяца, композитор несколько раз прерывал работу, надолго уезжая из Клина, где жил в последние годы. В Москве 14 февраля дирижировал концертом из своих произведений. С 17 по 24 февраля, вернувшись в Клин, работал над третьей частью, а 25 февраля снова был в Москве — слушал сюиту одного из подающих надежды молодых композиторов. 19 марта возобновил работу и 24 марта завершил финал и вторую часть. Этим днем на рукописи

помечена запись: «Кончил черновые эскизы вполне». В письме младшему коллеге композитору М. М. Ипполитову-Иванову Чайковский сообщал: «Я необыкновенно много катался эту зиму, т.е. с октября я, собственно не живу оседлой жизнью, а кочевой. Впрочем, урывками бывал и дома. Не знаю, писал ли я тебе, что у меня была готова симфония и что я в ней вдруг разочаровался и разорвал ее. Теперь, во время этих урывков, я написал новую, и эту *уже наверно не разорву*».

Перед началом оркестровки наступил еще один перерыв — самый длительный. В эти дни композитор написал 15 пьес для фортепиано (ор. 72), побывал в Москве, Нижнем Новгороде и опять в Москве, успев между прочим написать шесть романсов на стихи Д. М. Ратгауза (ор. 73), а 5 мая через Петербург, где задержался на несколько дней, выехал в большую зарубежную поездку. В течение нескольких недель он побывал в Берлине, Лондоне, Париже, выступал с концертами, общался с музыкантами, присутствовал на различных торжественных приемах. Он был международной знаменитостью и должен был поддерживать связи с крупными деятелями культуры. Кстати, одной из причин его поездки за рубеж было подтверждение этого международного признания — в Кембридже, вместе с К. Сен-Сансом и Э. Григом, ему в торжественной обстановке было присвоено звание почетного доктора Кембриджского университета.

Вернувшись в Россию, он еще должен был срочно заняться корректурами издаваемых сочинений, набросал черновики Третьего фортепианного концерта. Только 20 июля, приехав наконец в Клин, начал оркестровать симфонию. «Инструментовка чем дальше, тем труднее мне дается. Двадцать лет тому назад я валял во все лопатки, не задумываясь, и выходило хорошо, — писал он брату. — Теперь я стал труслив и неуверен в себе. Сегодня сидел целый день над двумя страницами — все что-то не выходит, чего бы хотелось». О том же писал он и любимому племяннику, одному из самых близких людей, В. Л. Давыдову, которому симфония была посвящена: «Я очень доволен ее содержанием, но не доволен или, лучше сказать, не вполне доволен ее инструментовкой. Все что-то не так выходит, как я мечтал».

12 августа оркестровка была, наконец, закончена. Автор отдал расписывать партии — на 16 октября была назначена премьера в Петербурге.

В отличие от предшествовавших симфоний, в которых автор ставил перед собой те же проблемы, предавался тем же размышлениям о смысле жизни и судьбе человеческой, теперь он приходит к решению предельно последовательному и честному: его герой больше не стремится «веселиться чужим весельем», не отказывается от своих сомнений, пытаясь переломить себя. Симфония автобиографична. Страдания композитора, бывшего гомосексуалистом и всю жизнь терзавшегося от этого, — муки совести, разлад между религиозным и нравственным воспитанием, считавшим страшным грехом, преступлением ту жизнь, которую он вел, и невозможность изменить что-то в своей судьбе — воплощены в музыке с необычайной силой. Кажется, что предугадан — или предопределен? — и трагический конец Чайковского! Симфония была не только глубоко прочувствована, она была выстрадана.

Первое исполнение Шестой симфонии состоялось 16 (28) октября 1893 года в Петербурге под управлением автора и успеха не имело. «С этой симфонией происходит что-то странное! — писал композитор после премьеры. — Она не то чтобы не понравилась, но произвела некоторое недоумение. Что касается меня самого, то я горжусь ей более, чем каким-либо другим моим сочинением». Абсолютное признание пришло к этой гениальной музыке спустя несколько дней, когда после трагической и безвременной кончины Чайковского Шестая симфония прозвучала под управлением Э. Направника.

Музыка

Начинается симфония медленным вступлением. Из сумрачных глубин постепенно вырастает скорбный мотив. В нем вопрос (вспоминаются пояснения к неосуществленному замыслу: «Мотив: зачем? Зачем? Для чего?»). В основе главной партии тот же мотив, но перенесенный в верхний регистр, в другой инструментовке, в ускоренном темпе. В ней — смятение, трепет, тепло... Но на смену этой теме спешат другие образы: марш, затем какое-то суетливое мельканье, скользящие блики, предвещающие музыкальную атмосферу скерцо... Движение, все нарастающее, хотя и изменчивое, приводит к вступлению зловещих фанфар. Прерывается звуковой поток, остается лишь одинокий голос альты. Замолкает и он, и вступает тема побочной партии. Изумительная

скрипичная мелодия — символ того недостижимого идеала, к которому вечно стремится душа, — самая прекрасная среди прекраснейших мелодий Чайковского. Экспозиция заканчивается глубочайшим пианиссимо. А вслед — страшный, сокрушительный удар. Словно колоссальным взрывом начинается разработка. Напряженнейшее действие разворачивается как кипение потока раскаленной лавы. Идет ожесточенная, смертельная борьба. Волна за волной накатывается в неистовых усилиях. Как грозное напоминание о тщете земных стремлений вступает тема православного песнопения «Со святыми упокой». Но снова, неимоверным усилием поднимается, почти уже из небытия, главная тема. Это на гребне кульминации началась динамическая реприза. В ней с прежней силой продолжается битва, достигающая своей высшей точки в трагическом диалоге тромбонов со струнными. Кажется, все кончено. Но после паузы, без всякого перехода, без подготовки звучит дивная, полная неизбывной красоты побочная тема. Ее постепенным уходом, мерным движением на фоне безжизненных нисходящих пищикато заканчивается первая часть.

Вторая часть симфонии — необычный вальс размером не на три, как обычно, а на пять четвертей. Его мелодия грациозна, изящна, порой даже кокетлива. Меланхолично капризное танцевальное движение с оттенком стилизации. В среднем разделе появляются скорбные отзвуки первой части. А может быть, это — предчувствие финала? Но возвращается внешне безмятежный вальс. Лишь в его коду проникают грустные интонации.

Передышка кончилась. В третьей части, скерцо, сама жизнь с ее стихийной силой, с ее жестокой, неумолимой борьбой. Первоначальная суэта, мелькание отдельных мотивов, красочная разноголосица постепенно кристаллизуются в марш — четкий, уверенный. Он все подчиняет себе, разрастаясь в колоссальную грозную и торжествующую силу.

Финал начинается как скорбная песнь о разбитых надеждах, может быть — о погибшей жизни. Удивительна главная тема. Это почти та же мелодия, что и в побочной партии первой части. Она начинается теми же звуками, в ней те же интервальные ходы, тот же взлет пассажа. Но изменилась тональность — си минор, мрачный, траурный вместо

солнечного ре мажора. Мелодия не доводится до конца — она недопета, словно не хватает сил, и спускает трагически, уже не способная к великодушному распеву... Вторая тема, более светлая, на трепетном трольном фоне, также заимствована из побочной партии первой части, словно возвращает нас к другой ее стороне. Таким образом, весь финал основан на отдельных мотивах темы, символизировавшей в начале симфонии прекрасный и, как оказалось, недостижимый идеал. Лирическая и скорбная медленная заключительная часть симфонии несет в себе образы не только печали, но и сочувствия, протеста против несправедливости судьбы, тоски по недостижимому, недостигнутому идеалу, преклонение перед ним. Постепенно замирает, истаявает звучание. Завершился жизненный круг. Все растворилось в небытии.

Сергей Иванович Танеев

(1856—1915)

Выдающийся русский музыкант и музыкальный деятель конца XIX века Сергей Иванович Танеев отличался разносторонностью, широтой и многогранностью творческих интересов. В историю русской музыкальной культуры он вошел как видный композитор, крупнейший музыкальный ученый, блестящий пианист, первоклассный педагог. «Великий русский музыкант, вся деятельность которого вызывает глубокое уважение. На музыке его лежит отпечаток мудрой сосредоточенности и принципиальности, путь искателя истины. Каждая мысль принимает у Танеева облик зрелого, обдуманного высказывания... Скромное сердце, душевное целомудрие и проницательный ум Танеева-человека составляли стройное единство. А диапазон идей и образов, порождаемых этим единством, был гигантский», — писал академик Асафьев.

Ученик Чайковского и Николая Рубинштейна, Танеев стал учителем Рахманинова, Скрябина, Метнера, Глиэра. В области музыкальной науки он оставил капитальный труд по полифонии — «Подвижной контрпункт строгого письма». Основные произведения Танеева-композитора — симфония до минор, фортепианные трио и квинтет, грандиозная опера-трилогия «Орестея» по Эсхилу, кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» — принадлежат к замечательнейшим страницам русской музыки.

Танеев родился 25 ноября 1856 года в городе Владимире. Отец, широко образованный человек, служил чиновником довольно высокого ранга и отличался гостеприимством и любовью к музыке. Он немного играл на фортепиано, флейте, скрипке и гитаре, мать тоже была неплохой пианисткой. В доме часто бывали гости, в том числе приезжие музыканты, устраивались домашние спектакли, вечерами звучали оперные переложения, романсы, камерные сочинения Гайдна и Моцарта. Музыкальная одаренность будущего композитора проявилась очень рано. Уже в пять лет к нему пригласили учительницу музыки, а когда ему было неполных десять лет, семья переехала в Москву, и он поступил в только что открывшуюся Московскую консерваторию, которую блестяще окончил

в 1875 году по классам фортепиано (Н. Рубинштейн) и композиции (Чайковский). Первым в истории консерватории он был удостоен на выпуске большой золотой медали. К этому времени он уже был автором нескольких хоров, двух увертюр для симфонического оркестра, симфонии, струнного квартета. Но пока еще его пианистический дар проявился значительно более ярко.

После окончания консерватории начинаются годы странствий. Тем же летом Танеев путешествует по Европе — посещает Швейцарию, Италию, Грецию. Весной следующего, 1876-го, года вместе с известным скрипачом Л. Ауэром совершает концертное турне по городам России. После летнего отдыха снова уезжает за границу, на этот раз — в Париж. Там, продолжая регулярные самостоятельные занятия роялем, прилежно посещает репетиции симфонического оркестра Ж. Падлу, симфонические концерты под управлением Э. Колонна, бывает на «музыкальных четвергах» у знаменитой певицы Полины Виардо, которая к тому времени оставила большую эстраду, но в домашней обстановке продолжала покорять слушателей своим удивительным талантом. У Виардо Танеев познакомился с Тургеньевым и скоро подружился с ним, несмотря на почти тридцатилетнюю разницу в возрасте.

Танеев сблизился со многими деятелями французской культуры, в частности, с композиторами Сен-Сансом, Форс, д'Энди, Дюпарком, писателями Флобером и Ренаном, искусствоведам Ипполитом Тэнном. На музыкальных вечерах в знакомых домах он, как правило, много играл, по отзывам слышавших его, великолепно. Но в публичных концертах не выступал — считал, что это делать еще рано, так как его репертуар недостаточно обширен.

Вернувшись на родину в июле 1877 года, Танеев посвятил себя, в основном, занятиям на фортепиано, поставив перед собой задачу разучить несколько концертных программ, в том числе из фортепианных концертов и ансамблевых произведений.

В 1878 году, после того как Чайковский покинул консерваторию, получив возможность, благодаря государственной пенсии и помощи Н. Ф. фон Мекк полностью посвятить себя творчеству, на его место приглашают его лучшего ученика — Танеева. Танеев получил классы гармонии, оркестровки, музыкальных форм и полифонии, то есть вел все

музыкально-теоретические предметы. За 27 лет своей работы в консерватории Танеев выпустил множество учеников. Он стал главой московской композиторской школы, давшей миру Скрябина и Рахманинова, Метнера и Гречанинова, многих других, менее известных композиторов. В консерватории началась и научная деятельность Танеева, занявшегося очень серьезно изучением полифонии. Результатом этой деятельности стали обширные научные труды, не потерявшие своего значения и многие десятилетия спустя.

В 1881 году скончался основатель и директор Московской консерватории, учитель Танеева Н. Г. Рубинштейн. Чайковский писал об этом своему бывшему ученику сразу после смерти их общего старшего друга: «Вы как бы созданы для того, чтобы поддерживать дело Рубинштейна. Думаю, что и в фортепианном классе, и в директорском кабинете, и за дирижерским пультом — везде Вы должны заменить Николая Григорьевича». Тогда же, в 1881 году, Танеев взял класс специального фортепиано, однако от директорства категорически отказался. Некоторое время директора не было вообще, и положение консерватории сильно ухудшилось: начался разброд среди профессуры, возникли материальные сложности. Несмотря на то, что в 1883 году был избран директорский комитет, который должен был ведать всеми делами, как творческими, так и финансовыми, консерватория все больше приходила в упадок. В этой ситуации стало ясно, что только такой авторитетный музыкант, как Танеев, может возглавить ее и возродить славные былые традиции. И с 1 сентября 1885 года он вступил в должность директора. Действия его были активными, и скоро в консерватории был наведен порядок. Появились и новшества — стали регулярными концерты-отчеты учеников, была организована музыкальная библиотека. «Директорство Танеева по общему своему направлению было как бы возвращением ко времени Н. Рубинштейна», — писал известный музыкальный критик Н. Д. Кашкин.

Однако избыток административной работы сильно тяготил музыканта. «Несмотря на то, что она (директорская должность. — Л. М.) мне приносит доход, дает положение в свете, во многих отношениях интересует и проч., я не могу заглушить в себе внутреннего стремления к такому устройству своей жизни, которое давало бы возможность самому мне распоряжаться своим временем, не быть в постоянной зависимости от

условий, отрывающих меня от моего дела, занимающих мой ум разным вздором, до искусства не относящимся, принуждающих меня к деятельности, во многом противоречащей моим вкусам, наклонностям и привычкам», — писал музыкант Чайковскому в мае 1889 года, предупреждая его о том, что уходит с поста директора.

Теперь он может полностью отдать себя творчеству и науке. Эти две области тесно связаны у композитора, отличающегося особенным отношением к композиторскому труду. В отличие от многих других, работавших быстро, иногда сочинявших словно бы «на ходу», почти без черновиков, у Танеева сложился свой собственный, ни на кого не похожий метод. Он считал, что художник должен творить не просто из внутренней потребности, а четко осознавать задачи, перед ним поставленные. А понять их можно, лишь изучив пути развития искусства. И он погружался в партитуры старинных мастеров, изучает их, сам пишет в их стиле. В этой напряженной длительной работе выковывается удивительная композиторская техника, о которой Римский-Корсаков, сам крупный мастер, сказал: «Перед таким мастерством чувствуешь себя совершенным учеником!» Он же описывает приемы Танеева: «Раньше чем приступить за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов: писал фуги, каноны и различные контрапунктские сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения, и только вполне набив руку над его составными частями, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что можно выстроить из этого материала».

Композитор проделывал всю эту работу потому, что считал: «Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать созданию национальной музыки. История западной музыки отвечает нам на вопрос, что для этого нужно сделать: приложить к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет своя национальная музыка». И он действительно прикладывал колоссальную работу мысли, помимо вдохновения и мастерства, к своим произведениям.

Его метод можно назвать научно-аналитическим. Некоторым друзьям композитора, даже Чайковскому, казалось, что чрезмерная «ученая»

работа может засушить непосредственный замысел, и музыка получится формальной, холодной. Однако Танеев создал таким способом произведения удивительной красоты и вдохновения, непреходящей ценности. Правда, поскольку работа всегда была поистине колоссальной (после окончания Первого квартета он признавался: «Чтобы его написать в том виде, в каком он теперь находится, я исписал 240 страниц — целую книгу»), им создано не так уж много музыки — четыре симфонии, шесть квартетов, два струнных квинтета и один фортепианный квинтет, три трио для различных инструментов, 38 романсов, 31 хор. Главные его сочинения — кантаты «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», «Иоани Дамаскин» и «По прочтении псалма» (две последние принадлежат к самым возвышенным и этически прекрасным произведениям русской музыки) и музыкальная трилогия «Орестея» на сюжет Эсхила. Это обращение к античной трагедии характерно для художника, отличающегося мудростью, взвешенностью, возвышенностью чувств.

Танеев был предельно требователен к своему творчеству. На это указывает не только описанный выше процесс работы, но и то, что из четырех написанных им симфоний достойной концертной жизни, а не единичного исполнения, он счел лишь одну — симфонию до минор.

Сразу после ухода с директорского поста активизируется собственно научный труд — начинается систематическая работа над книгой «Подвижной контрапункт строгого письма», которая продолжалась много лет и завершилась выходом книги в свет в 1909 году. Не чуждается музыкант и общественной деятельности. В том же 1889 году его избирают действительным членом Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, в работе которого Танеев принимает большое участие. Еще в 1885 году, до начала деятельности на поприще директора консерватории, Танеев совершил совершенно необычное по тем временам путешествие — не по городам России или за рубеж, а в Сванетию — местность, расположенную высоко в горах Кавказа. Путешествие было очень трудным, временами даже опасным, но композитор привез из него замечательные записи песен и танцевальных мелодий горных сванов, зарисовал и подробно описал их музыкальные инструменты. Все это было затем обобщено в музыкальном разделе обширной статьи, написанной совместно участниками экспедиции.

Личная жизнь композитора не сложилась. В начале 80-х годов, бывая в Петербурге, он познакомился с талантливой пианисткой, ученицей прославленного фортепианного педагога Т. Лешетицкого, профессором Петербургской консерватории М. К. Бенуа, женой художника-акварелиста Альберта Бенуа. Танеев серьезно увлекся ею. Возник роман, они думали о браке. Бенуа был согласен на развод, но с условием, что четверо их детей останутся с ним. Сохранилось единственное письмо — свидетельство глубоких переживаний композитора. Он писал о своей огромной любви, но и о том, что мечтает о настоящем, счастливом семейном очаге, а ему кажется невозможным счастье его избранницы, если она будет лишена своих детей. Кроме того, его беспокоила невозможность обеспечить материально ту жизнь, к которой привыкла любимая — широкую, с известной роскошью, с большими расходами, на которые у него не было и не могло быть средств. Это тоже помешало бы ее счастью. И в 1886 году он решительно порвал отношения с М. К. Бенуа. Он надеялся, что пройдет несколько лет, сердечная рана затянется, и он еще найдет свое счастье, будет иметь семью и детей. Однако этому не суждено было случиться. Продолжалась одинокая жизнь, которую скрашивала старая няня, до конца своих дней бывшая композитору и экономкой, и советчицей в житейских делах, и преданным другом. Никто из знакомых Танеева не знал о его переживаниях — он был очень замкнут в личных делах. И только это письмо, обнаруженное через много лет после того, как и Тансева и его единственной возлюбленной не стало, пролило свет на его личную драму.

В середине 90-х годов Танеев оказывается в центре интеллектуальной жизни России. Среди его знакомых — не только музыканты, как московские, так и петербургские, но и литераторы, и ученые такого ранга, как А. Г. Столетов, К. А. Тимирязев, И. М. Сеченов, А. П. Чехов, М. Е. Салтыков-Щедрин.

Особую страницу его жизни составляет близкое знакомство с Львом Толстым, в имении которого, знаменитой Ясной Поляне, композитор провел летние месяцы 1895 и 1896 годов. Там он много музицировал, знакомил писателя с новыми произведениями, полемизировал с ним, так как взгляды Толстого на музыку были достаточно оригинальны. Общение с Толстым продолжалось и зимой, когда писатель жил в Москве. В одном

из писем С. А. Толстой композитор писал: «За многое я ему (Толстому. — Л. М.) благодарен из того, что вычитал в его сочинениях и вынес из личного с ним общения. Нет надобности быть последователем Льва Николаевича (Танеев имеет в виду «толстовство» — учение о непротивлении злу насилием и возвращении к естественной жизни на земле, довольно широко в те годы распространившееся. — Л. М.) для того, чтобы испытывать на себе влияние его ясных, простых и живучих мыслей, которые, раз запав вам в душу, очень упорно в ней пребывают, иногда причиняя человеку большое беспокойство тем, что ставят ему требования, превышающие его силы».

Преподавательская деятельность Танеева в консерватории продолжалась вплоть до 1905 года. В стране начались волнения, в том числе и студенческие, которые вылились в революцию. Передовая профессура поддержала студентов. Танеев предложил проект реформы образования, а, получив резкую отповедь директора консерватории В. И. Сафонова, позволил себе резко критиковать его единовластные поступки, хотя вовсе не был сторонником радикализма и революционных действий. Сафонов в ответ обвинил Танеева в желании свести личные счеты, и тем самым сделал невозможным их дальнейшее сотрудничество. Композитор подал заявление об отставке. Несмотря на то, что художественный совет консерватории обратился к нему с официальной просьбой вернуться, решение его осталось непреклонным.

Поскольку тогда же, в связи с поддержкой студенческих волнений, Петербургскую консерваторию также покинули самые видные ее профессора, один из них — Глазунов — послал Танееву телеграмму, в которой говорилось: «Выражая свое сердечное соболезнование Московской консерватории, лишившейся в лице С. И. Танеева ее великого учителя, я в то же время горжусь, что наш список профессоров, протестовавших своим выходом против существующего управления в консерваториях, украсится столь достойным именем». Откликнулся на это событие и Н. А. Римский-Корсаков, также вышедший из состава профессоров: «Дорогой Сергей Иванович! — писал он в открытом письме, опубликованном в нескольких газетах. — По случаю вынужденного ухода Вашего из Московской консерватории не могу не выразить Вам своего глубокого сочувствия как чудесному музыканту, превосходному

профессору, непримиримому врагу произвола и неутомимому борцу за правду».

Уже в следующем году Танеев становится одним из организаторов и педагогов первой в России Народной консерватории, призванной давать общее музыкальное образование, учить понимать музыку самые широкие демократические слои общества. В 1908 году Танеев — в числе учредителей и активных членов общества «Музыкально-теоретическая библиотека». Кроме того, он непреременный участник работы Музыкально-этнографической комиссии, постоянный консультант Московской симфонической капеллы, Кружка любителей русской музыки и многих других организаций и коллективов. Так, в 1907 году в Большом зале консерватории был организован цикл общедоступных симфонических концертов, призванный последовательно знакомить слушателей с музыкой, начиная с произведений мастеров XVI века и до настоящего времени. Задача была очень сложной, так как музыкальный материал XVI—XVII веков либо был в очень плохом состоянии, либо отсутствовал вовсе. Часть материалов приходилось заказывать за границей — делать копии в архивах, многое нужно было в инструментровке, так как сочинения были рассчитаны на те инструменты, которые к концу XIX века совершенно вышли из употребления. Танеев восстанавливал старинные рукописи, давал советы по оркестровке. Все эти годы продолжается и его концертная деятельность, в основном — в составе камерно-инструментальных ансамблей.

В последние годы жизни Танеев, как правило, зимы проводил в Москве, на лето уезжал в подмосковную деревню Дютьково. Спокойную размеренную жизнь нарушили лишь две заграничные поездки — в 1908 году, когда композитор вместе с чешским квартетом выступил с концертами в Берлине, Вене и Праге, и в 1911 году, когда он снова побывал в Праге, где исполнялись его симфония до минор, хор «Прометей» и сцены из оперы «Орестея». В эту свою поездку он побывал также в Лейпциге, где в знаменитом концертном зале Гевандхауз был исполнен его Фортепианный квинтет, а также в Эйзенахе, где родился И. С. Бах, и на родине Моцарта — в Зальцбурге. Это было своего рода музыкальное паломничество по местам, святым для каждого музыканта.

В апреле 1915 года, простудившись на похоронах безвременно скончавшегося Скрябина, Танеев тяжело заболел. Его не стало менее чем

через два месяца — 6 июня 1915 года. Скончался он в деревне Дютково. На следующий день гроб с телом Танесва отправили в Москву. До станции крестьяне несли его на руках — настолько велико было их почитание умершего. Цветы, принесенные детьми, украсили не только гроб, но и весь вагон. Вечером, когда поезд пришел в Москву, его встретили многочисленные друзья, ученики и почитатели дара композитора. На улицах, по которым проходила траурная процессия, стояли толпы народа. Тансеев был похоронен в Донском монастыре. После закрытия его кладбища в 1940 году, прах композитора был перенесен на Новодевичье кладбище и захоронен рядом с могилами Н. Г. Рубинштейна и А. Н. Скрябина.

Симфония № 4, до минор, ор. 12 (1896—1898)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, струнные.

История создания

Первую свою симфонию (ми минор) Тансеев написал еще во время обучения в консерватории, в 1874 году, но, не удовлетворенный ею, решил не исполнять ее и не дал номера опуса. Через три года он вновь обратился к жанру симфонии, но на этот раз даже не закончил ее, хотя работа продолжалась около двух лет. Третью симфонию он писал в течение 1884 года, но сочинение вновь не удовлетворило чрезвычайно взыскательного художника. И лишь четвертая по счету его симфония получила наконец опус.

Симфония до минор создавалась в период полного расцвета таланта композитора. По-видимому, обычные для него эскизы, этюды и наброски были сделаны в течение 1896 года, так как в своем дневнике в начале 1897 года он отметил, что начал работу над симфонией, но имелся в виду уже замысел всего цикла. Как всегда, трудился Тансеев над новым

сочинением долго и кропотливо. Были написаны и отброшены многие варианты. К сожалению, обычно записывающий все свои занятия в дневник, который он вел на протяжении многих лет (опубликованные, его дневники составили три тома), композитор на этот раз отступил от своего правила, и не вел записей именно те два года, в которые протекала работа над симфонией. Поэтому ни подробности творческого процесса, ни факты жизни Танеева в этот период неизвестны. Симфония была окончена 11 января 1898 года и посвящена Глазунову.

На этот раз Танеев был удовлетворен своим трудом. И действительно, симфонию до минор отличает удивительное, потрясающее мастерство.

Музыка четырехчастного цикла поражает технической «сделанностью», размахом симфонического развития, тщательной продуманностью, стройностью и завершенностью формы, единством тематизма, выдержанным на всем протяжении величественного симфонического полотна. Особенно занимала Танеева в те месяцы возможность единства тематизма во всех частях симфонии. Еще до начала работы он записал в дневнике: «Отсутствие резкого деления на части и введение проходящих через все сочинение тем. Дальнейший шаг: сохраненный тематизм во всех частях, но вернуться к разграниченным ясно формам». Это и было воплощено в произведении, над которым он вскоре начал работать, причем воплощено с редким совершенством. В музыке симфонии совсем не ощущается та огромная «работа мысли» (выражение Танеева), которая была приложена композитором. Развитие цикла совершенно естественно и свободно, сложнейшие «хитросплетения» величайшего мастера-полифониста нигде не производят впечатления надуманных, сложнейшие формы представляются единственно возможными.

Музыка

Первая часть — сонатное аллегро — начинается мощным унисоном форте-сисмо (струнные, валторны и тромбоны) — мотивом, состоящим всего из трех звуков. В нем — и власть, и энергия, и тревога неразрешенного вопроса... Как бы в ответ ему начинается неуверенное, «ползущее» движение на фоне неизменно выдержанной ритмической пульсации, которое и приводит к вступлению мужественной, сурово-драматической

главной темы. В ее интонациях явственно просвечивают контуры мотива вступления. После лаконичного, словно сжатого в кулак, звучания главной партии вступает побочная — мягкая, распевная, с гибкой волнообразной мелодией, вальсовым аккомпанементом. В заключении экспозиции вновь появляются драматические черты, происходит возвращение к образам вступления и главной партии. После краткого эпизода с интонациями печально-молящего характера экспозиция завершается несколькими энергичными аккордами. В соответствии с классическими традициями экспозиция повторяется. После второго ее проведения наступает разработка, отличающаяся активным тематическим развитием, блестящим полифоническим мастерством. Ее центральный раздел — фугато, основанное на модифицированной главной теме. Все темы экспозиции в разработке получают свое отражение, драматизируются; напряженное музыкальное развитие приводит к кульминации, на гребне которой у труб и тромбонов поток разработочного движения «прорывает» властное звучание темы вступления. Реприза не приносит успокоения. Разрешение конфликта — впереди.

Вторая часть — непревзойденный образец прекрасной, возвышенно-светлой и глубокой лирики. Трехчастное адажио напоминает бетховенские, а может быть, и брукнеровские медленные части своей простотой, мудрой сосредоточенностью и ясностью. «Длитель музыка как глубокое раздумье — это искусство, далеко не всем дающееся в руки и почти утерянное. Только в Танееве русская классическая музыка имела великого представителя эпохи мудрых созерцателей-симфонистов», — писал об этой части Асафьев. Адажио основано на двух образах. Первый (крайние разделы) — словно гибкая, бесконечно разворачивающаяся лента с напряженной мелодической линией, в которой просвечивают интонации вступительного мотива. Второй (на нем основан средний эпизод), начинающийся сумрачным звучанием басов, взволнованными синкопами ползущих хроматизмов, создает яркую картину природы. Проста и ласкова пасторальная тема гобоя, прозрачны трели деревянных духовых инструментов. Характерен выбор тональностей: это издавна используемые самыми различными композиторами как «пасторальные» фа мажор и ре мажор. Третий раздел адажио, возвращающий к образам начала части, более насыщен по звучанию, обогащен полифонически.

Новую грань настроений обрисовывает третья часть. После острых конфликтов сонатного аллегро, после философской углубленности адажио здесь — беспечная игривость, простодушие, изящество. В оживленном легком движении проносятся веселым хороводом мелодии, в отдельных оборотах которых различаются мотивы вступления, побочной — лирической — темы первой части, мелодии начала адажио... К концу скерцо все исчезает, растворяясь в легком беге. Кажется, это совершенно свободная игра темами, мелодиями, звуками. На самом же деле скерцо являет собой образец строго выверенной формы — сонаты с трехчастным эпизодом вместо разработки.

Финал симфонии, написанный в форме рондо-сонаты с наложением репризы на разработку, возвращает к образам первой части. Уже начало — репритальное, маршевое, основанное на главной теме первой части, — вводит в атмосферу борьбы. С каждым тактом нарастает напряженность. Непрерывной цепью чередуются знакомые по предшествующим частям темы. Все большую роль приобретает мелодия, служившая фоном в среднем эпизоде адажио. Ее трехкратное проведение приводит к апофеозному звучанию лирической темы первой части. Заключение симфонии, в котором в последний раз, величаво и торжественно, проходит вступительный мотив, утверждает победу светлого оптимистического начала.

Василий Сергеевич Калинин

(1866—1901)

Творческое наследие Василия Калинникова значительно меньше, чем большинства его коллег — причиной тому короткая и во многом трагическая жизнь. Композитор успел создать немного — несколько оркестровых сочинений, кантату, инструментальные пьесы и хоры. Но в числе этого немногочисленного — две симфонии, первая из которых по праву занимает свое место среди значительных произведений этого жанра. Калинин — единственный русский композитор XIX века, не принадлежавший к дворянскому сословию, «вышедший из народа», как было принято говорить раньше. Примечательно, что несмотря на чрезвычайно тяжелые условия жизни, приведшие к преждевременной смерти, музыка его светла, полна оптимизма и здорового мироощущения. «...Калинников мог писать лирично, без банальности и сентиментальности, потому что, как ни у кого из композиторов его поколения... сердечность и непосредственность были ему действительно присущи. Это Кольцов русской музыки, с той разницей, что родиной его была не Воронежская, а Орловская область», — писал академик Асафьев. И действительно, многое рождает этих художников — и задушевность, лирическое обаяние творчества, и непосредственная связь с народной жизнью, и трагическая судьба, омраченная тяжелой болезнью и ранней смертью.

Несмотря на то, что творческий путь Калинникова продолжался всего десять лет, можно с уверенностью сказать, что по складу дарования он — прежде всего симфонист. В его симфонических сочинениях своеобразно переплавлены черты эпического русского симфонизма Бородина и лирическая открытость и теплота Чайковского.

Калинников родился в селе Воины, близ Мценска 1 (13) января 1866 года в семье станового пристава, происходившего из духовного сословия и женатого на дочери дьякона, но избравшего по каким-то причинам другой жизненный путь. Человек малообразованный, он очень любил музыку и немного играл на гитаре. Охотно пел в церковном хоре, сначала один, а потом с сыновьями, которых у него было четверо. Любя своих

детей, он чрезвычайно заботился о том, чтобы они получили образование, и когда дети подросли, семья переехала в город Орел. Василий, хорошо подготовленный отцом, поступил сразу на второй курс Орловского духовного училища. Учитывая показанные на вступительном экзамене способности, его взяли бесплатным учеником — это было важно для семьи, находившейся в стесненных материальных обстоятельствах.

Незаурядное музыкальное дарование будущего композитора проявилось очень рано. Он самоучкой научился играть на гармонике, когда был так мал, что еле удерживал ее на коленях. Еще живя в Воинах, мальчик обратил на себя внимание земского врача А. Евланова, недурно игравшего на скрипке. Он и стал первым музыкальным учителем Василия, причем занимался с ним не только игрой на скрипке, но и начатками нотной грамоты,знакомил с музыкальной литературой. Это знакомство продолжилось и тогда, когда семья уехала: все каникулярное время мальчик проводил в доме Евланова. Там постоянно звучала музыка, часто устраивались домашние спектакли, и юный Калининков был их активным участником.

В 14 лет Калининков окончил училище и был зачислен в Духовную семинарию. Он старался не быть иждивенцем родителей, которые и так еле еводили концы с концами: подрабатывал перепиской нот, давал грошовые уроки, брался дирижировать хором на свадьбах и похоронах.

В семинарии оценили талант ученика: несмотря на юный возраст, ему был доверен семинарский хор. Став его регентом, Калининков с увлечением и энергией отдался этому делу. В «Русской музыкальной газете» даже появилась заметка, в которой говорилось, что «стройное пение семинарского хора под управлением Василия Калининкова удовлетворяло самых строгих ценителей и критиков церковного пения».

Весной 1884 года, по окончании четырех классов семинарии, которые вместе с духовным училищем соответствовали полному гимназическому курсу, Калининков отказался от продолжения занятий на следующих, богословских курсах, и поехал в Москву. Его мечтой было поступить в консерваторию, и в августе он предстал перед экзаменационной комиссией. Поскольку предъявить профессорам он мог только прекрасный слух и некоторые навыки игры на скрипке, его приняли в классы сольфеджио и элементарной теории музыки. Оба курса он прошел

за год, но на этом его консерваторское обучение закончилось: плата, сто рублей в год, была для него непосильной. К счастью, в эти годы при Московском филармоническом обществе существовали музыкально-драматические курсы, руководимые учеником Листа пианистом и дирижером П. Шостаковским. Туда и перешел Калинин, причем, кроме класса теории и композиции, стал заниматься в классе фагота. Такой странный выбор объяснялся очень просто — по уставу Филармонического общества ученики класса духовых инструментов освобождались от платы за обучение.

Педагоги на курсах были прекрасные. Гармонию Калинин проходил у С. Кругликова, контрапункт и фугу — у А. Ильинского, композицию и оркестровку — у П. Бларамберга. Это были педагоги талантливые, опытные, ничуть не хуже консерваторских. Но в консерватории было одно очень важное преимущество — она, в отличие от этих курсов, давала отсрочку от военной службы.

Годы учения были очень трудными — занятия по двум специальностям отнимали много времени. Как фэготист Калинин обязан был работать в ученическом оркестре. Кроме того, для получения диплома по композиции необходимо было сдать курс фортепианной игры, а этим инструментом он не владел вовсе. Пришлось начинать с самого начала, работать много и усидчиво. А ведь надо было и зарабатывать на жизнь! Калинин брался за любую работу — делал различные переложения, играл в частных оркестрах, писал оперетты для украинской труппы, расписывал партии оркестровых сочинений. Летом вместо отдыха нанимался в оркестры. Кроме того, чтобы не быть забранным в армию, приходилось все время за символическую плату давать уроки хорового пения в школах: учителя начальных городских школ также освобождались от воинской повинности.

Такая жизнь — полуголодная, на постоянном пределе сил, — ослабила его от природы здоровый организм, и осенью 1887 года, когда поступившему на постоянную службу в оркестр театра «Парадиз» Калининскому пришлось по многу часов сидеть на сквозняке в плохо отапливаемом помещении, он заболел плевритом, который перешел в туберкулез горла.

В 1888 году умер отец Калининкова. Для музыканта это была огромная утрата: отец понимал его, разделял его стремления. Сохранилось

письмо к сыну, показывающее, насколько незаурядным человеком был необразованный полицейский чин: «Все знаменитости по всем отраслям человеческого знания приобрели славу упорным систематическим трудом. Поэтому погрузись в мир музыкальной науки, работай систематически и будь уверен, что выйдешь на широкую дорогу. У тебя много задатков для того, чтобы при твоих способностях к музыке выработать недюжинный талант, а остальное пойдет своей дорогой. Знай, что тебе предстоят трудности и неудачи, но ты не ослабевай, борись с ними, борись с ними с энергией и никогда не отступай».

Мало того, что велико было горе утраты, теперь Калининков остался главой большой семьи: его три брата и сестра еще учились, им необходима была помощь. «Прежде всего жизнь моя переменялась и переменялся я сам, — пишет он в том же году одному из братьев. — Я жил без забот, одной только консерваторией и науками. Жизнь и человеческие отношения я видел только издали и потому мало понимал и знал их. Теперь совсем другое». К счастью, «другое» было не только плохим. Калининков женился. Его избранницей стала скромная девушка, дочь священника. Она училась музыке, неплохо играла на рояле и любила своего талантливого мужа. На всю жизнь Софья Калининкова стала ему верной подругой и помощницей, защитницей его интересов.

В годы учения были созданы первые произведения Калининкова, причем сразу выявилось его пристрастие к оркестровым жанрам — 1889 год отмечен созданием симфонической картины «Нимфы» по стихотворению в прозе Тургенева, 1890-й — кантатой «Иоани Дамаскин» по стихотворению А. К. Толстого, увертюра к которой была исполнена на публичном «акте» с большим успехом; в 1891-м появляется «Серенада» для струнного оркестра.

В 1892 году Калининков закончил полный курс обучения. Началась самостоятельная композиторская деятельность. К этому времени он уже четыре года был болен. Фагот пришлось оставить — в том же оркестре он стал играть на литаврах. Много занимался с учениками, причем не со всеми за плату: были талантливые молодые люди, которым он давал уроки безвозмездно. Сочинению посвящались все свободные часы. Были написаны фортепианные пьесы, накапливались наброски первой, сольминой симфонии.

В следующем году по настоянию врачей Калининковы поехали в Крым — его климат считался целительным для подобных больных. Вначале композитору там очень понравилось. Он писал восторженно одному из своих учеников: «Видали ли Вы горы и море? Дышали ли Вы их дыханием, наслаждались ли безбрежностью с одной стороны и заоблачностью с другой? Слушали ли прибой волн и упивались ли ароматом чудесного горного воздуха? Если нет, то Вы много потеряли». Он надеялся вылечиться и вернуться в Москву, к активной музыкальной жизни, но прошло больше года, и наступило ухудшение. Стало ясно, что болезнь неизлечима. Калининков, привыкший к активной жизни, раньше всегда окруженный молодежью, мучительно переживал одиночество. В одном из последних своих писем, от 16 мая 1900 года, он сообщал: «У нас редко кто бывает. Наша жизнь течет так однообразно, уныло... Таков уж мой удел. О жизненных невзгодах не пишу... Да и скучно жаловаться на судьбу».

На творчество композитору было отпущено совсем немного времени — меньше десяти лет. Но он успел сделать многое. В 1895 году была закончена Первая симфония, в 1897-м — Вторая. После колоссального успеха Первой симфонии в Киеве в феврале 1897 года там была устроена подписка в пользу автора. Денег собрали столько, что Калининков мог поехать из опустылевшего Крыма на французскую Ривьеру. Правда, мысль об этом композитора не радовала. Он уже знал, что никакой надежды на целительность южного климата нет и с большим удовольствием поехал бы на родину, в Орловскую губернию. Однако послушно выехал в Одессу, чтобы плыть в Марсель, а оттуда ехать в Ниццу. Но уже в Одессе подумал, что в климате Крыма и Ниццы нет особой разницы, решил, как писал в одном из писем, «наплевать» на свое отвращение к Крыму, давно сменившее прежнюю увлеченность, и через несколько дней был снова в Ялте.

Лето он решил провести на родине. Туда съехались родные — мать, сестра, братья. Поскольку своего дома давно не было, сняли подходящее помещение. Об этом Калининков писал так: «Поселились мы в так называемой Поповке у однодворца Овсянникова (разрядка Калининкова. — *Л. М.*). Вероятно не забыли у Тургенева в «Записках охотника» такую фамилию? Тургенев, говорят, писал свой портрет с отца нашего хозяина. Любопытно, что теперешний Овсянников не имеет понятия о Тургеневе и превратился в заправского мужичка, живущего

только немного почище других». Дальше композитор уверял, что давно уже не проводил лето так приятно и в такой мирной обстановке: «Говорят, что родина мила сердцу не милыми красотою, а воспоминаниями детства. Но, право же, здесь налицо и то и другое». Там Калинин закончил Вторую симфонию, после чего поехал в Москву.

Он чувствовал себя несколько лучше: возможно, родной воздух, радость свидания с близкими поддержали его силы. На этот раз его удалось уговорить поехать лечиться за границу. По совету врачей он отправился в Меран и Ментону. Меран — курорт в Южном Тироле для легочных больных — понравился композитору: «Меран чудное место, — писал он оттуда. — Тепло, как у нас в июне, солнце жарит вовсю, и красота кругом неописуемая. Но, в общем все это чужое, и я в будущем предвижу огромную скуку...» Скука наступила тем скорее, что Калинин не знал иностранных языков, а поехать пришлось без жены. Одиночество быстро берет свое. Правда, там ему хорошо работается — создана симфоническая картина «Кедр и пальма» по стихотворению Г. Гейне. В Ментоне, куда он затем перебрался, было не так тоскливо — нашлось несколько русских, с которыми он общался. Одна из новых знакомых, художница, нарисовала его портрет. Из Ментоны он съездил в Париж, где виделся с знаменитым дирижером Ш. Ламуре. Тот заинтересовался Первой симфонией молодого русского, было намечено ее исполнение.

В начале мая 1898 года композитор вернулся в Россию. Началась работа над музыкой к трагедии «Царь Борис» А. К. Толстого. 28 января 1899 в Малом театре состоялась премьера спектакля, но Калинин на ней не был — он уехал в Петербург на генеральную репетицию Первой симфонии, которая должна была там исполняться 30 января. Вернувшись в Москву, он только из телеграммы узнал о громадном успехе симфонии в Петербурге.

Его известность росла. К 1899 году не осталось почти ни одного провинциального отделения Русского музыкального общества, которое не исполнило бы Первой симфонии. Звучали и другие произведения. Стали поступать кое-какие авторские отчисления от исполнений.

В 1897 году Калинин написал Пролог оперы «1812 год», которую ему заказал известный меценат Савва Мамонтов, предложивший

собственное либретто. По совету Мамонтова, получив от него деньги на дорогу, Калининников вместе с женой поехал в Сухуми. Оттуда он писал: «Приехал я в Сухуми с целью лечиться и работать и как раз ни того, ни другого не могу делать. Всякому больному нужны известные удобства, без которых никакой климат ничего не значит. В Сухуми же вы не найдете самых элементарных удобств. Квартир нет, гулять положительно негде, кроме крохотного жалчайшего бульвара, расположенного среди пристаней и вблизи базара. Савва Иванович (Мамонтов. — Л. М.) приводил в пример сына Рукавишникова, который здесь поправился. Но ведь Рукавишниковы купили себе отдельную дачу, за которую заплатили 60 тысяч рублей и которую снабдили всеми удобствами. При таких условиях, конечно, можно жить и лечиться. Но больным, принужденным жить в городе, устроиться здесь сносно невозможно».

Калининников вновь перебрался в Ялту, но было уже поздно. Неудачная поездка на Кавказ окончательно подорвала его силы. Правда, он продолжал сочинять, хотя сердце не лежало к навязанной ему опере. Однако это были реальные деньги: Мамонтов выплачивал ежемесячный гонорар, достаточный для скромной жизни маленькой семьи. И Калининников работал. В июне 1899 года Мамонтов, захватив с собой нескольких артистов принадлежащей ему московской Частной оперы, приехал в Ялту, чтобы познакомиться с написанным. Музыка всем очень понравилась, и окрыленный успехом, композитор продолжал сочинение, как вдруг, подобно удару, обрушилось известие, что Мамонтов арестован по обвинению в растрате. Калининников искренне сочувствовал Мамонтову. Но его собственное материальное положение в результате стало просто катастрофическим. Перед ним встал призрак голода. На помощь пришли московские друзья-музыканты. Под видом гонорара от нотоиздателя Юргенсона они выслали ему деньги.

В июне 1900 года распространилось известие, что состояние Калининникова безнадежно. К нему в Ялту приезжают проститься многие представители музыкального мира России. Рахманинов, Кюи, Гречанинов и другие музыканты меньшего масштаба совершали своего рода паломничество к коллеге, умиравшему не только от болезни, но и от нужды. Так, стало известно, что композитор и его жена отказывают себе в пище. Ведь у больного расходов становилось значительно больше: нужно было

оплачивать визиты врача, фельдшерицы, покупать лекарства. А Ялта была одним из самых феешенебельных, следовательно, дорогих, курортов.

Друзья, как могли, помогали, но их возможности были ограничены, да и, живя в Москве, они не представляли, сколько требуется средств. В отчаянии Калининков решил уехать из Ялты. Он хотел обосноваться в родной Орловской губернии, но врачи категорически запретили ему уезжать из Ялты. По свидетельству очевидцев, семья голодала в буквальном смысле. Только этим было вызвано письмо композитора с такими словами: «Похлопочите, дорогой мой друг, кликните клич, и, авось, найдутся добрые души и не оставят больного мусикийца...» Можно представить, как тяжело было ему писать эти слова. В то же время он пишет в другом письме: «Шестой год борюсь с чахоткой, но она меня побеждает и медленно, но верно берет верх. А всему виною проклятые деньги! И болеть-то мне приключилось от тех невозможных условий, в которых приходилось жить и учиться». Деньги нашлись — от Филармонического общества, от знакомых, от Шалятина. Но состояние больного неуклонно ухудшалось. Он скончался 29 декабря 1900 (11 января 1901 года по новому стилю) года.

Симфония № 1, соль минор (1894—1895)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, арфа,
струнные.

История создания

Первую симфонию Калининков начал писать в марте 1894 года и закончил ровно через год, в марте 1895-го — не просто написал партитуру, но и переписал ее в нескольких экземплярах, расписал с помощью жены партии, так как денег, чтобы заплатить за эту работу переписчику, у него не было. В эти месяцы композитор узнал о неизлечимости своей болезни — туберкулеза, который через несколько лет свел его в могилу. Однако на характере музыки его состояние совершенно не отразилось.

В симфонии наиболее ярко воплотились особенности его дарования — душевная открытость, непосредственность, насыщенность лирических чувств.

После окончания работы над симфонией начались хлопоты по ее исполнению. Педагог Калининкова С. Кругликов, на всю жизнь оставшийся своему ученику самым верным другом, решил заинтересовать новым сочинением пока еще малозвестного композитора как можно большее количество авторитетных музыкантов. Экземпляры партитуры он послал директору Московской консерватории В. Сафонову, руководителю Тифлисского отделения РМО Н. Кленовскому, в Киев дирижеру А. Виноградскому и, наконец, в Петербург, Н. А. Римскому-Корсакову. К сожалению, почти все попытки потерпели неудачу: Сафонов, от которого зависели программы концертов Московского отделения РМО, отказался принять симфонию к исполнению, сославшись на то, что один из профессоров консерватории нашел в ней технические недостатки. На самом деле курсы Филармонического общества, которые окончил Калининков, он считал «конкурирующим» учреждением и не собирался пропагандировать сочинение их выпускника. Кленовский дал принципиальное согласие на исполнение, но дальше слов дело так и не пошло. Хуже всего сложилось в Петербурге: Римский-Корсаков и Глазунов отнеслись к симфонии резко отрицательно. Между Кругликовым и Римским-Корсаковым даже завязалась по этому поводу довольно длительная перениска, так как мнение маститого главы Петербургской композиторской школы было особенно важным для судьбы любого русского музыкального произведения. Но Римский-Корсаков настаивал на своем мнении: «У него есть талант, но он ничего не знает и пишет грязно гармонически и контрапунктически» и на этом основании отказал как в исполнении в программах Русских симфонических концертов в Петербурге, так и в издании партитуры в издательстве М. Беляева, известного мецената, который очень хорошо платил композиторам за издания.

1896 год прошел в напрасных долгих переговорах. К счастью, в Киеве 8 февраля 1897 года под управлением А. Виноградского симфония была исполнена и сразу покорила слушателей. Позднее она неоднократно исполнялась тем же дирижером в разных городах России и за рубежом. Через несколько лет симфония получила полное признание, однако

и теперь Римский-Корсаков отстаивал свое мнение. В ответ на доводы Кругликова, что симфония имеет безусловный успех, он писал: «Повторяю, талант у автора есть; может быть он здоровый, бодрый и русский, хотя я этих качеств не вижу, тем не менее по симфонии нельзя счесть его за крупный, а неумелость автора значительная. Правда, не нравится мне ни начало первой части, где после унисонной фразы а л а р ю с с (разрядка Римского-Корсакова. — Л. М.) вступает не идущий к делу изысканный гармонический ход из разных увеличенных аккордов; ни надоедливые и немощные синкопы, переполняющие всю 1 часть; ни некрасивый ход параллельных квинт, начинающий Анданте, ни следующая затем мелодия, в коей кой-где не хватает вводного тона; ни трио в скерцо, где вводного тона окончательно нет, и музыка которого... по выражению Балакирева, напоминает «расстроенную шарманку»; ни финал со спутанными темами и довольно-таки дисгармоничной кодой... Вы говорите, что в Беляевских концертах исполнялись более мелкие по дарованию вещи и умению. Думаю, что симфония Ф. Блуменфельда подаровитее будет».

Эта оценка была пристрастной и, бесспорно, несправедливой. Но объяснение ей есть. Во-первых, тогда, по собственному выражению Римского-Корсакова, ему было не до симфонии Калинникова — одолевали собственные заботы, и он «не вчитался», не вслушался в присланную партитуру по-настоящему. Во-вторых, Калинин был представителем иной, «конкурирующей» школы, тогда как упомянутый Блуменфельд, превосходный пианист, но третьестепенный композитор, не оставивший сколько-нибудь значительных сочинений, принадлежал к Петербургской школе. Самым же главным, почему Римский-Корсаков предпочитал Калининovu Блуменфельда, Алфераки, Арцибушева и других, сейчас заслуженно забытых композиторов, было его отношение к композиторской технике, в основном к гармонии, нарушение строгих правил которой казалось ему недопустимым. В самом деле — на возражение Кругликова, что и у гениального Мусоргского были гармонические погрешности, Римский-Корсаков отвечает с полной уверенностью в своей правоте: «Что же касается Мусоргского, то он издается и исполняется только в моей обработке, без чего его сочинений допустить ни на программу, ни в издание нельзя» (напомним, что теперь оперы Мусоргского исполняются

либо в авторской редакции, либо в более близкой к авторскому замыслу редакции Шостаковича).

Через несколько лет Первая симфония все же была исполнена в столице и имела там, как и везде, заслуженный успех. Однако не исключено, что вся эта история губительным образом подействовала на композитора и приблизила его конец.

В симфонии отсутствует объявленная программа, но общий характер музыки, напоминающий Первую симфонию «Зимние грезы» Чайковского, живое ощущение русской природы, русского быта определяют ее содержание с достаточной конкретностью.

Музыка

Первая часть начинается спокойной певучей мелодией струнных без сопровождения. Ей отвечают мягкие аккорды валторн, подддержанные низкими деревянными и литаврами. Это главная партия сонатного аллегро. Певучая мелодия подхватывается другими инструментами, развивается, распеваётся все шире. Побочная партия — широкая лирическая мелодия, полная сердечного тепла, трепетная и увлеченная, звучит мягко и нежно у солирующей валторны, альтов и виолончелей на фоне взволнованного синкопированного аккомпанемента. Она не создает контраста с первым образом, а дополняет его. Заключительная тема основана на коротких мотивах, сходных по характеру с главной. После повторения экспозиции согласно классическим канонам, начинается разработка, в которой обе темы многообразно варьируются, приобретают напряженные, порой драматические черты. Достигается лирическая кульминация части, после которой наступает реприза.

Вторая часть, по свидетельству ученика и друга Калининкова, автора книги о нем Пасхалова, возникла во время бессонницы: «Все спит, извне не доносится ни одного звука. Но самая тишина вибрирует. Ощущаешь пульсацию собственного сердца, душу охватывает чувство одиночества». Среди напряженной тишины, ощущение которой так ярко передано в музыке начала анданте, возникают очертания прекрасного образа, манящей, может быть несбыточной, мечты. Характер мелодий, звучание оркестра — все выдержано в пастельных тонах. Задумчивой первой теме, как бы плывущей на фоне баюкающего аккомпанемента

скрипок и арф, мягко контрастирует вторая — меланхоличная и томная мелодия, интонируемая гобоем. Ее дополняет широкий распев всех высочайших инструментов оркестра. Как будто светлая мечта овладевает сознанием, заполняет все, вытесняя ощущение тишины. Но вот, в репризе трехчастной формы, возвращается первоначальное настроение, светлое ощущение расслабляется, воцаряется покой.

Третья часть — яркое, жизнерадостное широко развернутое скерцо, рисующее картины народного веселья. Полная удалы мужская пляска сменяется плавной грацией девичьего хоровода. Легко и непринужденно плетется его кружевной узор. В прозрачном свирельном наигрыше солирующего гобоя (трио — срединный раздел сложной трехчастной формы) звучат то задумчивое грустное раздумье, то задор. Возобновляется стремительная пляска, завершая полную жизни и красок картину.

Финал симфонии — развязка драматургического развития. Он начинается как и первая часть — звучанием ее главной темы а унисонах струнной группы. Дальше на протяжении финала, также написанного в сонатной форме, среди разнообразных сцен и настроений, в смене плясовых, танцевальных и лирически-напевных эпизодов возникают знакомые мотивы. Звучат обе темы первой части, слышится свирельный напев средней части скерцо, появляется и задумчивая плывущая мелодия из анданте. Но здесь она преобразается: среди всеобщего шумного ликования, в триумфальном звучании валторн и тромбонов она возвещает о достижении заветной мечты. В радостном, торжественном ее характере слышатся гимнические черты.

Антонин Дворжак

(1841—1904)

XIX век принес ярчайший расцвет национального искусства многих стран Европы — Монюшко и Шопен в Польше, Эркель и Лист в Венгрии, Григ в Норвегии на основе богатейшего фольклора своих стран создали профессиональную музыку. В Чехии вслед за Сметаной, основателем национальной композиторской школы, подлинным классиком стал Дворжак. Он — автор огромного количества сочинений: опер, симфоний, оркестровых, хоровых, камерных инструментальных и вокальных пьес. Его музыка полна свежести, искренности, в ней воплотилась стихия чешских народных песен и танцев. Произведения Дворжака раскрывают духовное богатство народа, не сломившегося под трехсотлетним игом австрийской империи, сохранившего свою самобытную культуру, но впитавшего все лучшее, что дала культура австрийская, в частности, ее достижения в области инструментальной, симфонической музыки. Музыка Дворжака отличается мелодической щедростью, богатством ритмики, вобравшей в себя особенности национального фольклора, яркостью гармонических красок, ясностью и классической стройностью формы.

Дворжак родился 8 сентября 1841 года в местечке Нелагозевес, в семье владельца постоянного двора и мясной лавки, который довольно хорошо играл на цитре и часто исполнял на ней танцы, аккомпанировал песням. На звуки цитры собирались постояльцы, начиналось пение, а если приходили братья хозяина со своими скрипками, то получался настоящий концерт. В этой благодарной обстановке мальчик довольно рано начал заниматься музыкой. Сначала — самостоятельно, подбирая услышанные мелодии на маленькой скрипке. Позднее, когда пошел в школу, — начал изучать нотную грамоту: в школе, как повсюду в пределах Австрийской империи, обучали не только чтению и счету, но и начаткам музыки.

Скоро мальчик играл на скрипке в костеле и в сельском оркестре. Однако о музыкальном будущем ребенка никто не задумывался — он должен был идти по стопам отца. В 13 лет его послали в соседний городок Злонице, где мальчик должен был учиться ремеслу мясника, а, кроме

того, посещать уроки немецкого языка: расчетливый отец понимал, что без этого в жизни трудно пробиться — все сколько-нибудь значительные должности в Чехии занимали австрийцы, и немецкий язык знать было необходимо.

Антонин понимал, что отец прав — ему становилось все труднее управляться с хозяйством, семья росла, в ней было уже пять детей, из которых он был старшим и, естественно, должен был помогать в меру сил. Он поселился в Злонице у брата матери и начал обучение. Видя незаурядные музыкальные способности мальчика, дядя познакомил его с местным кантором, который начал учить мальчика игре на альте, фортепиано и органе. Не была забыта и скрипка. За год мальчик сделал колоссальные успехи, и кантор не раз объяснял его родителям, к тому времени тоже переехавшим в городок, что их сын должен получить настоящее музыкальное образование. Но отец твердо стоял на своем: сын пойдет по его стопам. Не нравилось ему и то, что в своем увлечении музыкой мальчик плохо занимался немецким. Было решено отправить его в Чешский Каменец, где жили в основном немцы и в школе преподавали по-немецки. Так в 15 лет Антонин снова сел за школьную парту. Немецкий язык давался ему легко, но главное — он и здесь нашел учителя музыки, органиста местного костела Ф. Ганцке. Тот занялся с юношей теорией, органом, и скоро начал поручать ему самостоятельно играть во время церковной службы.

Вернувшись домой, он показал такие успехи, что прежний его учитель прослезился от радости, а отец был наконец сломлен — он понял, что губить такой талант грешно, и отправил сына в Прагу. Деньги на обучение дал дядя, искренне полюбивший юношу.

В 1857 году Дворжак поступил в Пражскую органную школу. Годы учения были трудными, так как приходилось зарабатывать на жизнь — помощь дяди была не очень существенной, да и нельзя было жить, рассчитывая только на нее: надо было становиться на собственные ноги. Юноша давал уроки, занимался перепиской нот. Но все оставшееся время отдавал занятиям. Он изучал произведения Баха, Генделя и Бетховена, проходил гармонию и контрапункт. Посещал концерты консерватории, в которых исполнялись сочинения Моцарта, Шумана, Мендельсона, выступали Лист и Клара Шуман, в оперном театре прослушал оперы

Моцарта, Россини, Доницетти, Верди, Вагнера. Прошло совсем немного времени, и он сам стал участником концертов — играл в оркестре общества «Щецилия».

Через два года курс обучения был закончен с характеристикой: «Отличный, но скорее практический талант. Практические знания и навыки представляются его наиболее сильной стороной. В теории он слабее». Теперь предстояло найти работу. Это было не просто, но помог случай. Руководитель небольшого оркестра, игравшего на балах и в ресторанах, решил расширить состав, чтобы иметь возможность выступать с серьезными программами в концертных залах. Ему, в частности, был нужен альтист, и Дворжак поступил в этот оркестр. Кроме того, нашлось еще одно место — органиста в лечебнице для душевнобольных. По крайней мере теперь он был избавлен от нужды.

Осенью 1862 года в Праге был открыт так называемый Временный театр. До того в столице Чехии был только Сословный театр, находившийся под контролем австрийских властей. Однако в стране просыпалось национальное самосознание, шло широкое движение за национальную культуру. В русле этого движения оказалась борьба за собственный, народный театр. Был организован комитет, собиравший для этого средства под гордым лозунгом «Народ — себе» (эти слова до сих пор начертаны на фасаде театра, построенного на народные деньги). Но поначалу денег было недостаточно, а театр нужен был как можно скорее. И члены комитета решили на собранные средства построить сначала небольшой Временный театр. В нем начал работать оркестр, участником которого был Дворжак. Здесь он познакомился со многими людьми, составлявшими цвет чешской культуры, в том числе и Сметаной, который для Временного театра писал оперы.

Юноша начал рано сочинять. В 60-е годы им были созданы первые симфонические и камерные произведения, в 70-е появляются оперы «Альфред», «Король и угольщик», «Хитрый крестьянин». К этому времени Дворжак оставил место альтиста, чтобы всецело посвятить себя творчеству, однако материальные трудности заставляют его искать учеников. Кроме того, в течение четырех лет он занимает место органиста в храме св. Войтеха. С началом работы органистом совпадает крупная перемена в личной жизни. Дворжак женится, причем история его брака удивительно

совпадает с Моцартом: за несколько лет до того, работая во Временном театре, он серьезно увлекся Йозефиной Чермаковой. Молодая талантливая девушка играла на сцене, имела успех у публики и мечтала о блестящей карьере. Дворжак не привлекал ее — ей нужны были блеск, слава, а не какой-то молчаливый альтист, сидящий в оркестровой яме. Свидетельством любви молодого музыканта остался вокальный цикл «Кипарисы». А в 1873 году он сделал предложение младшей сестре Йозефины, Анне. Его чувство нашло отклик — прелестная юная девушка, обладавшая прекрасным голосом, согласилась стать его женой. Свадьба состоялась в ноябре.

В том же году композитор написал кантату «Гимн» на стихи В. Галек «Наследники Белой горы». Посвященный одному из ключевых моментов чешской истории, «Гимн» был встречен слушателями с огромным подъемом. Критики заговорили о нем, как о надежде чешского искусства. Окрыленный успехом, Дворжак принялся за симфонию, уже третью по счету. Вскоре появилась и новая опера — «Упрямцы».

Материальное положение композитора остается очень тяжелым. Облегчение наступает, когда венское министерство культуры и образования дает ему стипендию «для молодых бедных и талантливых артистов». Решающую роль в присуждении этой стипендии сыграл Брамс, бывший одним из членов комиссии, которая рассматривала сочинения. Представленная Дворжаком симфония ми-бемоль мажор настолько понравилась ему, что Брамс принял самое горячее участие в никому не известном пражском музыканте. Он стал интересоваться всем, что сочинял Дворжак, и когда познакомился с «Моравскими друзьями» для двух голосов с фортепиано (1875—1877), порекомендовал их для публикации самому авторитетному среди немецких издателей — Зимроку. Тот, после успеха издания, корректуру которого держал тоже Брамс, поскольку с чешским композитором было труднее связаться, а время не ждало, заказал Дворжаку сочинение по образцу Венгерских танцев Брамса. Так появились Славянские танцы (1878).

Имя Дворжака становится все более известным. Одно за другим появляются новые сочинения — симфонии, оперы «Ванда», «Хитрый крестьянин». Но в семью приходит горе — в течение трех лет умирают трое его малолетних детей. Отзвуки переживаний композитора слышны в его

Фортепианном трио, в «Stabat mater», в Концерте для фортепиано с оркестром.

С 1878 года, когда из печати вышла первая тетрадь «Славянских танцев» для симфонического оркестра, начинается всемирная слава Дворжака. Понимая, что признанием он обязан в первую очередь Брамсу, Дворжак просит разрешения посвятить ему ре-минорный струнный квартет (ор. 34, 1877). «Я могу Вам только сказать, что уже сейчас я благодарен Вам на всю жизнь за испытываемые Вами ко мне добрые, благороднейшие намерения, достойные истинно великого художника и человека», — пишет он своему великодушному покровителю. Еще долго Брамс принимает участие в судьбе чешского музыканта — помогает ему советами, держит корректуры его сочинений, издаваемых по его же рекомендации Зимроком.

В 80-е годы Дворжак — признанный мастер, пользующийся безусловным авторитетом. Он — автор шести симфоний, которые также публикует Зимрок. Однако издатель делает это не в том порядке, в котором они были написаны. Более того, партитура Первой симфонии много лет считалась утерянной. Под № 1 была издана Шестая (ре мажор, 1880), которая поправилась издателю больше, чем ранние. На протяжении этого десятилетия появляются еще две симфонии, оперы «Димитрий», «Якобинец», «Черт и Кача», оратория «Святая Людмила», камерные сочинения.

Седьмая по счету симфония (ре минор, 1884—1885) была издана под № 2, а № 3 получила написанная много ранее, пятая по счету симфония фа мажор (1875). Мало того, что Зимрок произвольно давал симфониям Дворжака номера — в порядке издания, а не написания, как это принято: он вдобавок произвольно менял номера сочинения (опусы), что позднее внесло немалую путаницу, так как последние симфонии композитора, Восьмая и Девятая, долгое время бытовали под №№ 4 и 5. Тем не менее его издания способствовали колоссальной популярности композитора.

В 80-е годы Дворжак выступает с концертами во многих странах. В 1884 году его гастрели в Лондоне воспринимаются как большое событие в музыкальной жизни английской столицы. В 1890 году с огромным успехом проходят его концерты в Москве и Петербурге. В том же году он получает почетную степень доктора философии пражского Карлова университета, его избирают членом Чешской академии наук. Летом

следующего года он едет в Англию на торжественную церемонию вручения ему диплома почетного доктора музыки Кембриджского университета. «Никогда не забуду, каково мне было в Англии на присвоении докторского звания, — вспоминал композитор. — бесконечные церемонии и бесконечные доктора! Все лица серьезные, и мне казалось, что никто не умеет говорить иначе, нежели по-латински! Я слушал разговоры со всех сторон и не знал, кого же слушать. А если понимал, что кто-то обращается ко мне, готов был провалиться от стыда, что не знаю латыни. Но когда сейчас об этом вспоминаю, мне становится смешно, и я думаю, что сочинить «Stabat mater» все же немножко труднее, чем выучить латынь».

В сентябре того же года в Чехии отмечалось пятидесятилетие Дворжака. Не любящий пышности и официальных церемоний, он провел этот день в кругу семьи. На него не обижались: «Таков наш Дворжак», — ласково говорили друзья. С 1891 года он становится профессором Пражской консерватории по классу композиции. Среди его учеников Й. Сук, В. Новак и другие позднее широко известные чешские музыканты. Согласился занять этот пост он с трудом — казалось, что педагогика серьезно отвлечет время и силы от сочинения. Однако преподавание увлекло его, к ученикам мастер относился заботливо и бережно, в каждом стремился развить индивидуальные качества и не терпел подражания. «Кто хочет сочинять, тот должен привыкать самостоятельно мыслить и самостоятельно работать», — было его девизом.

В 1891 году он получил от американской меценатки Дж. Тёрбер приглашение занять должность директора и профессора основанной ею консерватории в Нью-Йорке. Дворжак долго колебался: не хотелось расставаться с Чехией, со своими учениками. Однако предложение было не только лестным, но и очень привлекательным материально. А у него росли уже шестеро детей, которых необходимо было обеспечить. И композитор согласился. За океан он отправился в сопровождении жены и двух старших детей. Там он не только преподает, но и изучает музыку индейцев, негритянские спиричуэлс. Результатом этого стала его последняя симфония «Из Нового Света», в которой отразились его американские музыкальные впечатления. Через три года Дворжак возвращается на родину, где в 1901 году становится директором Пражской

консерватории, объединенной с Органной школой. Он введен в верхнюю палату австрийского парламента.

Среди последних произведений композитора — вдохновенный Концерт для виолончели с оркестром, — один из любимых в репертуаре современных виолончелистов, и его лучшая опера — лирическая сказка «Русалка». Вообще в эти годы Дворжака привлекают сказочные сюжеты: он пишет симфонические поэмы «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Голубь».

Дворжак скончался 1 мая 1904 года в Праге. Этот день в Чехии стал днем всенародного траура.

Симфония № 8, соль мажор, ор. 88 (1889)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

В конце 80-х годов имя Дворжака известно во всей Европе. Особенно популярно его творчество в Англии, где во время шестых по счету гастролей он дирижировал своей новой симфонией соль мажор. Издана она была также в Лондоне, поэтому при жизни композитора нередко именовалась Английской, что, однако, не имело никакого отношения к ее содержанию.

За год до написания симфонии состоялась знаменательная встреча Дворжака и одного из наиболее близких ему по духу современников — Чайковского. В феврале 1888 года русский композитор приехал в Прагу, чтобы дать два симфонических концерта. Осенью того же года прошла чешская премьера «Евгения Онегина», и восхищенный Дворжак писал: «Это чудное сочинение, полное теплого чувства и поэзии... Это музыка, манящая к себе и проникающая столь глубоко в душу, что ее нельзя забыть».

Те же чувства вызывает музыка самого Дворжака этих лет — музыка разных жанров, среди которых первое место занимает симфония соль мажор. Создавалась она в деревне Высокой неподалеку от Пржебрама, городка в горах Южной Чехии, где на гонорар от первых английских

гастролей 1884 года композитор купил домик, в котором жил с весны до осени. С раннего утра бродил он в одиночестве по полям и лесам, обдумывая новые сочинения, либо проводил целые дни в саду: «Я так лелею и люблю его, как божественное искусство», — говорил Дворжак. Он завел голубятню, вечерами отправлялся в деревенский кабачок поболтать с местными горняками, живо интересовался их трудом, обычаями, легендами и песнями. В общении с природой и простыми людьми рождались Легенды для фортепиано в 4 руки, фортепианные сюиты «Из Шумавы» и «Поэтические картинки», хоры «На природе» и увертюра с таким же названием, сборник песен «В народном духе» и вторая серия знаменитых Славянских танцев.

Так же рождалась и симфония. Ее эскизы были написаны с 6 по 23 сентября 1889 года, а закончена симфония была, согласно надписи в партитуре, «Благодарю Бога! В Праге 8 ноября». Премьера состоялась там же 2 февраля следующего года в зале Рудольфинум под управлением автора, затем в течение года он дирижировал симфонией в Лондоне и Франкфурте-на-Майне. Она прозвучала и в Кембридже 16 июня 1891 года, когда старейший университет Англии удостоил Дворжака почетного звания доктора музыки: исполнение симфонии и «Stabat Mater» заменило изложение тезисов диссертации, которые докторант должен был представить накануне торжественной церемонии. В следующем году лондонская фирма Новелло издала симфонию под № 4, поскольку до нее издательство Зимрока опубликовало всего три из написанных ранее семи симфоний композитора. Лишь во второй половине XX века симфония стала именоваться Восьмой.

Симфония соль мажор — одна из вершин творчества Дворжака. В ней наиболее полно запечатлено присущее ему ощущение исконной связи с родной землей и народом, которая дарует гордую уверенность, упоение радостью жизни, мужественной силой. В равной мере пленяют в симфонии мелодическое богатство и стройность формы, ярко выраженный чешский национальный колорит и зрелое мастерство. Четырехчастный цикл кажется традиционным, однако при внимательном вслушивании обнаруживается оригинальность и свобода трактовки классических традиций, выделяющие Восьмую среди других симфоний композитора. В ней нет драматических взрывов, напряженной борьбы — повсюду

разлит яркий свет, лишь иногда безмятежные настроения оттеняются моментами раздумий, а картины народного веселья — элегическими эпизодами.

Музыка

Минорная вступительная тема хорального склада, открывающая первую часть, рождает самые разные ассоциации: священное мгновение, когда человек вступает в храм природы (чешский исследователь О. Шоурек), эпический запев, рассказ о героическом прошлом родины (советский музыковед М. Друскин). Резким контрастом звучит главная партия: прозрачный наигрыш флейты в высоком регистре напоминает о «травнице» — так переключаются рано поутру в Моравии и Словакии работающие в поле девушки. В главной партии множество мотивов, маршевых, плясовых и более напевных, но все они интонационно связаны со свирельным наигрышем или оборотами вступительного хораля; возникают картины чешской природы и народного гулянья, слышатся звуки охотничьих рогов и деревенской волынки. Легкая тень омрачает сияние солнечного дня — минорный лад, пунктирный ритм, резкие sforzандо, повторяющиеся октавные скачки флейт и кларнетов придают побочной партии тревожный колорит. Веселье возвращается в заключительной, в конце которой медные инструменты торжественно провозглашают главную тему. Внезапно картина меняется — снова звучит хорал, открывая разработку. Она поначалу кажется столь же безмятежной, но постепенно драматизируется в полифоническом развитии мотивов главной партии. И вновь смену разделов отмечает возвращение хоральной темы, которая теперь поручена трубам; им отвечают контрастные переключки английского рожка, кларнета и флейты — начинается реприза. Значительно сокращенная, она завершается ликующей кодой на теме свирельного наигрыша.

Адажно близко по настроению фортепианной пьесе «В старом замке» из сюиты «Поэтические картинки». В музыке запечатлены образы прошлого, словно окутанного дымкой воспоминаний. Поражает композиционное мастерство Дворжака. Вся часть основана на варьировании триольного мотива: из него рождаются различные темы, чередование которых напоминает свободно трактованную роиндо-сонатную форму. Серьезная, сдержанная начальная тема струнных в миноре переключается

со вступительным хоралом первой части, а сменяющие ее прозрачные зовы деревянных духовых — со свирельным наигрышем отсюда же. Со- поставление этих тем образует подобие главной партии. Побочной служит мажорный эпизод в тональности доминанты, напоминающий серенаду: ее открывает соло флейты и гобоя на фоне пиццикато низких струнных, а затем пост солирующая скрипка. При повторении главной партии тема не просто варьируется, а резко меняет свой облик: это марш- гимн, торжественно провозглашенный tutti в ликующем до мажоре. Зовы духовых уже не образуют контраста, а играют роль светлого дополнения. Драматизм сгущается в разработке, где вновь возникают минорные тональности и, подобно первой части, используются полифонические приемы развития. Светлое настроение возвращается в репризе, которая начинается с побочной партии в основной тональности до мажор, тогда как последнее проведение главной партии играет роль коды, завершаясь затихающей переключкой скрипок и труб, «как будто звучат в тишине гомонящего вечера фанфары стражи замка» (О. Шоурек).

Третья часть — прелестный грациозный вальс. Возможно, на отказ от эскерто композитора натолкнул пример симфоний Брамса, покровителя и друга Дворжака (в двух его первых симфониях — аналогичное обозначение темпа: *Allegretto grazioso* — и нередко вальсовые ритмы). Однако первая тема — напевная, интимная, элегического славянского склада — более всего напоминает вальсовые образы Чайковского. А сменяющие ее настороженные переключки духовых и струнных, построенные на хроматических ходах и внезапных sforzандо, прямо переключаются с одной из тем первой части симфонии «Зимние грезы». Еще одна песенно-танцевальная тема в народном духе варьируется в трио, более камерном по звучанию. Это — автоцитата из написанной за 15 лет до того оперы «Упрямцы», песня на слова «Так молода девчонка, так стар муж». Простая, многократно повторяющаяся мелодия расцветается изобретательной оркестровкой. Трехчастная форма классична: первый раздел повторяется после трио без изменений (*da capo*). Но вслед за тем помещена развернутая кода, рисующая картину бесшабашного веселья, очень напоминающая некоторые Славянские танцы, вторая серия которых незадолго до того была завершена композитором. Появляются еще две плясовые темы, чередуются парный (деревянные духовые) и массовый (tutti,

фортиссимо) танцы. Для создания такой незамысловатой сцены Дворжак применяет достаточно сложный полифонический прием — двойной контрапункт. Да и сама тема деревянных — мастерская трансформация темы трио: неторопливая, трехдольная, она превращается здесь в стремительную бойкую польку, оригинальность которой подчеркнута неквадратным строением — вместо привычного деления на четырехтакты — девятитакт.

В финале царят безудержное веселье и радость, как в финалах классических симфоний Гайдна или Бетховена. И форма больше напоминает о финале Героической, чем о привычных в XIX веке сонатных. Это вариации классического типа с обилием повторов, сохраняющие строение и характер темы. Однако они включены в более крупную трехчастную форму и тематически тесно связаны с первой частью (сходный принцип применен Брамсом в финале Четвертой симфонии, однако характер музыки прямо противоположен). Открывает финал звонкая фанфара солирующих труб, словно призывающих слушателей к вниманию; завершает вступление тремоло литавры. Первый раздел — тема с четырьмя вариациями. Незамысловатую мелодию народно-танцевального склада играют виолончели. Она воспринимается как вариант свирельного наигрыша первой части. В вариациях тема изобретательно обогащается новыми оркестровыми, фактурными, полифоническими красками. Лирический склад отличает третью вариацию: нежные звуки солирующей флейты накладываются на вступительную фанфару трубы. После четвертой вариации начинается средний раздел финала. Он построен на подлинной студенческой песне — четко ритмованной, грубоватой, примитивной теме гобоев и кларнетов. Она также варьируется, окрашиваясь в комические тона, а затем начинается ее разработка. Здесь обнаруживается интонационное родство студенческой песни с темой вариаций первого раздела финала. Начало репризы возвещает фанфара валторн и труб, и вновь излагается тема и четыре вариации, но уже в ином оркестровом наряде, с новыми подголосками. Реприза звучит прозрачно, лирично, и тема финала все более сближается с главной партией первой части. Лишь последняя вариация и стремительная coda рисуют картину массового народного веселья, переключаясь с кодами третьей и первой частей.

Симфония № 9, ми минор, ор. 95, «Из Нового Света» (1893)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 тромбона, труба, литавры,
треугольник, тарелки, струнные.

История создания

90-е годы принесли Дворжаку всемирную славу. В 1890 году он с успехом гастролитовал в Москве и Петербурге, Карлов университет в Праге и Кембриджский в Англии удостоили его почетного звания доктора, его пригласили преподавать в Пражскую консерваторию. Четыре последние симфонии опубликованы в известных издательствах. Дворжак — желанный гость в Англии, где на хоровых фестивалях исполняются его оратории, кантаты, «Stabat Mater», Месса, Реквием, иногда под его управлением. Он знакомит Лондон со своими симфониями, которые звучат и в Вене, и в городах Германии. А в 1891 году Дворжак получает от американской меценатки Дж. Тёрбер предложение возглавить Национальную консерваторию в Нью-Йорке: имя чешского композитора должно придать блеск недавно основанному ею учебному заведению. Перед отъездом в сентябре 1892 года Дворжак делает наброски заказанной ею кантаты на английском языке «Американский флаг» к 400-летию открытия Америки и заканчивает *Te Deum*, премьерой которого дирижирует уже в Нью-Йорке. На следующий день после его прибытия все местные газеты — английские, чешские, немецкие — с восторгом пишут о «величайшем композиторе всего мира», а затем в его честь устраивается торжественный вечер.

Поселившись недалеко от консерватории, Дворжак каждый день гуляет по Сентрал-парку, любуется его огромной голубятней, вспоминая о своих голубях в саду домика в деревне Высокой в горах Южной Чехии, где ему так хорошо работалось. Композитор тоскует по родным местам, по оставленным на родине младшим детям. В Нью-Йорке он продолжает вести привычный образ жизни: рано встает, а американские музыкальные мероприятия начинаются и заканчиваются поздно, поэтому он редко посещает оперу и концерты. Зато живо интересуется бытовой музыкой: «Ничего нет слишком низкого и незначительного для

музыканта. Гуляя, он должен прислушиваться ко всем маленьким свистунам, уличным певцам, играющим на шарманке слепцам. Иногда я столь захвачен наблюдениями над этими людьми, что не могу от них оторваться, так как время от времени я улавливаю в этих обрывках темы, повторяющиеся мелодии, которые звучат как голос народа». Его привлекают негритянские и индейские напевы, песни американских композиторов в народном духе, прежде всего Стивена Коллина Фостера. Молодой негритянский композитор Харри Такер Берли знакомит его со спиричуэлс: «Они так патетичны, страстны, нежны, меланхоличны, дерзки, радостны, веселы... В любом музыкальном жанре может быть использован этот источник». И Дворжак действительно использовал их в различных сочинениях, написанных в Америке — струнном квартете и квинтете, скрипичной сонате и, конечно, симфонии.

Лето 1893 года композитор провел в местечке Спиллвилл в штате Айова, куда его пригласили переселенцы из Южной Чехии. Это «совершенно чешская деревня, у людей своя школа, своя церковь — все чешское», — писал Дворжак. Он порадовал местных стариков, играя им благочестивые чешские песни. Посещал он чешские фермы и в других штатах, любовался Ниагарским водопадом, а в августе участвовал в «Днях Чехии» в рамках Всемирной выставки в Чикаго, где дирижировал своей симфонией соль мажор и Славянскими танцами.

Первым и самым крупным произведением, созданным на американской земле, стала симфония ми минор. Ее наброски появились через несколько месяцев после приезда, 20 декабря 1892 года, а на последнем, 118-м листе рукописной партитуры написано: «Fine. Хвала Богу. Закончено 24 мая 1893 года». Премьера состоялась в знаменитом зале Карнеги-холл в Нью-Йорке 15 декабря 1893 года. Дирижировал известный немецкий дирижер А. Зейдль. Как писал Дворжак, «успех симфонии был столь велик, что в газетах говорилось — еще никогда ни один композитор не знал такого триумфа. Люди аплодировали так долго, что я должен был благодарить как король!»

Национальная консерватория вручила автору премию в 300 долларов из своего фонда наград за «оригинальную симфонию». Она была повторена на следующий день и затем до конца года прозвучала еще дважды в другом городском зале, в Бруклине. В начале следующего

года симфония была опубликована крупнейшим берлинским издательством Зимрока, причем корректуру правил не Дворжак, находившийся за океаном, а его друг и покровитель Брамс. Когда-то открывший никому не известного чешского композитора и рекомендовавший его своему издателю, Брамс трогательно продолжал помогать Дворжаку. Поскольку Зимрок издал три из написанных Дворжаком семи симфоний, а лондонский издатель Новелло — еще одну, то последняя симфония, ми минор, получила при первом издании № 5. Сам композитор считал ее то ли восьмой, то ли седьмой, полагая первую симфонию утерянной. Об этом свидетельствует титульный лист рукописи партитуры: «“Из нового света” (“From new world”). Симфония № 8». Лишь в середине XX века последняя симфония стала именоваться Девятой.

Она является вершиной симфонического творчества Дворжака и резко отличается от всех предшествующих. Как признавался сам композитор, «влияние Америки каждый, у кого есть нос, должен почуять в симфонии». Или: «Это сочинение я никогда бы так не написал, если бы не видел Америки». Действительно, в мелодических, гармонических, ладовых, ритмических оборотах, даже в оркестровой окраске некоторых тем можно услышать характерные особенности американской музыки, хотя композитор не цитировал фольклорных образцов. «Я стремился воспроизвести в моей симфонии особенности негритянских и индейских мелодий. Я не взял ни одной из этих мелодий ... Я просто писал собственные темы, включая в них особенности музыки негров или индейцев, и когда я эти темы использовал, то применял все достижения ритмики, гармонизации, контрапункта и оркестровых красок для их развития», — разъяснял Дворжак. Впоследствии не раз писали о цитировании в симфонии одной широко популярной американской песни, не подозревая о парадоксе, с которым нередко сталкиваются фольклористы. Американский ученик Дворжака У. А. Фишер обработал тему медленной части для баритона и хора на собственный текст, и вся Америка запела эту песню, не зная о ее происхождении. В то же время показательно утверждение Дворжака: «Где бы я ни творил — в Америке или Англии, — я всегда писал истинно чешскую музыку». Это слияние исконно чешских и новых американских истоков придает стилю последней симфонии композитора уникальный характер.

Принципы сквозной драматургии, уже намеченные в Восьмой симфонии, явились основой построения Девятой. Четыре части цикла объединены лейтмотивом (главной партией первой части), в финале возвращаются темы всех предшествующих частей. Такие приемы построения встречаются уже в Пятой и Девятой симфониях Бетховена, но последовательно применяются в симфониях конца века — современниках Девятой Дворжака (достаточно назвать симфонии Франка и Танеева).

Музыка

В отличие от всех других симфоний Дворжака, Девятая открывается медленным вступлением. Сумрачно и сосредоточенно звучание низких струнных инструментов, которым отвечают высокие деревянные. И вдруг — внезапный взрыв с тремоло литавры, тревожные, мятежные возгласы: так подготавливается сонатное аллегро. Первый мотив главной партии — фанфарный призыв валторн с характерным синкопированным ритмом — пронизывает весь цикл. Но этому героическому кличу сразу же противопоставлен второй мотив в терциях кларнетов и фаготов — народно-танцевального склада, отголоски которого будут звучать в темах совсем иного плана. Очень близка к нему побочная партия, появляющаяся у флейты и гобоя в неожиданно далекой минорной тональности и лишь позднее, у скрипок, звучащая в мажоре. Эта тема, необычная в мелодическом, ладовом и ритмическом отношениях, вызывает у исследователей прямо противоположные ассоциации, причем в доказательство приводятся одни и те же особенности. Чешский музыковед описывает их как типичные признаки американской музыки — «перед внутренним взором Дворжака встает тип черных обитателей Нового Света» (О. Шоурек), а советский слышит в них же «чешские народно-инструментальные наигрыши с «волыночным» басом» (М. Друкин). Необыкновенная яркость, броскость отличает заключительную тему у солирующей флейты в низком регистре. Характерная синкопа напоминает о ритме главной партии, а пентатонический оборот — о спиритуэлле. Разработка — драматическая, взрывчатая — открывается напряженным увеличенным трезвучием. В ней активно развиваются, дробятся, сталкиваются, переплетаются различные мотивы заключительной и главной партий. Необычна сжатая реприза: главная и заключительная партии

проводятся в ней в очень далеких тональностях. А кода, начинающаяся как вторая разработка, служит предвосхищением героической развязки финала: в мощном звучании фортиссимо труб и тромбонов объединены заключительная тема и фанфарный клич главной партии.

Медленная вторая часть в рукописи носила название «Легенда». По словам композитора, она вдохновлена эпизодом погребения в лесу из «Песни о Гайавате» американского поэта Г. Лонгфелло. С этой поэмой, основанной на индейском эпосе, Дворжак познакомился давно, еще на родине, в чешском переводе, а перечитав ее в Америке, был так увлечен, что задумал оперу о Гайавате и просил Дж. Тёрбер позаботиться о либретто. Эпизод, положенный в основу второй части симфонии, рисует похороны жены героя, прекрасной Миннегаги, в девственном лесу, ее оплакивание племенем, скорбь Гайаваты. Композитор сам видел леса и прерии, тогда еще сохранившиеся на земле Америки, а вместе с тем — вспоминал о чешских лесах и полях, о саде, в котором стоял его домик в деревне Высокой. Тайственные красочные приглушенные аккорды духовых инструментов открывают ларго, словно вводя под сень векового леса. Они обрамляют песню удивительной красоты, напоминающую негритянские спиричуэлс, которую поет английский рожок. Быть может, его своеобразный тембр должен был напомнить о другом инструменте, в то время редком в симфоническом оркестре — о любимом инструменте американского джаза саксофоне. Но при всей оригинальности этой темы в ней слышны отголоски уже известных мотивов из первой части (главной партии и в особенности — заключительной). Изложена она в виде трехчастной песни, как будто в середине солиста сменяет хор (струнные). Скорбные настроения царят в центральном разделе части. Чередуются два образа — жалобный плач флейты и гобоя сменяется траурным шествием (кларнеты, позднее флейты и гобой на фоне мерных шагов пиццикато контрабасов и тремоло скрипок). И вдруг неожиданно сменяется строй музыки — словно из мира индейских легенд, из сумрачных лесов Америки композитор перенесся в родное чешское приволье, наполненное птичьим щебетом (солю высоких деревянных). Мысль о родине влечет иные воспоминания, пастораль уступает место героике: в искусном контрапунктическом сплетении предстают фанфарный клич тромбонов, заключительная партия первой части и тема спиричуэлс,

открывавшая вторую часть. В «золотом ходе» труб она приобретает теперь совершенно иной характер, и хотя этот эпизод длится всего пять тактов, он настолько ярок, что запоминается надолго и предвосхищает победную коду финала. В репризе части наступает успокоение. Таинственные аккорды обрамляют ее.

Третья часть, обозначенная в рукописи как скерцо, рисует, по словам Дворжака, «праздник в лесу, где танцуют индейцы». Вероятно, она навеяна сценой свадьбы Гайаваты, хотя в музыке возникают и иные, не обязательно индейские, ассоциации. Первый раздел этой большой трехчастной формы, в свою очередь, трехчастен. Крайние эпизоды напоминают музыку скерцо Девятой симфонии Бетховена, что подчеркнуто обилием канонических имитаций, ударами литавр. В ритмическом рисунке улавливается чешский танец фуриант с его постоянной сменой двух- и трехдольности. Краткий средний эпизод — более медленный, с покачивающейся напевной мелодией. Своеобразие придают необычные ладовые обороты и гармонии, звонкие удары треугольника. И в то же время слышны отголоски тем первой части (второго мотива главной, заключительной). Трансформированный лейтмотив служит переходом к трио, где возникают еще две танцевальные мелодии. В них нет уже ничего от лесного праздника индейцев: плавный трехдольный танец напоминает австрийский лендлер или чешскую соуседску. Темы поручены деревянным духовым, и в их трелях слышится воркование так любимых композитором голубей.

В финале господствуют героические образы. Сопоставляются не две или три, как обычно в сонатных аллегро XIX века, а четыре разнохарактерные партии. Главная — суровый героический марш, унисонная тема которого со своеобразным мелодическим оборотом изложена фортиссимо в звонких тембрах валторн и труб. Национальную принадлежность ее разные исследователи определяют по-разному. Шоурек слышит в ней натиск американских впечатлений, Друскин — боевую песню-марш гуситов, борцов за свободу Чехии XV века. Связующая партия, звучащая попеременно то у струнных, то у высоких деревянных, напоминает стремительный массовый пляс, хотя мелодически родственна главной. Побочная — лирическая, интимная песня удивительной красоты, интегрируемая солирующим кларнетом в сопровождении одних струнных,

причем у виолончелей настойчиво повторяется измененный фанфарный лейтмотив. Заключительная партия — беззаботная, танцевальная, напоминающая чешский галоп-скачку, — мелодически перекликается с побочной темой первой части в ее мажорном варианте. Развернутая разработка драматична, в ней — бурные столкновения, ожесточенная борьба. Сложное мотивное и полифоническое развитие сочетается с цитированием тем предшествующих частей — как в первоначальном, так и в измененном виде. На кульминации разработки начинается чрезвычайно сжатая реприза. Ее покой взрывается драматичной кодой, играющей роль второй разработки. Бурные волны нарастания стихают с появлением темы *спиритуэла* из второй части, светло и умиротворенно интонируемой кларнетами. Последнюю кульминацию образуют марш финала и фанфара первой части, сплетенные воедино в торжественном мажорном звучании.

Александр Константинович Глазунов

(1865—1936)

Ученик Балакирева и Римского-Корсакова, продолжатель традиций своих учителей, а также Бородина, Глазунов стал выдающимся представителем следующего поколения замечательных русских музыкантов, составивших славу мирового искусства. Глазунов — по преимуществу инструменталист. В его творческом наследии, кроме балетов, произведения в основном симфонические. Композитора привлекали монументальные формы, возможность широких обобщений, эпического развертывания. Его музыка проникнута оптимизмом, она всегда уравновешенна, классически ясна, светла и избегает резких контрастов. Все это относится к любому из жанров, использованных Глазуновым, но более всего — к симфониям, так как именно как симфонист он проявил себя наиболее полно. Девять симфоний Глазунова отличаются эпической широтой, пластичностью музыкального мышления, спокойным лиризмом, изяществом мелодических линий, тембровой ясностью, кристальной четкостью рельефной инструментовки, образцовой чистотой голосоведения. Общий тон его музыки всегда спокойно-объективный, симфонические концепции раскрываются в неторопливом развертывании, размеренном движении звуковых масс, в убедительных уравновешенных формах.

Александр Константинович Глазунов родился 29 июня (10 июля) 1865 года в Петербурге в семье книгоиздателя, происходившего из старинного купеческого рода. Жизнь дома текла спокойно и размеренно, по давно установившимся порядкам. От купеческого уклада предков ее отличала только музыка: все дышало ею. Мать была пианисткой, ученицей знаменитого Т. Лешетницкого, и хотя профессионально ею не занималась, отдав себя полностью семье, музицировала много и с удовольствием. В доме бывали Балакирев, Римский-Корсаков, вечерами часто играли в 4 руки симфонии Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Бородина. Звучали камерно-инструментальные пьесы, фортепианные сочинения Шопена, Глинки, Балакирева, Шумана. Отец, занимавшийся в основном делами фирмы, тоже музицировал — играл на фортепиано и скрипке.

Мальчик, очень рано проявивший музыкальное дарование, образование получил дома. Когда ему исполнилось 10 лет, была приглашена учительница, с которой, однако, Александр, развивавшийся быстро и своеобразно, не нашел общего языка: предлагаемые ею скучные упражнения ему не нравились, он предпочитал импровизировать и читать с листа. Значительно лучше пошло дело, когда к 12-летнему Глазунову был приглашен Н. Еленковский — образованный музыкант, ученик А. Дрейшюка. Вместо обычной для ребенка школы, он стал знакомить ученика с классической музыкой. В первый же год обучения у Еленковского юный Глазунов переиграл все фуги Баха, большое число сочинений Шопена. Много читая с листа, он познакомился со стилем разных авторов. В 13 лет, помимо фортепиано, он играл на скрипке, затем незаметно научился играть на виолончели.

В 1878 году мать показала Балакиреву первые сочинения сына. Маститый музыкант в простеньких и наивных детских попытках сумел разглядеть ростки свежих музыкальных мыслей, зерно несомненного таланта, и принял участие в развитии юного музыканта. С декабря 1879 года начались занятия с Римским-Корсаковым. Как вспоминал потом учитель, «элементарная теория музыки и сольфеджио оказались для него излишними» — настолько изощрен был слух ученика, огромно интуитивное понимание музыкальных законов. Всего несколько уроков заняло изучение гармонии, а занятия контрапунктом пошли одновременно с композицией. Скорость овладения материалом была такова, что к весне 1881 года, то есть неполных шестнадцати лет, Глазунов, учившийся в это время в реальном училище, стал автором своей Первой симфонии, с успехом исполненной публично 17 (29) марта 1882 года в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева. Изумлению публики не было границ, когда на бурные аплодисменты после исполнения вышел смущающийся мальчик в мундирчике «реалиста». Критика встретила юного композитора восторженно: Стасов называл его «юным Самсоном», «Орлом Константиновичем», Кюи — «оконченным музыкантом и сильным техником», восхищался способностью «выражать то, что он хочет, и так, как он хочет».

Первая симфония Глазунова, посвященная Римскому-Корсакову, произвела глубокое впечатление на М. Беляева — известного миллионера-

мецената, который решил организовать ее исполнение в Европе. В 1883 году он, будучи в Веймаре, рассказал о Глазунове Листу, и в следующем году симфония была исполнена под управлением Листа. Беляев привез Глазунова на европейскую премьеру. Лист произвел на юношу неизгладимое впечатление, одно из самых сильных в его жизни. Это была первая поездка Глазунова за рубеж, и Беляев решил не ограничиваться Веймаром. Он повез молодого человека в Швейцарию, Францию, затем путешественники переехали в Испанию и далее, в Африку. Переполненный впечатлениями, возвращался юноша домой, но и на обратном пути их было не меньше: посещение Байрейта, где он услышал «Парсифаля» Вагнера, знакомство с Сен-Сансом, новая встреча с Листом.

Тогда же Беляев принял решение, во многом судьбоносное для русской музыки — он заключил с Глазуновым договор на издание его сочинений, и этим положил начало впоследствии прославленной издательской фирме «М. П. Беляев в Лейпциге», посвятившей свою деятельность пропаганде выдающихся произведений русской музыки, поддержавшей многих композиторов.

«Желая платить дань своей родине, я выбираю ту форму, которая мне более симпатична», — так выразил Беляев свое отношение к делу развития русской музыки, которое кроме издательства включало в себя организацию Русских симфонических концертов, учреждение Глинкинских премий, устройство вечеров камерной музыки и квартетных конкурсов. Он отдал этому значительную часть своего капитала, распоряжаться которым по его завещанию должны были Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов.

В 1881 году, то есть сразу после исполнения Первой симфонии, Глазунов вошел в кружок Балакирева, который двадцатью годами ранее получил название Могучей кучки. Балакирев принялся наставлять неофита с тем же жаром, с каким в те давние годы учил своих друзей. Однако отношения их не сложились. Время пришло другое, и Глазунов уже был достаточно профессиональным музыкантом, чтобы критически относиться к Балакиреву. У последнего же с годами характер приобрел деспотические черты и отчетливо проявлялась нетерпимость к чужим мнениям. Музыканты разошлись, хотя некоторое влияние Балакирева сказалось на жанровой картинности некоторых сочинений Глазунова, его анимации к музыке разных народов. Зато с Римским-Корсаковым самые добрые

отношения сохранялись на протяжении почти тридцати лет, вплоть до смерти этого патриарха русской музыки.

На протяжении 80-х годов Глазунов пишет очень много. В 1883 году он окончил реальное училище и поступил вольнослушателем на историко-филологическое отделение Петербургского университета. Это было сделано не столько по внутреннему побуждению, сколько по семейным традициям — все Глазуновы считали необходимым иметь высшее образование, и композитор выбрал гуманитарное, дающее общую культуру и кругозор, необходимый серьезному художнику. Избавленный семьей от необходимости зарабатывать на жизнь, он полностью отдает себя творчеству. Складывается своеобразный метод работы, когда одновременно задумывается несколько сочинений в разных жанрах. Одно пишется в черновике, к другому появляются эскизы, третье находится уже в стадии корректуры. Так, почти одновременно написаны два квартета, две увертюры на греческие темы, две оркестровые серенады, симфоническая поэма «Стенька Разин», оркестровые Лирическая поэма, элегия Памяти героя, «Грезы о Востоке», Вторая симфония, симфоническая фантазия «Лес» и много более мелких сочинений.

За сочинением не забываются и дружеские связи. Теплое чувство связывает его со Стасовым, столь горячо приветствовавшим юный талант при его появлении. Тесны и дружеские отношения с Бородиным, который называл молодого друга «дорогим тезкой» и с большой заинтересованностью следил за его творчеством. Влияние Бородина явно сказывается на многих сочинениях Глазунова с их эпическими образами, былинностью, широким русским характером. Поэма «Стенька Разин», законченная уже после безвременной кончины Бородина, была посвящена Глазуновым его памяти. Огромную работу проделал молодой композитор и над наследием своего старшего друга, приводя в порядок черновые записи, вспоминая то, что Бородин играл ему, но не успел записать. Он записал по памяти и оркестровал две части Третьей симфонии, вместе с Римским-Корсаковым завершил оперу «Князь Игорь».

В 1888 году Глазунов впервые вышел на симфоническую эстраду в качестве дирижера с исполнением своей Лирической поэмы. Через полгода он уже выступал в Париже — во время Всемирной выставки — с исполнением «Стеньки Разина» и Второй симфонии. Нельзя сказать,

что Глазунов стал выдающимся дирижером — для этого у него был неподходящий характер: слишком мягкий. «Я недавно получил замечание от одного из музыкантов оркестра, сказанное наедине, — делился Глазунов с Чайковским, для которого дирижирование тоже не было органичным. — Что я мало обращаю внимания на оттенки, что совершенно верно, так как их нужно требовать и добиваться, а мне иногда бывает просто неловко надоедать почтенным людям, из которых почти каждый вдвое старше меня. Мне несколько раз случалось просить играть *più* — один раз исполнят просьбу (а не требование), а на следующий раз забудут об этом. Буду завтра из всех сил заставлять себя “требовать”». С годами эта проблема исчезла: Глазунов стал пользоваться таким авторитетом, что требовать было не нужно: музыканты старались угадывать любое его желание и намерение. Его дирижерская деятельность продолжалась почти полвека, как в России, так и за рубежом.

Спокойный, добродушный и доброжелательный, Глазунов привлекал к себе многих. Он был дружен не только с петербургскими, но и со многими московскими музыкантами. Переписывался с Чайковским, сблизился с Танеевым, Рахманиновым, Скрябиным. Чаще всего встречи происходили на так называемых «беляевских пятницах» — вечерах, на которых звучала музыка, обсуждались прослушанные произведения. Популярность их была так велика, что родилась острота: «Жаль, что у Митрофана Петровича не бывает семи пятниц в неделю». Взаимная симпатия и уважение связывали Глазунова и с А. Рубинштейном, несмотря на большую разницу в возрасте. Именно Рубинштейну композитор посвятил свою Четвертую симфонию.

Его известность, в том числе и за рубежом, неуклонно растет. Он часто выступает в качестве дирижера в городах Европы и Америки. В 1890 году ему заказывают Торжественный марш в честь открытия Всемирной Колумбовской выставки в Чикаго, этот марш отмечен как «наиболее вдохновенный» из всех, написанных для выставки. Глазунов бывает в Европе не только с гастрольями: несколько лет подряд он отдыхает на курортах Германии, пользуясь случаем, слушает много музыки. Так, в 1895 году композитор посетил Берлин, Саксонскую Швейцарию, в Лейпциге слушал «Фиделю», в Дрездене — ряд вагнеровских опер, в Нюрнберге и Ахене был глубоко взволнован

средневековой архитектурой, что позднее отразилось в симфонической сюите «Из Средних веков».

Он продолжает быть баловнем семьи и полностью освобожден от издательских дел, которые ведут отец и брат. Мать старается избавить его от малейших забот, но ее истинно русский купеческий характер проявляется в властности, даже деспотизме, с которым она это делает. На долгие годы, вплоть до ее кончины, Глазунов остается полностью под ее влиянием настолько, что до преклонных лет не обзаводится семьей.

В 1899 году Глазунова приглашают профессором в Петербургскую консерваторию, вводят в состав дирекции Петербургского отделения РМО. Продолжается интенсивное творчество: к концу века Глазунов — автор пяти симфоний, балетов «Раймонда» и «Барышня-служанка», симфонических картин «Кремль» и «Весна», Торжественной кантаты в память столетия Пушкина, множества сочинений для голоса, камерных инструментов и ансамблей, мелких оркестровых пьес, в числе которые популярные концертные вальсы.

Все больше расширяется и его концертная деятельность. Его произведения в авторском исполнении звучат в Риме, Кельне, Берлине, Будапеште, Франкфурте, Монте-Карло. Особенно часто выступает композитор в Лондоне, где его очень любит публика. После смерти Беляева на Глазунова, совместно с Римским-Корсаковым и Лядовым, ложится ответственная обязанность — продолжать его дело, поддерживать творчество русских музыкантов теми способами, которые сложились за многие годы служения Беляева этому благородному делу.

В 1903 году появляется одно из лучших сочинений Глазунова — Концерт для скрипки с оркестром, посвященный профессору Петербургской консерватории Л. Ауэру и занявший почетное место в мировой скрипичной классике. Годом ранее была написана Седьмая симфония, в 1906-м — Восьмая, в 1910-м — последняя, Девятая. В последующие годы возникают два фортепианных концерта, балет «Времена года», фортепианные пьесы, романсы, небольшие оркестровые сочинения и камерные ансамбли.

Но и консерватория занимает все большее место в его жизни. Он пользуется там настолько безусловным авторитетом, что в 1906 году единогласно избирается ее директором. Этому предшествуют достаточно драматические события. После 9 января 1905 года, когда всколыхнулось

все русское общество, начались студенческие волнения. Часть крупных московских музыкантов выступила в газете «Наши дни» с протестом против беспорядков художников. В Петербурге эта статья нашла отклик. Вопросы художественной жизни и творчества, недостатки внутренней жизни консерватории обсуждались горячо. Настроения молодежи вылились в стихийную сходку, поскольку, по словам представителей учащих-ся, им было «необходимо устроить совещание для выяснения жгучих вопросов, касающихся их пребывания в консерватории». Произошло разделение на два лагеря, в результате чего Римский-Корсаков и Глазунов встали на сторону учащихся, тогда как во главе «охранителей порядка» оказался директор консерватории Бернгард.

Глазунова избрали в специальную комиссию, которая должна была рассмотреть требования учащихся. Их общее собрание выработало новые положения учебной жизни, внутреннего распорядка консерватории, даже быта учеников. Одним из самых важных было решение прекратить занятия в знак солидарности с русской революцией. Директор отказался принять выдвинутые требования. В качестве паллиатива занятия были прерваны на масленичную неделю и должны были возобновиться 16 марта. Это вызвало стихийную сходку. На следующий день, когда волнуемая толпа снова собралась у дверей консерватории, к ней вышли Римский-Корсаков и Глазунов, чтобы убедить собравшихся воздержаться от демонстрации (так объяснял Глазунов их появление). Дирекции же доложили, что два профессора возмущают учеников, и 19 марта последовал приказ об увольнении Римского-Корсакова.

20 марта Глазунов и Лядов обратились в дирекцию Русского музыкального общества, которому была подведомствена консерватория, со следующим заявлением: «Узнав об увольнении Римского-Корсакова, заслуженного профессора С. -Петербургской консерватории, имеем честь довести до сведения дирекции, что мы, к крайнему сожалению, не в состоянии продолжать нашу педагогическую деятельность в названном учреждении после свершившегося факта». Назавтра это заявление было опубликовано. Резолюция дирекции была — «С крайним сожалением принять к сведению».

Однако дело этим не закончилось. В него вмешались и другие профессора, в результате чего председателю РМО пришлось обратиться

к Глазунову и Лядову с просьбой не оставлять консерватории. Те согласились на тягчайших для властей условиях — восстановление в должности Римского-Корсакова, помещение в печати официального извинения ему, возвращение исключенных за неблагонадежность учащихся. Руководство РМО не было готово принять такие условия, и события разворачивались далее: подали заявления об отставке наиболее видные профессора-исполнители А. Есипова, Ф. Blumenfeld и А. Вержбилович. Слушатели концертов РМО демонстративно возвращали свои билеты, было сорвано Десятое симфоническое собрание РМО, так как дирижер А. Хессин отказался провести концерт. Также было подано больше ста пятидесяти заявлений от учащихся об уходе. Наконец, как кульминация весенних волнений, была осуществлена силами учеников постановка оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной» с ее недвусмысленным, полным протеста и угрозы содержанием. Спектаклем, который завершился бурным выражением сочувствия автору, руководил Глазунов.

В июне 1905 года он тяжело заболел. Серьезно опасались за его жизнь, временами думали, что он не доживет до утра. Выздоровление наступило только в августе. Композитор поправился телесно, но душевно ему было очень тяжело. «Скучает Саша по консерватории», — делилась мать с Римским-Корсаковым. Он не только скучал — одолевали мысли о тех талантах, которые пронесшимися событиями оказались выброшенными из консерватории. Возникла идея создать альтернативное учебное заведение — Национальную музыкальную академию. Идею поддерживали друзья, было даже найдено помещение. Но пока необходимые документы ходили по инстанциям, преодолевая бюрократические препоны и рогадки, необходимость в создании такого заведения отпала: в январе 1906 года консерватория получила автономию, опальные профессора возвратились в нее, причем впервые в ее истории на основе свободных выборов директором стал Глазунов.

На этой должности он оставался вплоть до 1928 года, пользуясь колоссальным заслуженным авторитетом и любовью педагогов и учеников. Именно авторитет большого музыканта, наследника Могучей кучки во многом помог ему провести консерваторию сквозь все перипетии революционных лет, когда шла непрерывная перестройка, реорганизация, ликвидации и т. п., сохранив лучшие ее традиции и педагогический

состав. Глазунову во многом обязана русская культура той блестящей плеядой выпускников — композиторов и исполнителей, которой она по праву гордится. Он не только преподавал и осуществлял руководство: присутствовал на всех экзаменах студентов всех специальностей, следил за их успехами. В голодные годы «выбивал» пайки и дополнительные стипендии для наиболее одаренных. Так он поддерживал юного Шостаковича — ходил к могущественному тогда Горькому хлопотать об оказании ему материальной помощи.

Но все больше он чувствовал себя одиноким, усталым, а иногда и беспомощным. Чуждая, часто враждебная жизнь, окружавшая его, выбивала почву из-под ног. В консерватории снова разгоралась борьба, но теперь уже он числился в ретроградах. Молодые, в том числе набравший силу Асафьев, выступали против «устарелых методов преподавания элементарной теории, гармонии, которые и техники не дают и мастерства не создают», явно метя при этом в Глазунова. Он отмалчивался.

15 июня 1928 года композитор поехал в Вену, якобы в трехмесячную командировку на международный конкурс. Считалось, что осенью он вернется, поэтому поехал налегке, с небольшим багажом. Однако с ним вместе отправилась Ольга Николаевна Гаврилова, которая в течение последних лет (после смерти матери композитора) вела его хозяйство. После Вены, в которой проходили торжества в память Шуберта, Глазунов побывал в Праге, Дрездене, Лейпциге, Веймаре, Эйзенахе, Бонне. Это было своего рода музыкальное паломничество по местам, связанным с великими композиторами прошлого. В сентябре он приехал в Париж, где и остался.

Официально причиной невозвращения стала болезнь. Он действительно был болен, и правительственная коллегия на этом основании продлила ему командировку, оставив номинально в должности директора консерватории. До 1933 года он вел активную концертную деятельность — в Париже, Португалии, Испании. В Лиссабоне ассоциация музыкантов и художников сделала его своим почетным членом. Побывал он с гастролями и в США — Детройте, Чикаго, Бостоне, Нью-Йорке, — затем в турне, которое охватило Прагу, Варшаву и Вену.

Поездки становились все более трудными для стареющего больного музыканта, все больше времени он проводил в Париже. Там созданы

его последние произведения: Концерт-баллада для виолончели с оркестром, посвященный П. Казальсу, Концерт для саксофона-альта со струнным оркестром, посвященный С. Рашеру, Эпическая поэма, Седьмой струнный квартет, органная фантазия, Квартет для саксофонов, посвященный артистам квартета саксофонов Республиканской гвардии Парижа, фортепианные пьесы. Одна из них посвящена Елене, тогда носившей фамилию своей матери, Гавриловой, но скоро сменившей ее — Глазунов женился на своей верной спутнице и удочерил ее дочь от первого брака.

Последние годы жизни композитор провел в Париже, где и скончался 21 марта 1936 года. Он был положен в тройной гроб, один из которых был цинковым, запаянным. Похороны состоялись 13 марта на кладбище «*nouveau cimetire de Neuilly*». 14 сентября 1972 года прах Глазунова был перенесен в Ленинград и захоронен в Некрополе Александро-Невской лавры.

Симфония № 4, ми-бемоль мажор, op. 48 (1893)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Четвертую симфонию Глазунов писал в 1893 году. Ему было только 28 лет, но он имел уже большой авторитет среди русских музыкантов, был известен за рубежом, где выступал как дирижер своих сочинений, являлся членом попечительского совета, руководившего деятельностью учрежденных меценатом Беляевым форм помощи русским композиторам: рассмотрением кандидатур на присуждение Глинкиных премий, программы Русских симфонических концертов, квартетных конкурсов, наконец — изданием лучших сочинений русской музыки в специально основанном для этого нотоиздательстве «М. П. Беляев в Лейпциге». Достаточно велик был и его творческий портфель — со времени Первой симфонии, написанной в пятнадцать лет, еще учеником реального

училища, он пополнился многими оркестровыми, камерно-инструментальными и вокальными сочинениями.

Четвертая симфония знаменовала собой наступление полной творческой зрелости, нового плодотворного периода в творчестве композитора, продолжившего традиции Глинки и Бородина с их вниманием к эпосу, к восточным мотивам, медлительному и красочному разворачиванию музыки. Симфонию Глазунов посвятил А. Рубинштейну. Это было символично, так как Рубинштейн и члены Балакиревского кружка, к которому хотя и младшим, но полноправным членом принадлежал Глазунов, издавна противостояли, и далеко не были связаны узами симпатии. Тем не менее Рубинштейн был первым исполнителем некоторых сочинений Глазунова, приглашал его в качестве эксперта на выпускные экзамены консерватории, в которой был директором, был инициатором приглашения молодого музыканта дирижером в концертах Русского музыкального общества. Он с удовольствием принял посвящение своего талантливого молодого друга. Во время первого проигрывания симфонии он следил за исполнением по партитуре и высоко оценил, в особенности, мастерство оркестровки. Это были последние встречи двух композиторов — старого и молодого. В ноябре следующего года Рубинштейн скончался.

Премьера симфонии состоялась 22 января 1894 года в Петербурге, в одном из Русских симфонических концертов под управлением Римского-Корсакова. «Как чудно, благородно и выразительно она звучит», — говорил о ней дирижер после исполнения. Это первая по-настоящему зрелая симфония Глазунова, в которой наиболее полно и определенно выявились черты его творческого облика. Четвертая симфония — лирико-эпическая поэма, романтически-взволнованная и поэтичная. В ней своеобразно сплетаются русский и восточный колорит, прекрасно переданы ощущение природы, пластика танцевальных ритмов.

Симфония трехчастна. Отсутствие медленной части восполняется большими лирическими эпизодами, обрамляющими первую часть и вступлением к третьей части. Весь симфонический цикл объединен тематически, хотя его нитонационные связи завуалированы индивидуальной характерностью музыкальных тем и не так легко уловимы.

Музыка

Первая часть начинается мягкими протяжными аккордами, на фоне которых появляется певучая тема вступления. В прихотливом ритме извилистой мелодии, интонируемой английским рожком, отчетливы восточные черты. Затем тему ведут скрипки и флейты, фон несколько оживляется, струящаяся фигура сопровождения передается от одних инструментов к другим. Постепенно нарастает звучность, приводя к кульминации, и так же постепенно затихает, вступление непосредственно переходит в главную партию. С ее появлением музыка становится быстрой, оживленной, но не менее плавной. Основная попевка проводится в разных голосах, слегка изменяя мелодический рисунок, переходя от одного инструмента к другому, меняя тональность. В основе побочной партии лежит тема вступления. Это лирический эпизод, в котором мелодия словно растворяется в переключках разных инструментов. В разработке различные темы экспозиции вступают во взаимодействие, часто используются полифонические приемы. Разработка построена на широком волнообразном развитии, во время которого главная тема постепенно приобретает черты возбужденности, даже драматичности. В репризе восстанавливается ее первоначальный облик — светлый и ясный. Вместо побочной темы, основанной на теме вступления, звучит само вступление в несколько сокращенном виде, обрамляя, таким образом, первую часть.

Вторая часть симфонии — скерцо — живое, игривое, типично глазуновское. Оно проникнуто юмором и задором, отмечено незаурядным мастерством построения формы и богатством оркестровых красок от ярких, сочных и пышных до нежных, прозрачных, акварельных. В начальном его разделе господствует стремительное легкое движение песенной мелодии (главная тема сонатного аллегро), сменяющееся веселым наигрышем (побочная тема). Средний раздел части, заменяющий разработку — миниатюрный изящный вальс. Его отзвуки слышны и в коде.

Финал, как и первая часть, начинается медленным вступлением. Неторопливо льющаяся мелодия на фоне трепетного аккомпанемента скрипок воспринимается как своеобразный ноктюрн. Но его мягкая, спокойная напевность внезапно переходит в торжественный и несколько грузный марш. Разворачивается картина многолюдного праздничного шествия. Сила звучания постепенно нарастает и приводит к кульминации,

после которой, предваряемая песенным эпизодом, вступает спокойная, широкая побочная партия. В разработке и репризе финала развиваются и переплетаются прихотливо и основные темы финала, и обе темы первой части, и тема вступлениа к финалу — как будто подводится итог всему, что было высказано ранес. Все эти мелодии радостно вливаются в общее пыльное, торжественное ликование.

Симфония № 5, си-бемоль мажор, ор. 55 (1895)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета,
бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона,
туба, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, колокольчики,
арфа, струнные.

История создания

Пятая симфония принадлежит к числу лучших творений Глазунова. Она была написана в 1895 году, в пору наивысшего расцвета дарования композитора. Это был год, который композитор провел разнообразно и даже бурно. Все лето он пробыл за границей — объездил многие города Германии. В Лейпциге впервые услышал «в живом исполнении» «Фиделио» Бетховена. В Дрездене побывал на спектаклях «Кольца нибелунга», постановку которого описывал не без юмора: «Дочери Рейна плавают очень грациозно по всем направлениям. Радуга не вполне удачна, страшно мала; производится волшебным фонарем при темноте на сцене, что тоже нелогично, ибо радуга бывает только лчсм. Полет валькирий тоже неважный: изредка пролетает освещенная фонарем одинокая фигура, причем один раз пролетало через сцену только светлое пятно — фигура же отсутствовала. Певцы и певицы вообще хороши и поют чисто. Впрочем, черный великан очень фальшивил, и жаль, что за это его не убил рыжий, так как по сцене черный убивает рыжего...»

Дальше был Нюрнберг с его миром средневековья, в котором так естественно оживали в памяти «Нюрнбергские мастерзингеры», потом Ахен с поразительным смешением готического и романского стилей.

«Последние дни нахожусь под впечатлением памятников средних псков, — писал Глазунов Стасову. — Когда мы с Вами увидимся, то потолкуем об Аутсбурге...»

По возвращении на родину Глазунов поселился на недавно купленной даче в Озерках, неподалеку от Петербурга. Там и была закончена Пятая симфония — одно из тех произведений, которые вызвали слова строгого и взыскательного учителя Глазунова, Римского-Корсакова: «Вопреки многим считаю Глазунова первым композитором настоящего времени, и не только у нас, но и во всей Европе: говорю о молодом поколении художников».

Симфония посвящена Тансееву. На подаренной ему партитуре автор сделал надпись: «Дорогому Сергею Ивановичу Тансееву в знак моего глубокого уважения к его таланту и искренней благодарности за его многие драгоценные советы. А. Глазунов». Премьера ее состоялась 17 февраля 1896 года в Петербурге под управлением автора и была встречена очень положительно. Критика отмечала благородство, изящество, экспрессию музыки. Н. Финдейзен писал, что она «красива, благородно мелодична, отлично гармонизована, еще лучше оркестрована».

Пятая симфония — совершенный образец лирико-эпического симфонизма Глазунова. Во всем цикле господствует идея конечной справедливости жизни, верховенства любви над всеми волнениями и страданиями.

Музыка

Образное содержание симфонии определяется уже первой частью. Она открывается медленным вступлением: эпически величаво звучит широкий распев, вскоре исчезающий в мягких, точно узорчатая роспись старинного орнамента, разветвлениях. Из них вырастает главная тема — лапидарная мелодия, проникнутая уверенной мощью, развертывающаяся плавно и непрерывно. Ее развитие, основанное на вычленении отдельных мотивов и их полифонической разработке, приводит к яркому героическому звучанию темы у медных и деревянных духовых, преобразуясь в энергичные фанфары, она наноминает призывные кличи охотничьих рогов. Побочная партия, мягкая, песенная, вначале изложена флейтой и кларнетом на фоне прозрачных фигураций арфы. В ней слышится интонационно-ритмическое родство с главной партией, которую она образно

дополняет. Ладовая переменность подчеркивает ее народно-песенный склад и создает легкую игру света и тени, придающую особую красочность и очарование. На протяжении всей части эти темы еще больше сближаются по характеру. В разработке участвуют обе темы, обогащаясь, переосмысливаясь. Побочная тема выдвигается на господствующее место, тем самым эпическое начало вытесняется лирическим, дальнейшие преобразования приводят к главенству патетики; мужественная, монументальная реприза возвращает музыке величавый эпический характер.

Вторая часть — изящное скерцо, в холодновато-сумеречном колорите которого воплощен мир причудливой фантастики, органично сочетающейся с народно-жанровой характерностью. Основная тема скерцо построена на «острых, колючих, словно маленькие льдинки, мотивах» (Асафьев), в звучании стаккато деревянных в высоком регистре, пиццикато струнных, арфы и колокольчиков. Вторая тема, исполняемая полным составом оркестра, напоминает грузную, резко акцентированную народную пляску. Трио скерцо основано на простой шутиливой мелодии русского склада, напоминающей пастуший наигрыш (ее исполняют деревянные в сопровождении арфы и пиццикато струнных). Возвращение начального раздела скерцо вызывает впечатление «когда в серый день вдруг выглянет солнце. Выглянет ненадолго и скроется: снова... холодно, и в застылой тишине отчетливо слышны зимние шорохи» (Асафьев).

Третья часть поэтична и напевна. Небольшое, хорального склада вступление подготавливает основную тему, которая струится свободно и плавно, развиваясь органично, подобно лучшим мелодиям Чайковского. Мрачный хор медных инструментов, внезапно вторгаясь, прерывает лирическое повествование. Драматические аккорды как бы сковывают распев, не дают ему разлиться еще шире. Это начался средний эпизод трехчастной формы. Двукратное повторение аккордов подчеркивается резкими тональными сдвигами, усиливающими мрачный, суровый характер музыки. Но это лишь краткое мгновение, словно набежала и растаяла случайная тучка. Возвращение первоначальной темы восстанавливает атмосферу умиротворенности.

Своим радостным, ликующим настроением финал симфонии создает впечатление массового празднества. Он построен в форме рондо-сонаты, что как нельзя лучше отвечает содержанию музыки. Разнохарактерные

эпизоды сменяют друг друга — торжественное шествие, полная удали сцена народного гулянья, изящный, женственно-грациозный танец, молодецкая песня, веселый хоровод, бойкое скоморошье действо — все разворачивается стремительно и темпераментно, смешивается в общем потоке неукротимого веселья.

Симфония № 6, до минор, ор. 58 (1896)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

Шестая симфония была написана Глазуновым непосредственно вслед за Пятой. Она была уже задумана, набрасывались первые эскизы, когда весной 1896 года директор петербургских императорских театров И. Всеволожекий заказал Глазунову балет «Раймонда». Срок, который ему давался на эту работу, был очень мал: «Раймонда» уже стояла в репертуаре сезона 1897/98 года. Композитор согласился — работа на заказ не отталкивала его: «Приемлемые заказы на произведения не только не связывали меня, но, наоборот, воодушевляли», — писал он. Продолжая сочинение симфонии, Глазунов принялся обдумывать первые номера балета, еще не получив сценария.

Известие о том, что Глазунов пишет балет, вызвало брожение умов у части композиторов: несмотря на гениальные творения Чайковского, в музыкальной среде еще господствовало мнение о балете, как жанре, в котором музыка играет сугубо прикладную роль и отдается на откуп таким авторам, как Минкус или Пуни, чьи балеты заполняли тогда все сцены. Казалось, что Глазунов — серьезный композитор, автор в основном симфонической музыки, не может «опуститься» до балета. Тем не менее работал он с удовольствием.

Весной был набросан эскиз Пятой симфонии, летом записана партия, а балет созревал исподволь. Из дачного местечка Озерки под

Петербургом Глазунов писал: «Десять номеров от начала балета я уже придумал и запишу за границую, равно как и намереваюсь наоркестровать финал симфонии № 6». Из Ахена, куда композитор вскоре выехал, он сообщил, что симфония окончена, и он пишет балет. Сочинение «Раймонды» продолжалось на курорте Висбаден, куда далее отправился Глазунов. Там были закончены два первых действия балета. По возвращении в Петербург композитор закончил симфонию и передал партитуру для исполнения. Одновременность сочинения двух таких разных произведений наложила на них свой отпечаток: приемы симфонического развития оказали известное воздействие на «Раймонду», тогда как сценические образы балета явно повлияли на образный строй симфонии. Шестую симфонию автор посвятил Ф. Блуменфельду — известному музыканту, композитору, пианисту и дирижеру, ученику Римского-Корсакова и активному члену кружка петербургских музыкантов, группировавшегося вокруг Беляева и получившего название Беляевского. Симфония была впервые исполнена 8 февраля 1897 года в Петербурге под управлением автора (по другим данным, дирижировал Блуменфельд).

Шестая симфония занимает особое место среди других симфонических произведений Глазунова, благодаря необычной для композитора трактовке первой части. В ее музыке воплощены смятения и порыв, горькие размышления и борьба.

Музыка

Начинается симфония медленным вступлением, главные мотивы которого станут основными музыкальными образами первой части. Центральная из них, появляющаяся в глухом и несколько таинственном звучании контрабасов и виолончелей в низком регистре, открывает вступление. Ее основной характер — порыв ввысь, не получающий, однако, осуществления. Несколько раз мелодия вздымается, но ниспадает, не в силах удержаться, пока после мощного взлета не скатывается окончательно в самые глубины басов. За несколько тактов до конца вступления — еще одно напряжение звучности, на мгновение появляется мотив, вносящий оттенок лирики и успокоения. После непродолжительного затихья вступление переходит в экспозицию сонатного аллегро. Главная партия — это несколько видоизмененная тема вступления. Теперь

она звучит страстно и порывисто, раскрывается более полно и насыщенно. Побочная партия, напоминающая второй из мотивов вступления, — плавно развивающаяся лирическая мелодия, которая вносит передышку в атмосферу страстных порывов. Резкий аккорд *tutti* оркестра прерывает ее развитие и обозначает начало разработки. В ней оба основных образа сталкиваются, разворачивается напряженная борьба драматического, нервно-порывистого начала с лирическим, сдерживающим, умиротворяющим. Она приводит к мощному утверждению главной темы у тромбонов, после чего начинается реприза, в которой основное внимание уделено второй, лирической теме. Но ее спокойное течение прерывается бурным взлетом главной темы, который и приводит к завершению первой части симфонии.

Вторая часть, написанная в форме вариаций, отличается спокойной сосредоточенностью мысли композитора на многообразном раскрытии возможностей темы, лежащей в ее основе. Это искренняя песенная мелодия, почти наивная в своей простоте, излагаемая скрипками в тихом, медленном движении. В первой вариации она же звучит у флейт в более быстром темпе. Вторая вариация — старинный вальс, в котором тема поручена гобою. Далее следует маленькое скерцино, в котором тема неузнаваемо преобразуется. Четвертая вариация — фугато, после него звучит поэтичный ноктюрн, где бархатисто и мягко поют кларнеты. Шестая вариация, более широко развернутая, носит светлый и прозрачный характер. Тема то отчеканивается деревянными духовыми, то вьется у струнных. Наконец седьмая, заключительная вариация звучит в тяжеловесной поступи труб, тромбонов и тубы, которых время от времени сменяют более легкие звучания деревянных. Тихое колышание струнных над отзвуками темы в басах завершает эту часть симфонии.

Третья часть — интермеццо, заменяющее обычное для симфонии скерцо. Это написанная в легких и светлых тонах изящная пьеса танцевального характера, своего рода отдых после напряженной борьбы первой и вариационного калейдоскопа второй частей. В ней слышится что-то шубертовское. Изложение основной темы отличается разнообразием красочных оттенков оркестровой звучности, возникающих в различных комбинациях деревянной духовой и струнной групп оркестра с эпизодическим прибавлением двух валторн. Особой изысканностью отличается

трио с волшебнo тающими звучностями (флейта и гобой солируют на фоне разделенных струнных).

Монументальный финал типичен для Глазунова. Это эпическая картина, исполненная стихийной силой. (По форме он соединяет в себе черты сонаты, рондо и двойных вариаций.) В ее основе две темы. Первая, в исполнении кларнетов, фаготов и валторн, поддержанных струнными, отличается мощью и величием. Вторая — ее интонируют деревянные духовые — проникнута радостным ликованием. Разработка основана на развитии, сопоставлении и сплетении различных ритмических вариантов этих тем. «Финал симфонии основан на видоизменениях ритма главных тем», — писал Глазунов в одном из писем. Музыка светла, празднична. В ней ощущается напор могущественной воли. Драматическое начало приводит, в конце концов, к эпическому заключению. После огромного подъема звучности симфония венчается стремительной кодой.

Симфония № 8, ми-бемоль мажор, ор. 83 (1906)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки,
большой барабан, струнные.

История создания

В 1905 году в России происходили революционные события, которые не прошли мимо музыкальных учебных заведений. В обеих консерваториях — Петербургской и Московской — студенческие волнения были вызваны бюрократическими методами управления, которые не давали возможности по-настоящему свободно заниматься искусством. Учащиеся, а вместе с ними и ряд прогрессивно настроенных профессоров, требовали реформы обучения, а главное — автономии, то есть положения, при котором управление консерваторией и учебным процессом определялось бы выборами, а не назначением директора руководством РМО. Римский-Корсаков, обвиненный «в возбуждении учащихся», был уволен. После

этого неслыханного акта, изгонявшего из консерватории старейшего и самого крупного русского композитора, несколько профессоров, в числе которых наиболее авторитетными были Глазунов и Лядов, демонстративно подали заявление об отставке.

В результате Министерству внутренних дел пришлось утвердить новые временные правила консерваторий, по которым большие полномочия получил Художественный совет. На его первом же заседании единогласно было принято решение просить Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова возвратиться в консерваторию. А 5 декабря впервые в России нутем тайного голосования Глазунов единогласно был избран директором.

Его положение оказалось чрезвычайно сложным, так как в консерватории накопилось немало проблем, решать которые надо было незамедлительно. Глазунов преодолевал множество трудностей, не жалея времени и сил, принимал всех, кто к нему обращался, участвовал в работе различных, в том числе и хозяйственных, комиссий, присутствовал на ученических собраниях. И, разумеется, преподавал. Видя сложное материальное положение многих одаренных учащихся, да и служащих, он учредил кассу взаимопомощи, которая пополнялась как доходами от благотворительных концертов, так и его жалованием: Глазунов добровольно отказался от оплаты своего огромного труда директора и профессора, и причитающиеся ему деньги поступали непосредственно в студенческую кассу взаимопомощи. Сам он в это время жил частично на доходы от издательства, которым владели его отец и брат, частично — на дирижерские гонорары.

Деятельность Глазунова в сезоне 1905—1906 годов не ограничивалась стенами консерватории. Он председательствовал в петербургском Обществе музыкальных деятелей, состоял членом беляевского Попечительского совета, рассматривавшего новые сочинения русских композиторов, представленные для издания в издательстве «М. П. Беляев в Лейпциге» и на соискание Глинкинской премии, учрежденной этим выдающимся русским меценатом. Композитор был избран и в исполнительный комитет Петербургского союза оркестровых деятелей, организованный 20 ноября 1905 года. И в это время, когда занятый сверх всякой меры музыкант, казалось, не имел ни минуты свободного времени, создается Восьмая симфония — наиболее совершенное и монументальное произведение Глазунова.

Симфония была задумана за три года до того, во время работы над Концертом для скрипки с оркестром (1904), но настоящая работа над ней началась только весной 1905 года и почти сразу приостановилась — сначала из-за тяжелой болезни. «Как только начну крепнуть, *прежде всего* займусь симфонией», — сообщал композитор в одном из писем лета 1905 года. И действительно, в июле работа активизировалась: 30-го он закончил первую часть, 8 августа — вторую, 5 сентября — третью. Развернувшиеся после этого события надолго отодвинули сочинение. Работа над финалом затянулась более чем на полтора месяца. На рукописи композитор написал: «Окончено 18 октября 1905. В день дарования свободы русскому народу, вернее, завоевания ее мирным путем. А. Глазунов». После этого готовый клавишник долго ждал своей очереди в непрерывном потоке многочисленных дел. Только летом 1906 года, после окончания первого года своего директорства, Глазунов смог вернуться к музыке. На последнем листе партитуры появилась надпись: «Кончено 31 октября 1906, после 4-месячной работы с большими перерывами».

Премьера симфонии состоялась 9 декабря 1906 года, в одном из цикла Русских симфонических концертов дирижировал автор. Поначалу рецензии были довольно сдержанными, и лишь позднее, когда она была исполнена и в Москве, получила высокую оценку критики. Музыка этой последней из законченных симфоний Глазунова отличается слышанием времени, в которое она создавалась. В ней отчетливы ноты протеста, бунтарства, разбуженной стихийной силы. Ей свойствен возвышенный пафос, огромная воля, жизненная энергия, которая приводит к торжеству гуманистического начала. Симфония отличается драматургическим единством, непрерывным развитием от первой части до финала.

Музыка

Первая часть представляет собой образец сочетания сонатного и монотематического принципов. Ее главная партия звучит непрерывно. Благородная, мужественная и спокойная, она появляется сначала в тембре фаготов и валторн. Постепенно в ней обнаруживаются и другие черты — призывность, ораторский пафос, а вместе с тем — настороженность. Она не исчезает при вступлении побочной партии с ее мягкой пластичкой, нежным звучанием гобоя, который сменяют скрипки, а остается контра-

пунктом, хотя, вслед за минорной побочной, меняет наклонение. Неотступно следуя за лирическим распевом, главная партия сама принимает облик гибкий, ритмически изменчивый. В напряженной и динамичной разработке она господствует, становясь темой фугато, на ее же интонациях основаны подголоски, оплетающие другие мелодии, звучащие в промежуточных эпизодах. В репризе продолжается ее драматическое развитие — как будто внутри самой темы происходит борьба эпического и драматического начала. Лишь в коде наступает умиротворение.

Вторая часть органично вырастает из конфликта первой. «Это... что-то такое, чего Глазунов никогда еще не сочинял. Это страшная *трагедия*, колоссально удручающая, раздавливающая. Ново, оригинально до бесконечности... Чистое отчаяние и ужас. Да, Глазун еще ничего подобного, ничего в этом роде не сочинил до сих пор. Это вещь просто *великая!*» — писал Стасов после прослушивания еще не завершеного Место. Музыка его проникнута глубокой скорбью, но вместе с тем величава и мужественна: Для воплощения сложного драматургического замысла композитор избрал сонатную форму, почти без разработки, но с напряженным интонационным развитием с первых же тактов. Главная тема не дается сразу — она создается постепенно из отдельных интонаций вступления, родственных главной партии первой части. Сначала звучат лишь мрачные прерывистые аккорды в оstinatном ритме, который выдерживается на протяжении всей части. На его фоне постепенно создается широкая, распевная, с горделивым оттенком мелодия, звучащая у струнных, деревянных духовых и отчасти — валторн, которая постепенно драматизируется: в связующей партии, основанной на том же тематическом материале, появляются острые, напряженные интервалы (септимы, уменьшенные квинты), появляется и короткий хроматический мотив «вздоха» — нисходящая секунда с остановкой на первом звуке. Побочная партия привносит более просветленные краски своей напевностью, поэтичной и трогательной в наивном диалоге деревянных духовых инструментов. Но общий колорит музыки остается скорбным, благодаря не исчезающему оstinatному ритму и прорывающимся время от времени «вздохам». Постепенно эта скорбь все подчиняет себе — в репризе и побочная партия темнеет, становится тревожной.

Третья часть вторгается как страшное наваждение, как чуждая, враждебная стихия. «Змеинным скерцо» назвал ее Б. Асафьев. Извилистая, подвижная и изменчивая основная тема возникла из интонаций «вздоха» предшествующей части. Но теперь они лишены человечности, лишены даже намек на человеческие чувства, на жизненные картины, которыми наполнены скерцо других симфоний Глазунова. Это непрерывно змеящееся движение, ползучее и злоеющее, которое основу свою получило также в первой части. Форма скерцо, несмотря на непрерывность движения, сложная трехчастная, с малоконтрастным средним эпизодом, отличающимся лишь чуть более медленным, но столь же непрерывным движением.

Финал логически завершает драматургическое развитие цикла. Он начинается сдержанным эпическим вступлением, в котором, однако, скорбные «вздохи», тревожные интонации еще дают о себе знать. Но далее начинается сонатная форма. Основные темы — активная, энергичная главная, мощно звучащая в смешанных тембрах, основанная на восхождении резкими скачками, а затем стремительном ниспадении, и романтическая лирическая побочная в более прозрачной оркестровке, — обе в полифоническом изложении с повторением мелодии в других голосах (прием канона), перелаывают настроения предшествующих частей. Лишь на гранях формы — перед началом разработки и коды — вновь появляется мотив «вздоха», но светлое начало становится все более господствующим и окончательно побеждает в коде, которая носит величавый гимнический характер.

Густав Малер

(1860—1911)

Один из замечательнейших композиторов конца XIX — начала XX века Густав Малер — явление глубоко своеобразное в истории музыкальной культуры. В 1888 году появилась его Первая симфония, умер он, не успев закончить Десятую. И между ними, на протяжении более чем двух десятилетий — все новые симфонии, вокально-симфонические циклы и огромный каждодневный труд дирижера.

Наследие Малера поражает жанровым ограничением. Ни одной оперы, хотя он был выдающимся оперным дирижером и имел в своем распоряжении первоклассные оперные труппы. Ни одного фортепианного сочинения, хотя, по свидетельству современников, он был превосходным пианистом. Только симфония и песни. Песни — интимный дневник композитора, где он высказывает свое самое сокровенное. Симфонии — грандиозные полотна, страстные речи, обращенные ко всему человечеству.

В творчестве Малера эти два жанра связаны между собою самым тесным образом. Симфонии Малера — это картина современного ему общества. Композитор сказал однажды, что для него написать симфонию — значит всеми средствами музыкальной техники построить мир. Важность проблематики, которую ставит и стремится разрешить в своем творчестве этот уникальный художник, требует обращения именно к симфонии. Стремление же быть понятным, доступным широкой аудитории, заставляет его обратиться к интонациям, заимствованным из окружающей действительности. Малер использует все, что слышится вокруг: военные сигналы, опереточные мотивы, походные и траурные марши, песни, танцы. В его симфониях простодушные лендлеры сменяются суровыми хоральными напевами, мужественные фанфары — наивными песенками. Все, в чем отражается народная жизнь, привлекает композитора. Он стремится наполнить свои симфонии песенностью, и в них проникают интонации, фразы, а порою и целые части его же вокальных циклов. Песня становится душой и нервом его симфоний.

С удивительной последовательностью вновь и вновь возвращаясь к этому жанру, Малер непрерывно экспериментирует. В его симфониях царит необычайное многообразие решений: и четырехчастный цикл с привычным чередованием частей; и симфонии, разрастающиеся до пяти-, шестичастных; и концентрирующиеся в двух частях или двух больших разделах. И чисто инструментальные циклы, и синтетические конструкции; симфонии, включающие слово как выразительное средство в кульминационный момент, и симфонии, всецело основанные на стихотворном тексте. Несмотря на такое разнообразие воплощения, тема всегда одна и та же. Сам автор определил ее так: «Всю жизнь писал я музыку на вопрос Достоевского: “Как могу я быть счастливым, если где-то страдает другое существо?”» Современные Малеру критики отмечали, что главная тема его музыки — сочувствие горестям «большинства человечества, страдающего под игом стригущего купоны меньшинства».

Все симфонии Малера, по существу, можно считать одним колоссальным произведением во многих главах — произведением, посвященным тому самому проклятому вопросу, который вечно стоял перед художником-гуманистом — в чем смысл жизни и страдания человека. Исследователи творчества Малера по-разному подразделяют эти главы на периоды, сходясь в одном — выделяя Пятую — Седьмую симфонии в отдельный, чисто инструментальный период, тогда как и в ранних и в более поздних симфониях композитор вводит слово и человеческий голос (хор) как важное выразительное средство. Другими словами, они исходят из того, как и какими средствами воплощает композитор свой замысел, не останавливаясь на самой сущности этого замысла. При этом симфонии тесно связываются с созданными одновременно или незадолго до этого вокальными циклами. В этом есть своя истина. Однако содержание симфоний во всех случаях гораздо значительнее, чем содержание вокальных циклов. Кроме того, те четыре интонационно-тематические группы, которые сложились в песнях «Чудесного рога мальчика» (об этом пойдет речь далее), будут использованы не только в первых симфониях, но, обогащенные и усложненные, останутся вплоть до незаконченной Десятой симфонии.

Поэтому имеет право на существование и другая периодизация творчества одного из крупнейших симфонистов — первый круг — симфонии XIX века (Первая — Четвертая). Они принципиально песенны, то есть

основаны на песенных интонациях, включают в себя песню как часть или раздел части, прибегают к использованию слова прямо или опосредованно — через цитирование напева песни. Это и первый круг малеровского «построения миров» — от жизни одного человека, через осмысление этой жизни (Малер о Второй: «Для чего ты жил? Для чего страдал?»), к осознанию вселенной в Третьей, части которой «должны запечатлеть восходящую последовательность всего сущего» (Малер), до Четвертой — свидетельства разочарования, усталости, отказа от борьбы.

Пятая симфония — не начало нового круга. Она лежит на рубеже. Композитор, который не может идти прежними путями, нащупывает новые. Убедившись, что его замыслы, как бы он их ни объяснял — с помощью программы или введением слова в симфонию, — остаются непонятными, он отказывается от разъяснений и внешних программных элементов, что, однако, не означает отказа от ранее выработавшихся принципов создания симфонического цикла, от того значения «построения мира», которое он придавал своей музыке. Бросается в глаза параллель со Второй симфонией, есть и ассоциации с Первой. Кажется, что художник хочет вернуться к волновавшим его темам и решить их по-новому.

С Шестой же симфонии начинается действительно новый круг. И начинается, как впервые, тоже с внешне традиционного четырехчастного цикла, как будто на новом этапе осмысления мира композитор снова исходит из классической, давно сложившейся формы. Но это — другая ступень. Не наивные откровения Первой, а жестокий трагизм господствует здесь. В Седьмой, аналогично первому кругу, происходит расширение цикла до пятичастного. Логика симфонического становления ведет от напряженных коллизий первой части к радостному финалу. И отсюда — прямой путь к монументальной громаде ораториальной Восьмой симфонии, которая, подобно тому, как Третья была кульминацией первого круга, также становится кульминационным пунктом, но уже не одного второго круга, а всего творчества композитора. И как после той, первой вершины, наступил спад, выразившийся в усталой идиллии Четвертой, так теперь еще более глубокий спад, прощание не только с иллюзиями, но и с самой жизнью — в двух последних сочинениях. Подтверждением такой трактовки могут служить слова Малера о Девятой: «Ее как целое можно скорее всего поставить рядом с Четвертой...

но все же она совсем иная». Иная, так как это не бегство в иллюзии, а просветленность конца.

Долгое время Малера-композитора не признавали. Его считали только дирижсром, который, наслушавшись чужой музыки, пишет зачем-то тяжеловесные эклектические опусы. Лишь через несколько лет после его смерти симфонии стали широко исполняться и приобрели всемирное признание.

«Мое время придет», — верил этот удивительный художник. «Его время пришло», — сказал в 50-е годы XX века известный американский композитор и дирижер Леонард Бернстайн. — Если когда-либо существовал композитор своего времени, то это был Малер, пророческий лишь в том смысле, что он уже знал то, что миру предстояло узнать и принять полвека спустя... Музыка Малера почти жестока в своих откровениях. Она — как фотокамера, поймавшая западное общество в момент начала его упадка... Только спустя пятьдесят, шестьдесят, семьдесят лет мировых разрушений, пройдя через дымящиеся печи Освенцима, через жестоко бомбардируемые джунгли Вьетнама, через убийство в Далласе... чуму маккартизма, гонку вооружений, только после всего этого мы можем, в конце концов, слушать музыку Малера и понимать, что она предсказывала все это. И что в своем предсказании она орошала наш мир дождем красоты, равной которой не было с тех пор».

Малер родился 7 июля 1860 года в чешском местечке Калишт в семье мелкого еврейского торговца, сменившего за свою жизнь немало профессий. Поначалу он был возчиком, но колеся по округе, набирал с собой книгу книг, которыми зачитывался, порою забывая править лошадей. Таким образом он сумел даже выучить французский язык! Потом он был домашним учителем, рабочим на фабрике, а когда родился его второй ребенок, Густав, перебрался в Йиглаву и открыл лавку: пора было думать, как обеспечить растущую семью.

С раннего детства мальчик страстно полюбил народные песни, звучавшие вокруг, — песни многих народов лоскутной австрийской империи: австрийские, чешские, венгерские, цыганские, словацкие и т.д. Когда ему было 4 года, родители с изумлением обнаружили, что он знает наизусть более четырехсот различных напевов, причем не только узнает их, но правильно поет и наигрывает на губной гармонике. И несмотря

на материальные трудности, решено было учить его музыке. С 6 лет Густав начал заниматься на фортепиано у местного капельмейстера Жижки. Мальчик делал такие быстрые успехи, что в 8 лет сам стал давать уроки, а в 10 состоялся его первый публичный концерт в Йиглаве. К тому времени появились и первые композиторские опыты.

В гимназии мальчик учился ровно, но без особой охоты, зато зачитывался книгами, особенно любил стихи Гейне и Эйхендорфа. Будущее было неясно — семья росла, один за другим рождались дети. Их было бы двенадцать, если бы пятеро не умерли. В доме все время не хватало денег, и не удивительно, что несмотря на несомненный дар Густава, родители не знали, как поступить. Сомнения разрешил знакомый, имевший большой авторитет в доме. Услышав, как мальчик играет сонату Бетховена, он дал рекомендательное письмо к профессору Венской консерватории Ю. Эпштейну. В 15 лет будущий композитор приехал в Вену.

Юноша учился в консерватории, одновременно занимался в университете, где прослушал курсы истории, философии, истории музыки. В консерватории он занимается у Эпштейна (фортепиано), Р. Фукса (гармония и контрапункт), Т. Крейна (композиция). Каждый год на студенческих конкурсах он получает первые премии и как композитор и как пианист. Ему сулят блестящую исполнительскую карьеру: он может стать пианистом такого масштаба, как Лист или Антон Рубинштейн. К композиторским данным относятся более сдержанно, его поиски не встречают отклика в консерватории. Настоящее понимание он находит в университете, где с 1868 года гармонию, контрапункт и органную игру преподаст А. Брукнер. Малер не стал его учеником в прямом смысле — не брал у него уроков. Однако старательно посещал все его лекции, навещал старого профессора дома, сопровождал на концерты. Они стали настолько близки, что Малера называли «приемным сыном» Брукнера. Малер поддерживал его и в тот тяжкий день, когда провалилась Третья симфония, посвященная кумиру обоих музыкантов Вагнеру. Юноша был в восторге от этой музыки и даже сделал ее фортепианное переложение.

Окончив консерваторию в 1878 году, Малер продолжает еще год посещать университет, чтобы систематизировать свои знания. Он поглощает множество книг: его привлекают биология и психология, он с увлечением

читает Гете, Шиллера, Гельдерлина, Э. Т. А. Гофмана, в особенности же — Жан-Поля, надолго оставшегося властителем его дум.

Живется молодому музыканту очень трудно. Он бегает по урокам, живет в дешевых комнатухах, ищет случайных заработков. Летними каникулами занимается дирижировать на курортах, где идут оперетты, фарсы, водевили. К 1880 году им написано уже довольно много музыки — фортепианные квинтет и квартет, скрипичная соната, опера «Герцог Эрнст Швабский», Северная симфония, Сюита для фортепиано, песни и кантата для солистов, хора и оркестра «Жалобная песнь». На нее композитор возлагает большие надежды и представляет на бетховенский конкурс. Он рассчитывает, что, получив премию в 600 гульденов, сможет на некоторое время избавиться от угнетающих поисков заработка и отдастся творчеству. Но жюри, в состав которого входили крупные музыканты, в том числе выдающийся композитор Брамс, несколькими годами ранее горячо поддержавший Дворжака, отклонило сочинение Малера. Приверженец классических традиций в искусстве, Брамс не воспринял новаторской по сути музыки, представленной на его суд. Это решило судьбу молодого музыканта.

Он бы мог рискнуть остаться в Вене, вести полуголодное существование ради творчества. Но здоровье отца ухудшалось, ему была необходима помощь. Старший после отца мужчина в семье, Малер не мог оставить без поддержки мать, братьев и сестер. И не теряя времени он стал подыскивать работу. Ему предложили место дирижера в оперном театре Лайбаха (ныне Люблина). Там он провел один сезон — 1881/82 годов. Следующий ангажемент привел его в Моравию, в город Ольмюц (ныне Оломоуц), осенью 1883 года он получает место второго дирижера а оперном театре Касселя.

С первых шагов в театре Малер отдает дирижерской деятельности, хотя и вынужденной, всю свою неугасимую энергию, поражая окружающих творческим горением и полной самоотдачей. К сожалению, чаще всего в ответ он встречает равнодушие, непонимание, закулисные интриги, ограниченность, невежество. Единственная отдушина тех лет — паломничество в «вагнеровский город» Байрейт, которое Малер совершил после смерти Вагнера в 1883 году. Там в построенном специально для вагнеровских опер театре он слушал оперы великого реформатора.

Услышанное в Байрейте потрясло его, но тем труднее было возвращаться к серым провинциальным будням. Узнав, что в Пражском Немецком театре есть вакансия второго дирижера, он написал директору: «Не понадобится ли Вам молодой энергичный дирижер, который (я вынужден сам себя рекламировать) обладает знаниями и навыком и не лишен способности вдохнуть пламя и в произведение искусства и в артистов, работающих с ним?»

Кроме творческой, была и личная причина, по которой музыкант стремился уехать из Касселя: мучительная неразделенная любовь. Она оставила след в творчестве Малера — его первый вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья», написанный в 1884 году и открывающий список зрелого творчества композитора, посвящен этой любви. «Я написал цикл песен, все они посвящены ей. Она их не знает. Да и что они могут ей сказать, кроме того, о чем ей уже известно?» — пишет он самому близкому другу.

15 июля 1885 года Малер приехал в Прагу. Ему были поручены постановки нескольких опер Вагнера, в день вступления в должность предстояло дирижировать «Лознгрином». И дальше все складывалось удачно: в его репертуаре появились «Мейстерзингеры», «Золото Рейна» и «Валькирия» Вагнера, «Дон Жуан» Моцарта, перед которым он преклонялся, «Фиделио» Бетховена. Малер с радостью работал бы в Праге и дальше, но еще раньше им был заключен контракт, по которому он должен был ехать в Лейпциг. Напрасно музыкант пытался расторгнуть контракт: директор Лейпцигского театра, прослышавший о пражских успехах молодого дирижера, был непреклонен. И в июле 1886 года Малер занял место второго дирижера в Лейпцигском городском театре, первым дирижером которого был знаменитый А. Никиш.

Отношения с оркестрантами и Никишем складывались болезненно. Музыканты одного из крупнейших культурных центров Германии недоверчиво и предвзято отнеслись к молодому дирижеру, взявшемуся невесть откуда. Никиш был с ним холоден и замкнут. И Малер стал искать новый ангажемент. Тем временем создавалась симфония, которой суждено было стать первой в списке его монументальных творений (юношескую симфонию, как и другие ранние опыты, он безжалостно уничтожил, начав список своих сочинений с «Песен странствующего

подмастерья»). Задумана она была еще в Касселе, но времени всегда катастрофически не хватало. Дирижирование не оставляло места для творчества. И Малер в январе 1888 года испросил отпуск. За данные ему шесть недель симфония, носившая, по признанию автора, автобиографический характер, была закончена. Впервые исполнена она была уже в Будапеште, где с 1888 года Малер стал директором Королевского Венгерского оперного театра.

Следующий год принес музыканту много горя. Умер отец, мать пережила его всего на несколько месяцев. Теперь забота о младших братьях и сестрах всецело легла на его плечи. Постоянные мысли о необходимости заработка, тревога о том, что он не сможет поддержать осиротевшую семью, не оставляли Малера ни на минуту. В Будапеште Малер проработал всего два сезона. Он очень многое успел за это время: набрал труппу, певшую на венгерском языке, осуществил постановку всей тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга», поставил «Свадьбу Фигаро» и «Дон Жуана» Моцарта, «Бал-маскарад» и «Аиду» Верди, «Фиделио», оперу классика венгерской музыки Эркеля «Банк-Бан». Афиша следовал за афишагом. Но в театре сменился интендант. Вместо умного, дальновидного человека, пригласившего Малера на эту должность, пришел надменный аристократ граф Зичи, считавший себя крупным музыкантом и приложивший все усилия, чтобы отравить композитору жизнь. Скоро Малер понял, что срока, обусловленного контрактом, он не выдержит. К счастью, Зичи был рад избавиться от конкурента, и контракт был расторгнут. В 1891 году Малер стал первым дирижером городского оперного театра Гамбурга.

Гамбург считался вторым после Берлина городом Германии. Старый ганзейский город с богатой духовной жизнью хорошо принял нового дирижера. Оперный театр имел прекрасных музыкантов, среди которых Малер нашел искренних друзей и поклонников, в частности, Й. Б. Фёрстера, впоследствии выдающегося чешского композитора, и его жену, прекрасную певицу Б. Фёрстер-Лаутерер; концертмейстером был совсем юный Бруно Вальтер, ставший позднее одним из крупнейших дирижеров мира, большим другом и страстным пропагандистом творчества Малера.

Вокруг Малера сложился кружок единомышленников в искусстве. Музыкант умел создать вокруг себя своеобразную атмосферу высокого напряжения, которая рождала спектакли, становившиеся событиями

музыкальной жизни страны. Скоро к Малеру пришло всеобщее признание. Знаменитый дирижер и пианист Г. фон Бюлов, бывший предметом глубочайшего восхищения Малера, преподнес ему лавровый венок с надписью: «Пигмалyonu Гамбургской оперы — Ганс фон Бюлов». Чайковский, побывавший в Гамбурге в 1892 году на постановке «Евгения Онегина», был от нее в восторге. Усилиями Малера были поставлены такие редкие на европейских сценах оперы, как «Демон» Рубинштейна, «Проданная невеста», «Далибор» и «Две вдовы» Сметаны, «Джамиле» Бизе, «Аптескар» Гайдна. Основу репертуара составляли оперы Вагнера, Моцарта и Верди.

Значительно сложнее обстояло дело с творчеством. Между многочисленными и хлопотливыми занятиями композитор находил время для вокальных миниатюр — в эти годы создаются песни на тексты из сборника народных немецких песен и баллад писателей-романтиков начала XIX века А. фон Арнима и К. Брентано «Чудесный рог мальчика». На протяжении многих лет Малер обращается к этому неиссякаемому источнику жемчужин народного творчества. Песни становятся своего рода музыкальным дневником композитора и вместе с тем — лабораторией, в которой созревают особенности его стиля. Именно там композитор вырабатывает основные типы симфонического тематизма — патетико-драматический, лирико-романсный, народно-песенный, гротескно-стилизированный. Каждая из этих песен — маленький шедевр, непревзойденный по выразительности мелоса, точности найденных красок. Однако приступить вплотную к более крупному замыслу у музыканта не находится времени. Семь лет он вынашивает свою Вторую симфонию, задуманную еще в Касселе, как непосредственное продолжение Первой — осмысление жизни героя после его смерти. Премьера симфонии состоялась лишь в 1895 году, и с этого времени, несмотря на продолжавшиеся разногласия среди критики, Малера уже нельзя было считать только дирижером, на досуге развлекающимся сочинением. Стало ясно, что в музыкальной жизни произошло крупное событие.

В том же году произошло еще одно событие, уже в личной жизни музыканта: в труппу гамбургского театра была приглашена молодая талантливая певица Анна Мильденбург. К тому времени театр был расколот интригами, и против Малера сложилась партия, которая стала

восстанавливать новенькую, запугивать тираническим характером дирижера. Однако у девушки хватило понимания того, что требования Малера, порой действительно казавшиеся чрезмерными, направлены на развитие ее таланта, на наилучшее воплощение роли. Ей привелось много заниматься непосредственно с дирижером, который почувствовал в певице подлинную увлеченность музыкой и благодарный материал для развития. Вскоре молодых людей связала не только музыка — они обручились. Умная и чуткая певица была посвящена во все творческие планы художника, разделяла его горение новым замыслом — Третьей симфонией. Однако браку не суждено было осуществиться. Композитор, тоскующий по верной спутнице жизни, которая разделила бы с ним судьбу, объяснял одному из друзей: «Одиночество для меня важнее всего, все в моем творчестве от него зависит. Таким образом, моя жена должна согласиться, чтобы я жил далеко от нее, например, она в первой, а я — в шестой комнате с отдельным входом. Она должна согласиться и с тем, чтобы появляться у меня в определенное время... Наконец, она не имела бы права не только обижаться на меня, но и вообще замечать какую-либо отчужденность, холодность или упадок настроения... Короче, она должна была бы обладать такими качествами, которых не найдешь у самой лучшей и самоотверженной женщины». Анна меньше других подходила к этой роли. Ей — артистке — постоянно нужна была помощь Малера, его внимание. Ей нужен был наставник, руководитель, который не считался бы ради нее со временем.

В Гамбургском театре Малеру становилось с каждой неделей труднее: директор откровенно ненавидел его и делал все, чтобы жизнь дирижера стала невыносимой. И в 1897 году музыкант переехал в Вену (до этого были гастроли в России — Малер побывал в Москве, где выступал как дирижер). Там ему предложили пост третьего дирижера Придворной оперы. Его работа с музыкантами произвела такое впечатление, что уже через несколько месяцев он был назначен директором. В этой должности он пробыл десять лет и за эти годы сделал свой театр первым оперным театром мира.

К тому времени он пришел в лоно католической церкви. Некоторые биографы связывали факт крещения музыканта с тем, что по существующим правилам только католик мог занимать предложенное Малеру место. Однако на этот шаг он решился вовсе не случайно и не по конъюнктурным

соображениям, а в полном соответствии со своими убеждениями. Достаточно вслушаться в его музыку, оценить концепцию хотя бы Второй симфонии, которую современники называли «Симфония Воскресения». Вот строки из книги его жены, Альмы Малер: «В двадцать лет я познакомилась с Густавом Малером... Он был человеком верующим и крестился отнюдь не из соображений карьеры... У меня сохранилось его письмо более позднего времени, которое представляет собою ответ на мое утверждение, что Платон в известном смысле значительно выше Христа. Густав Малер был решительно не согласен с такой постановкой вопроса. Малер не мог пройти мимо церкви, чтобы не зайти в нее. Во мне же все противилось этой его набожности. Он искренне любил католический мистицизм...»

Итак, несмотря на высказанные в письме к другу требования к возможной, вернее — невозможной по его мнению, спутнице жизни, Малер женился. Причем женился на избалованной общим вниманием первой красавице Вены. Альма Шиндлер, дочь крупного австрийского художника-пейзажиста, представительница старинного дворянского рода, была одаренной натурой. Она занималась музыкой с известным композитором А. Цемлинским и обнаружила незаурядные способности не только пианистки, но и композитора. С самых юных лет Альма была окружена поклонниками, которые восхищались и ее красотой, и ее талантами. Ее же покорила огненный гений Малера. В 1901 году состоялась помолвка, а 9 марта 1902 года они обвенчались в венской Карлскирхе. Ей пришлось покориться жестким требованиям мужа — она бросила свои композиторские опыты и полностью посвятила себя семье. «Вчера Густав Малер был счастлив от того, что я подарила ему душевный покой, — читаем на страницах дневника Альмы Малер. — Он все время повторял, как он признателен мне и что мне не придется ни о чем жалеть... А у меня теперь только одна цель: пожертвовать своим счастьем во имя счастья другого человека и быть может благодаря этому снова стать счастливой». В декабре в семье появилась дочь, но прожила она недолго — ее не стало в 1907 году. Вся любовь супругов сосредоточилась на младшей, родившейся в 1904-м.

Десять лет провел Малер на посту директора Венской оперы. Под его руководством осуществляются незабываемые постановки опер Моцарта, Вагнера, «Фиделио» Бетховена. Малер — основатель дирижерской школы, прославившейся именами таких всемирно известных

дирижеров, как Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Александр Цемлинский. По-прежнему на собственное творчество остаются лишь летние каникулярные месяцы, но их он использует с максимальной отдачей. В 1899—1900 годах он пишет Четвертую симфонию. Это произведение рубежа веков — свидетельство его разочарований, уход в иллюзии детской сказки. Следующие два года посвящены Пятой, в которой композитор как бы пересматривает заново итоги жизни героя первых симфоний. В 1903—1904 годах появляется Шестая, знаменующая новый этап его «построения миров», этап трагический — герой симфонии гибнет. В том же году начата, а в следующем закончена Седьмая — следующий шаг на пути к вершине, которой для композитора является написанная в 1906 году самая монументальная, с хором и солистами, названная современниками «симфонией тысячи участников», Восьмая. А между ними появляются все новые песни — на тексты из «Чудесного рога мальчика» и на стихи Ф. Рюккерта — единственного поэта, чьи строки вдохновляют его. Именно на его стихи создан вокальный цикл «Песни об умерших детях», который иногда связывают с трагической утратой Малера. Но цикл был создан еще до его женитьбы, в 1901 году, и связан он с трагедией Рюккерта, нанисавшего эти хватающие за душу строки после смерти своих детей.

В 1902 и 1907 годах Малер снова побывал в России, на этот раз в Петербурге, где исполнял не только произведения своих любимых композиторов — Моцарта, Бетховена, Вагнера, Чайковского, но и свою Вторую симфонию (1902), которая была, несмотря на разногласия и споры, принята как значительное художественное явление.

В 1907-м — году смерти дочери, врачи обнаружили у Малера неизлечимую болезнь сердца. Чтобы успеть обеспечить семью, он решил уйти из театра, которому отдал десять лет неимоверного труда, и принять чрезвычайно привлекательное с матеральной точки зрения предложение — занять место директора Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Окончилась целая эпоха в музыкальной жизни Вены. Очень многие понимали это: на вокзал, проводить художника, собралось больше двухсот человек.

В Метрополитен-опера Малер отказывается от директорства и сосредоточивает все силы на дирижировании. Он ставит незабываемые спек-

такли «Пиковой дамы» Чайковского и «Проданной невесты» Сметаны. Работать крайне трудно: привыкший добиваться ансамбля, единого понимания от всей труппы, здесь он столкнулся с системой приглашенных звезд, на которых приходила публика, не интересующаяся спектаклем в целом, слушающая лишь знаменитого гастролера. Возможно, один только Шаляпин, выступавший в эти дни в Метрополитен, понял Малера: «Он на первой же репетиции пришел в полное отчаяние, не встретив ни в ком той любви, которую он сам неизменно влагал в дело. Все и вся делали наспех, как-нибудь, ибо все понимали, что публике решительно безразлично, как идет спектакль, ибо все приходили слушать голоса, и только».

На лето композитор приезжает в Германию, где заканчивает «Песнь о земле» — симфонию для тенора, альты (или баритона) и оркестра на тексты китайских поэтов, начатую летом 1907 года, еще до отъезда в Америку. Следующим летом написана Девятая симфония.

По возвращении в США Малер берется еще и за руководство Нью-Йоркским оркестром. От него требуют 65 концертов в сезоне. При его требовательности, ответственности за качество исполнения такая работа непосильна. Колоссальный труд окончательно подрывает его здоровье. Он еще работает над следующей, Десятой симфонией, однако закончить ее не удается — остаются лишь отдельные эскизы. Тяжело больной он возвращается в Европу, в Париже он надсется получить необходимую медицинскую помощь, а затем поселиться в тихом предместье Вены Гринциге. Но надежды тщетны. По его просьбе его срочно перевозят в Вепу, где 18 мая 1911 года наступил конец. В день похорон было ненастно, но на маленьком Гринцигском кладбище собралась огромная толпа друзей, почитателей. Именно здесь, а не на Центральном кладбище, где были могилы Глюка, Бетховена, Шуберта, Брамса, где стоял памятник Моцарту, он завещал себя похоронить — без музыки и слов. Ничто не нарушало благоговейного молчания — только доносилось откуда-то птичье пение. В Праге Зденек Неедлы написал: «Это художник поразительно чистой души, и теперь, в пору падения нравов, он стоит как титан, укрепляя всех тех, кто еще не перестал верить в подлинное искусство... Мы одиноки сегодня, одиноки совершенно... Мы потеряли того, кого не должны были терять никогда — великого художника и человека».

Симфония № 1, ре мажор (1884—1888)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 4 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, бас-кларнет, кларнет-пикколо, 3 фагота, контрафагот,
7 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тарелки,
большой барабан, тамтам, струнные.

История создания

Работы над симфонией началась в 1884 году, примерно в одно время с первым вокальным циклом — «Песни странствующего подмастерья». Название было автобиографическим: скитающийся по провинциальным оперным сценам в качестве дирижера, композитор считал себя еще подмастерьем в музыкальном искусстве. Автобиографическим было и содержание цикла, повествующего о несчастной, мучительной любви. «Вчера я приехал сюда... Едва я ступил на мостовую Касселя, мной овладели прежние страшные чары, и я не знаю, как восстановить внутреннее равновесие. Я снова встретился с нею. Она загадочна, как всегда. Могу сказать только: Господи, помоги мне!» — пишет он другу.

Этот цикл и стал основой симфонии: вся первая часть ее — по существу развитие, распевание второй из песен, «Солнце встало над землей»; четвертая и последняя, «Голубые глазки» — звучит в медленной части. Однако от замысла симфонии до его осуществления прошло почти четыре года: Малер был перегружен капельмейстерскими обязанностями. Из Касселя он поехал в Прагу, где были значительно лучшие творческие условия. Позднее переехал в Лейпциг на должность второго дирижера театра, первым дирижером которого был знаменитый А. Никшич. Лишь в январе 1888 года он испросил, наконец, у директора Лейпцигского театра шестинедельный отпуск. В течение этих полутора месяцев он и закончил свое первое симфоническое сочинение. Одному из друзей в марте 1888 года он сообщал: «Моя вещь готова... Это так необычно — будто из меня излился горный поток!.. Будто в одно мгновение во мне открылись все шлюзы...»

В Первой симфонии еще совсем молодой композитор впервые задается вопросами о сущности бытия, о смысле жизни. Ее содержание — мысли и чувства, страдание и борьба героя, в котором ясно угадывается

сам автор. В музыке — молодой, подчас еще наивный задор, восторженное преклонение перед природой, и первые жестокие разочарования, и суровая борьба возмужавшего героя, его твердая уверенность в победе.

Мировая премьера симфонии состоялась 20 ноября 1889 года в Будапеште под управлением автора. Первоначально композитор дал симфонии подзаголовок «Титан», заимствованный из романа Жан-Поля, чем хотел подчеркнуть духовную связь своего героя с героем писателя — властителя дум нескольких поколений читающей немецкой публики. Однако после исполнений в Гамбурге и Веймаре (июнь 1894 г.), окончательно убедившись в том, что слушатели не только не улавливают этой связи, но и «оказываются на ложном пути», снял подзаголовок и никогда более к нему не возвращался.

Музыка

Первая часть начинается медленным вступлением, как будто рождаясь из тишины. На фоне легчайших флажолетов струнных возникают отдельные мотивы: лесные зовы деревянных духовых, охотничьи наигрыши труб и валторн. Затаенный рокот литавр сопровождает медленное ползущее движение, зарождающееся в струнных басах. Нарастание звучности приводит к началу сонатного аллегро, простой непринудительной песне, светлой и радостной — мелодии песни «Солнце встало над землей». В ней и главная и побочная темы, не противопоставленные, а продолжающие одна другую. Это бесхитростное и наивное прославление радости жизни. Песня повторяется дважды (собственно, звучат два ее куплета), замыкая экспозицию. Разработка приносит иные настроения. Появляются тревожные, напряженные интонации, предвосхищающие музыку следующих частей. Как будто герой, юноша, еще совсем не знающий жизни, впервые задумался: а так ли она прекрасна и безоблачна? Но это лишь краткое раздумье. Реприза части звучит торжественным гимном.

Вторая часть симфонии — жанровая картинка — сцены народной жизни. В ее основе народный австрийский танец лендлер, предшественник вальса. Крайние эпизоды — лендлер бодрый, чуть грубоватый, основанный на стихийной, заразительной силе ритма. В его непритязательной мелодии,

исполняемой хором деревянных инструментов, угадываются очертания главной темы первой части. К деревянным присоединяются струнные, звучание становится все более мощным, наполняется стихийной силой. Средний же раздел — лендлер совершенно иного плана. Мелодия его гибкая, изящная, очень выразительная, непрестанно переходящая от одних инструментов к другим при общей прозрачной, словно прорисованной, оркестровке, создает мягкий, грациозный образ.

Третья часть знаменует собой резкий перелом в образно-музыкальном развитии. Если до сих пор господствовали светлые, жизнерадостные темы, то здесь впервые срываются маски. По словам композитора, третья часть должна быть «раздирающей, трагической иронией... Это голос раненной до самой глубины и опустошенной души». Малер использовал здесь образы популярной лубочной картинки. Звери хоронят охотника. Участники траурной процессии всем своим видом стараются выразить огромное горе. Но то у одного, то у другого вырываются подлинные чувства. Начало части звучит очень «всерьез». На фоне мерных звуков литавр в необычном тембре очень высокого регистра контрабаса с сурдиной проходит скорбная тема траурного марша — вариант известного шуточного канона «Братец Мартин». К контрабасу присоединяются в канонической имитации фагот, затем виолончели с сурдинами, затем туба. Но вдруг поверх этого мерного шага вступает гобой с залихватским подпрыгивающим мотивчиком, в котором угадывается абрис темы первой части в обращении — словно вывернутой наизнанку. Еще немного, и в скорбное движение похоронного марша вливаются преувеличенно-экспрессивные интонации цыганских напевов с подчеркнутыми глиссандо струнных и форшлагами деревянных, временно оттесняя шествие на второй план. А затем музыка его снова «наплывает», завершая сцену.

Центральный эпизод части — резкое противопоставление началу, печальный задумчивый образ. То, чем живет герой симфонии. Недаром именно здесь Малер вновь обратился к вокальному циклу, позаимствовав мелодию его последней песни — «Голубые глазки, лучистый взгляд». Она звучит на фоне мерного колыбельного аккомпанемента, как всегда у Малера, переходя от инструмента к инструменту, подчеркивая выразительность мелодии сменой тембров. Такое противопоставление помо-

гает еще глубже понять горькую иронию гротеска. И вновь возвращается карикатурное траурное шествие, завершая сложную трехчастную форму.

Финал, следующий за третьей частью без перерыва, звучит как взрыв отчаяния. Резкие фанфары тромбонов и труб, грохот литавр, судорожные короткие фразы, звучащие то у одной, то у другой группы инструментов... Ниспадающие пассажи накатываются на слушателя подобно волнам бушующего моря. Финал грандиозен. Он — основная часть симфонии, занимающая чуть ли не половину всего сочинения, смысловый центр цикла. Здесь разворачивается страшная битва, здесь герой впервые появляется возмужавшим, сильным, подлинным борцом, проходящим через все испытания. Его характеризует суровая, полная решимости тема маршевого склада (главная партия сонатного аллегро), появляющаяся после бурного, мятущегося вступления в полном звучании оркестра. Сменяя ее после длительного, доходящего до огромной кульминации развития, вступает мелодия скрипок и виолончелей, полная обаяния, чарующей мягкости, глубоко проникновенная в своей возвышенной лирике. Она как бы символизирует тот светлый идеал, во имя которого ведется отчаянная борьба. Лирический пафос побочной партии прерывает разработка. Вновь смятение, нечеловеческое напряжение сил. Перед слушателем проходят темы предшествующих частей симфонии, напоминая о прошлом. Но вот начинает постепенно концентрироваться, набирать все большую силу героическая тема главной партии финала, как будто нагнетая энергию перед решительным броском для завоевания победы. И она побеждает. Кода симфонии звучит ликующим, торжественным апофеозом молодости, жизни, счастья.

Симфония № 2, до минор (1888—1894)

Состав исполнителей: 4 флейты, 4 флейты-пикколо, 4 гобоя,
2 английских рожка, 3 кларнета, бас-кларнет, 2 кларнета-пикколо, 4 фагота,
контрафагот, 6 валторн, 4 валторны вдали, 6 труб, 4 трубы вдали,
4 тромбона, контрабас-туба, орган, 3 литавры, большой барабан, тарелки,
тамтам высокий, тамтам низкий, треугольник, малый барабан,
колокольчики, меццо-сопрано-соло, сопрано-соло, смешанный хор,
2 арфы, струнная группа.

История создания

Замысел Второй симфонии относится к 1887 году, когда еще не была закончена Первая, и непосредственно связан с нею: новый симфонический цикл мыслился логически вытекающим из предшествующего. Около семи лет композитор работал над грандиозным произведением. Он успел переменить несколько мест работы — был дирижером оперного театра в Лейпциге; директором Королевской оперы в Будапеште, затем переехал в Гамбург, где также стал дирижером оперного театра. За эти годы появились песни на тексты сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика», в которых выкристаллизовывался характер малеровского мелодизма, своеобразный и выразительный.

В переписке композитор подробно рассказывал об идее столь долго вынашиваемого сочинения: «Я назвал первую часть «Тризна»... в ней я хорошо героя моей ре-мажорной симфонии... В то же время эта часть великий вопрос: почему ты жил? Почему страдал? Неужели все это — только огромная страшная шутка?.. В чьей жизни хоть однажды раздался этот призыв, — тот должен дать какой-нибудь ответ; и этот ответ я даю в последней части... Вторая часть — воспоминание! Солнечный луч, чистый и безмятежный, из жизни моего героя.

С Вами это, наверное, случалось: Вы похоронили дорогого Вам человека, а потом, может быть, на обратном пути, возникает внезапно картина давно прошедшей минуты счастья; ничем не омраченное воспоминание проникает Вам в душу как солнечный луч, — и Вы почти забываете, что произошло недавно. Это 2-я часть. Если Вы потом пробуждаетесь от этого грустного сна и должны вернуться в суматоху жизни, то с Вами

легко может случиться, что эта вечно подвижная, всегда беспокойная, всегда непонятная суэта станет страшна для Вас, словно кружение фигур в ярко освещенном балльном зале, куда Вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна. Тогда жизнь становится для Вас бессмыслицей, страшным сном, от которого Вы, может быть, внезапно проснетесь с криком отвращения. Это — третья часть! Что следует затем, — Вам ясно!»

Поставив вопрос о жизни и смерти человека, о смысле человеческой жизни и ее ценности, Малер пришел к очень конкретному, в сущности, программному воплощению содержания, хотя программы симфонии никогда не публиковал. Лишь тексты вокальных эпизодов, включенных в симфонию, могли натолкнуть чутких слушателей на путь программного восприятия музыки.

В одном из писем Малера есть следующее высказывание: «Если я задумываю большое симфоническое полотно, всегда наступает момент, когда я должен привлечь Слово, как носителя моей музыкальной идеи». Обратим внимание: слово — не как носителя смысла, содержания произведения, не как носителя программы, но исключительно как носителя м у з ы к а л ь н о й идеи, то есть сильнейшее выразительное средство в ряду других выразительных средств, используемых композитором. В четвертой части Второй симфонии впервые в творчестве Малера наступил такой момент. Часть эта — песня на текст сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика»:

*О красная розочка!
Удел наш — нужда и скорбь, удел наш — тоска-печаль!
О если бы мог я в небесную даль,
В небесную даль вознестись отсель.
Путем я широким там иду,
Но хочет ангел, чтоб я вспять вернулся,
О нет, я вспять уж не вернусь;
Я Божья тварь и я к Богу стремлюсь,
Мне свет во тьме он пошлет бесконечный,
Чтоб озарить мне путь к блаженству жизни вечной.*

Стихов, которые отразили бы идею пятой части, финала симфонии, Малер не мог найти очень долго. Несколько строф он сочинил сам и продолжал искать, перечитывая многих поэтов. В разгар работы над

симфонией пришло известие о смерти одного из крупнейших дирижеров того времени Ганса фон Бюлова, перед которым Малер преклонялся. Печальное известие произвело на композитора огромное впечатление. На торжественной панихиде, в числе другой музыки, прозвучал хорал на стихи выдающегося немецкого поэта XVII века Фридриха Клопштока «Ты воскреснешь, да, воскреснешь ты после сна недолгого». Малер был потрясен: прозвучали те строки, которые он так долго искал. Они и легли в основу финала. По этим строкам симфония стала известна как Симфония Воскресения. Впервые в ней проявился глубокий интерес Малера к христианской идее, склонность к католическому мистицизму, отнюдь не надуманная и не конъюнктурная, а вызванная искренней душевной предрасположенностью. Закончен гигантский симфонический цикл был 28 декабря 1894 года. И лишь через год, 13 декабря 1895 года в Берлине под управлением автора состоялась ее премьера.

Музыка

Первая часть — грандиозное симфоническое полотно. В грозном рокоте басов струнных постепенно «собирается» мощная и скорбная маршевая тема главной партии. Звучащая сначала у скрипок и альтов, она затем подхватывается всем оркестром. Ее сменяет простая и спокойная, звучащая у деревянных духовых подобно задушевной песне, побочная тема. Она воспринимается как оазис, как желанный отдых на трудном и опасном пути и, подобно оазису в пустыне, быстро остается позади, вновь сменяемая драматически-напряженными звучаниями музыки главной партии. На ее интонациях и строится вся первая часть симфонии, полная титанической мощи, вздымающихся волн. В мощный звуковой поток влетают мотивы, напоминающие о Первой симфонии — ведь это хоронят ее героя. Появляется хорал, который напоминает напев заулыбайного песнопения *Dies irae*. Время от времени музыкальное развитие прерывается мягким движением побочной партии, но неуклонно возвращаются скорбные ритмоинтонации траурного марша, которым и завершается первая часть.

Вторая часть вносит светлый контраст. Легко, грациозно и чуть-чуть лукаво звучит у скрипок изящная мелодия лендлера. В ней действительно «солнечный луч», когда-то осветивший жизнь героя, его беззаботная улыбка. Первую тему сменяет вторая, сходная по характеру. На их

чередовании в излюбленной для малеровских средних частей форме — двойной трехчастной с вариантными изменениями, и построено все музыкальное развитие.

Третья часть — тоже лендлер, но совершенно иного плана. Это своеобразное *regretuum mobile* — оркестровое переложение песен из сборника «Чудесный рог мальчика», незадолго до того законченного Малером. Песня, называемая «Проповедь Антония Падуанского рыбам», повествует о том, как святой Антоний проповедовал рыбам, уча их любви к ближнему. Но, с удовольствием прослушав проповедь, рыбки по-прежнему продолжали пожирать друг друга. Помещение оркестрового переложения подобной песни в качестве части симфонии, посвященной разрешению вопроса о смысле и ценности жизни, безусловно, имеет глубокий трагический смысл. К счастью, это еще не окончательный вывод, а лишь одна из ступеней, по которым движется мысль автора. Вся часть, играющая роль скерцо, основана на непрерывном движении скользящими шестнадцатыми, в котором на первый план выступают то скрипки, то кларнеты, то флейты, а временами все инструменты сливаются все в том же непрерывном движении.

В четвертой части как будто останавливается действие. На смену непрерывно разворачивающимся картинам приходит глубокое раздумье. Вместо непрерывного равномерного движения — медленный, гибко дышащий переменный метр, спокойная мелодия, из коротких фраз вырастающая в длительный свободный распев. Начинается эта краткая часть сурово — с аскетической хоральной темы в звучании медных и низких деревянных инструментов. Но с вступлением голоса все меняется. Прозрачна оркестровая фактура — только струнные и отдельные ходы двух труб сопровождают голос солистки, да гобой тихо ей подневает. Оркестровка меняется, но остается прозрачной, словно сама музыка вслушивается в сокровенное. Именно здесь, во внешне непритязательных, наивных словах народной песни звучит мучительный вопрос: «Зачем ты жил? Имеет все это какую-нибудь ценность?» Очень горько, очень недоуменно задан этот вопрос после трагического гротеска предшествующей части. И далее композитор, наконец, дает ответ на него.

Финал начинается с напряженнейшего, исступленного фортиссимо tutti оркестра. Внезапно звучность снимается. После тихих, как будто

настороженных, перекличек отдельных инструментов вступают с фанфарной темой вальторны. Это «глас вопиющего в пустыне» (ремарка самого композитора). Появляется следующая тема финала — уже слышанный нами в первой части напев *Dies irae*. А вслед, на фоне затаенно шелестящих скрипок, — стонущие ниспадающие ходы у деревянных духовых инструментов как будто передают боль мятущейся человеческой души. Вновь вступившая тема *Dies irae* знаменует начало грандиозного центрального раздела финала — разработки, в которой происходит страшное бореие, поиски ответа. И он найден. В последний раз в просветленном звучании, сопровождаемый радостными юбилеями, появляется «глас вопиющего в пустыне», а вслед за ним у солисток и хора звучит торжественный гимн на стихи оды Клоппштока «Ты воскреснешь», захватывающий и потрясающий своим величием.

Симфония № 3, ре минор (1895—1896)

Состав оркестра: 4 флейты, 4 флейты-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 2 кларнета-пикколо, 4 фагота, контрафагот, 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона и туба, 3 литавры, 2 набора колокольчиков, тамбурины, тамтам, треугольник, тарелки, малый барабан, большой барабан, прут, 2 арфы, струнная группа, в т.ч. контрабасы пятиструнные.

Голоса: альт-соло, женский хор. Вдали: почтовый рожок, малые барабаны; в выпине: колокольчики и хор мальчиков.

История создания

Над Третьей симфонией Малер работал в течение летних каникул 1895 и 1896 годов. Он проводил их в Тироле на Аттерзее, в одном из самых живописных уголков Австрии. На берегу небольшого озера в местечке Штейнбах он жил с сестрами, отдыхал душой от театральных забот. На лугу, протянувшемся от гостиницы, в которой он остановился, до озера, он велел построить домик для работы. В нем помещались только пианино, стол, кресло и диван. Сюда не доходили никакие звуки, никто не

мешал, и он многие часы проводил за работой. Далеко не вся музыка возникала именно здесь — часто его видели на лугу, в холмах, где он бродил, впитывая в себя окружающую красоту, погружаясь в слышимую внутри музыку, и возвращался периодически в домик, чтобы, как он выражался, «принести урожай в закрома» — записать сочиненное во время прогулок. Недаром приехавшему к нему Бруно Вальтеру, его молодому сотруднику, будущему великому дирижеру и пропагандисту его сочинений, Малер сказал однажды: «Вам уже нечего здесь рассматривать: все это я вобрал в свою музыку!»

В Штейнбахе летом 1894 года и была закончена Третья симфония — одна из самых сложных в его творческом наследии. Композитор считал ее произведением, «в котором отражается весь мир... Вся природа участвует в ней голос и раскрывает свои сокровенные тайны». В одном из писем он сообщил даже программу: «...II—V части должны выразить последовательные ступени сущего, как я их трактую. II. Что мне рассказывают цветы. III. Что мне рассказывают звери. IV. Что мне рассказывает ночь (человек). V. Что мне рассказывают утренние колокола (ангелы). VI. Что мне рассказывает любовь... Номер I — “Приход лета”... Лето мыслится как победитель, шагающий среди всего, что растет и цветет, ползает и летает, мечтает и томится и, наконец, того, о чем мы можем лишь догадываться...»

Разумеется, программа эта очень условна и субъективна. Малер сам понимал это и категорически возражал против ее опубликования.

Весь гигантский цикл разделен композитором надвое. Его первый раздел — первая часть — общая картина мира, жизни в богатстве и многообразии ее проявлений. Второй раздел — все остальные части, в которых происходит последовательное осмысление ранее показанного, как бы рассматриваются крупным планом отдельные фрагменты величественной фрески, развернутой вначале.

Любопытно, что второй раздел цикла, то есть части со второй по шестую, был написан сначала, в 1895 году. На то же, чтобы создать первую часть симфонии, понадобилось еще целое лето.

Композитор предполагал первоначально дать симфонии подзаголовок «Веселая наука», заимствованный у Ницше. «Веселая наука» Ницше — это размышления о многих сторонах жизни, рассуждения о науке,

искусстве, философии, любви, совести, жестокости, смерти, страдании, мудрости, но также о «сверхчеловеке», воле к власти, всевластном эгоизме и презрении к «толпе». Очевидно, что отождествление малеровского замысла с размышлениями Ницше было бы грубейшей ошибкой. Что же тогда скрывается за необнародованным подзаголовком симфонии? В предисловии к своей книге Ницше писал: «“Веселая наука” — это означает сатурналии духа, который терпеливо восставал против страшного долгого гнета... и который теперь сразу озарен надеждой — надеждой на выздоровление, о п ь я н е н и е м выздоровления... веселость после долгого воздержания и бессилия, ликование возвращающейся силы, пробудившейся веры в завтра и послезавтра». И далее: «Человек дол же н время от времени верить, что ему известен ответ на вопрос, з а ч е м он существует... Стоять средн этой изумительной неизвестности и многозначительности бытия, стоять и н е в о п р о ш а т ь, не дрожать от страстного жслания задать вопрос... вот к чему я питаю искреннее презрение...»

Думается, секрет именно в этих словах. Малер вопрошает. Он снова и снова задает себе эти вопросы и ищет ответ. Третья симфония — это его, а не Ницше, «Веселая наука». После попытки осознания смысла человеческой жизни во Второй симфонии композитор обращается к еще более грандиозному замыслу: складывается впечатление, что во Второй жизнь осмысляется «вглубь», как существование одного человека. В Третьей же Малер делает попытку осмысления ее «вширь», во все-ленском масштабе. Но теперь, после горькой неудачи с подзаголовком Первой, композитор не стал расшифровывать для всех содержания симфонии, более того — запретил публиковать какие бы то ни было словесные пояснения. Малер ясно отдавал себе отчет, что его формулировки, касающиеся содержания отдельных частей, расплывчаты, условны и могут, вместо помощи, лишь сбить слушателей. Он был уверен, что до чутких сердец музыка дойдет без всяких пояснений, другим же никакие программные подзаголовки не помогут.

Первое исполнение Третьей симфонии состоялось только через 6 лет после ее написания — 9 июня 1902 года в Крефельде под управлением автора.

Музыка

Первая часть симфонии поражает широтой охвата жизненных явлений, поистине величественным симфоническим становлением. Она наполнена жесточайшей борьбой, трагическими столкновениями. Отчаяние чередуется в ней с горделивой уверенностью, экстатические моменты сменяются спокойным созерцанием. Вступление и экспозиция основного материала отличаются богатством тематизма: гимническая мелодия и сосредоточенный хорал, интонации траурного марша и патетические речитативные эпизоды, наивная песенка и пасторальные наигрыши следуют друг за другом. В разработке появляется ритм бодрого решительного марша. Самые разнообразные мелодии переплавляются в образ огромных движущихся масс. Не случайно Рихард Штраус услышал в этом марше поступь первомайской демонстрации! Колоссальная часть (она длится 45 минут) не укладывается ни в какие привычные схемы, так как всецело обусловлена философско-поэтической идеей. Лишь условно в ней можно найти черты рондо-сонаты с гигантскими масштабами каждой темы.

Вторая часть — грациозный и простодушный менуэт. Он сразу же уводит очень далеко от образов и проблем первой части. Здесь нет ни борьбы, ни раздумий. Простые чувства, простые радости. Начало части предельно прозрачно. В прихотливых изгибах изящной мелодии, интонируемой вначале гобоем и сопровождаемой лишь фигурациями пиццикато струнных, а затем переходящей то к одним, то к другим инструментам и постепенно все более оплетаемой подголосками-мелодиями разных инструментов, проступают очертания темы вступления первой части. Но вместо властного, страстно напряженного пения звучит очаровательный безмятежный танец, словно основной тезис произведения преломлен «в меру понимания цветов». Грациозную мелодию сменяет другая, более подвижная и капризная, а затем характер музыки снова меняется: сольный танец перерастает в веселую массовую пляску. Цепь танцев, в которых улавливаются то ритмы чардаша, то тарантеллы, складываются в излюбленную для средних частей мвлеровских симфоний форму — двойную трехчастную с вариантными изменениями.

Третья часть — скерцо, насыщенное юмором и поэзией, подчас грубоватое, иногда меланхолическое. Его первые несколько десятков тактов — оркестровое переложение одной из ранних песен Малера «Смена

караула летом», начинающееся простодушным и беззаботным наигрышем флейты-пикколо. Музыка полна неожиданных поворотов, контрастов, динамических сопоставлений, подчас отмеченных юмором. В среднем разделе солирует почтовый рожок. Его грустная и мягкая мелодия обнаруживает неожиданное сходство с народным испанским танцем арагонской хотой. Это образ сельской пасторали.

В четвертой части, состоящей из двух песенных строф, впервые перед нами человек с его глубокими раздумьями, пытливым погружением в себя. Впервые на протяжении симфонии композитор привлекает здесь выразительность живого, теплого, трепетного человеческого голоса, использует стихи Ницше:

*О человек, внемли!
Что говорит глухая полночь?*

Изумительный по красоте речитатив альта льется на мерно колышущемся фоне. Ему отвечает выразительное пение валторн, другие инструменты вступают со своими мелодическими линиями. И в них, как ранее во второй части, узнаются интонации вступительной темы симфонии. Сплетающиеся мелодии голоса и инструментов достигают огромной силы и затем постепенно испадают. Все замирает.

Пятая часть воспринимается как радостное утро после темной, полной тревожных дум ночи. Ведь в солнечном свете мнр выглядит совсем по-иному! Звучат голоса природы, голоса жизни, разносится праздничный колокольный звон — благовест, возвещающий наступление нового прекрасного дня. Женский хор под аккомпанемент оркестра и хора мальчиков поет бесхитростную песню «Три ангела пели сладкий напев» на народный текст из сборника «Чудесный рог мальчика».

И только успел исчезнуть последний отзвук радостного благовеста, как наступает последняя фаза гигантского симфонического цикла — финал, необычный, лирический, построенный в вариантной двойной трехчастной форме с кодой. В нем нет борьбы, нет обычного для предшествующих симфоний драматизма, огненного накала страстей. Он поистине потрясает своей проникновенной музыкой, полной скрытой внутренней силы, как будто льющейся из глубины души. Звучит широкая мелодия скрипок, в очертаниях которой снова узнается начальная тема симфонии в нной, лирической трактовке. Ее сменяет еще более

лирически насыщенный напев виолончелей... Темы словно вытекают одна из другой, чтобы затем слиться в общем движении. Музыка становится все мужественнее и светлее и, наконец, приводит к торжественному апофеозу, который и завершает симфонию.

Симфония № 4, соль мажор (1899—1901)

Состав исполнителей: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, литавры, треугольник, бубенцы, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, арфа, сопрано-соло, струнная группа, в том числе контрабасы пятиструнные.

История создания

В одном из писем Малера о Четвертой симфонии мы читаем следующие горькие строки: «Это преследуемый пасынок, который до сих пор видел очень мало радости... Я знаю теперь, что юмор подобного рода, пероятно отличающийся от остроумия, шутки или веселого каприза, оказывается понятным в лучшем случае не часто».

Что же вызвало столь печальные слова? О каком юморе идет речь?

Четвертая симфония занимает в наследии Малера совершенно особое место. В критике о ней сложилось мнение как о добродушно-юмористической, идиллически-шутливой. Некоторый повод для этого дал сам композитор, неоднократно называвший симфонию Юмореской. Однако же... «Если человек в моменте юмора, отпавшая от маленького суетного мира действительности, связывает и соразмеряет последний с бесконечным миром идеала, то возникает тот смех, в котором кроются и скорбь, и величие», — эти слова, относящиеся к романтической поэзии, с полным правом можно приложить ко многим страницам малеровской музыки. В своем учении о комическом Жан-Поль, властитель дум молодого Малера, обосновал свой взгляд на юмор как защитный смех, единственное спасение от трагедии, отчаяния, от противоречий, устранить которые личность бессильна. В таком смысле Четвертая

симфония — действительно юмореска. Надо отметить, что этому определению композитор придавал, по-видимому, еще одно значение, близкое по смыслу миниатюре. Так, однажды он обмолвился: «Я хотел написать только симфоническую юмореску, а у меня вышла симфония нормальных размеров...»

«Небесную жизнь» — детскую песенку о небесных радостях, песенку, в которой рай представляется местом, где вкусно кормят, где все танцуют и веселятся, Малер хотел первоначально сделать финалом Третьей симфонии. Летом 1892 года была закончена работа над этой песней на текст из «Чудесного рога мальчика». Но в процессе творчества замысел изменился. Возник план новой симфонии, в которой песня «Небесная жизнь» должна была стать основой и в то же время выводом, завершением симфонического цикла. Музыка симфонии создавалась на протяжении 1899—1901 годов, на рубеже веков. Малер в это время жил в Вене, куда его пригласили на должность третьего дирижера, но, очень быстро поняв масштаб личности, сделали директором. Как всегда, процесс сочинения приходился только на летние месяцы, которые композитор проводил в Майерниге, избранном на этот раз местом отдыха.

Внешняя наивность, кажущееся простодушие музыки Четвертой — не от неведения, а от стремления избежать «проклятых вопросов», довольствоваться тем, что есть, и не искать, не требовать большего. Такая позиция композитора после грандиозного полотна Третьей воспринимается как отступление, как признак усталости, возможно — разочарования. Премьера симфонии состоялась в Мюнхене под управлением автора 25 ноября 1901 года.

Музыка

Первая часть симфонии открывается холодным бряцанием бубенцов, короткими форшлагами флейт. Их размеренная механистичность вызывает представление о чем-то ненастоящем, мертвечном. Вот, кажется, раскроется занавес кукольного театра... Звонко-сухие аккорды исчезают на пианиссимо, вступает лаковая, гибкая мелодия скрипок — главная партия. Довольно примитивная плясовая «беспашанная» тема (связующая) сменяется лирической, теплой побочной; заключают экспозицию приплясывающие интонации народного характера. И на всем протяжении

части сохраняется мерное движение восьмыми, которое словно «проявляется» на гранях формы в возникающих каждый раз холодных «бряцаниях». Это создает механический фон, вступающий в резкий конфликт с патриархально-простодушшой, стилизованной музыкой, подчеркивает ее невсамделишность и непрочность. В разработке фантастически-причудливо, подчас даже жутко звучат знакомые интонации, странно изменившиеся, искаженные. Музыка становится тревожной. Как будто изменился мир, он виден теперь в кривом зеркале... А может, напротив, это и есть его подлинное лицо? Идет отчаянная борьба за то, чтобы сохранить все ценное, положительное, не дать ему исчезнуть, распасться. Пока это удается. Некоторое время, словно по инерции, еще продолжается хаотический поток разработки, но вот вынесенная на поверхность звуковой волны «с полуслова» утверждается главная тема, начинается реприза.

Вторая часть, скерцо — картина чуждого, тупого и равнодушного внешнего мира. Словно музыкальный лубок разворачивается перед слушателями: незатейливый оркестрик играет в кабачке лендлеры для всех, желающих танцевать, веселиться. Звучание скромного оркестрового состава нарочито фальшиво. Впечатление лубочности усиливает скрипка соло, настроенная на тон выше обычной. Веселье, беззаботность кажутся ненастоящими... Средний раздел скерцо — высказывание от души — задумчивое, грустное пение.

Третья часть — лирико-драматический центр симфонии. Крайние разделы ее скованы остиным движением баса. Размеренность, обычно не свойственная медленным частям малеровских симфоний, придает музыке черты сдержанной скорби. Выразительнейшая мелодия струнных, бесконечно разворачивающаяся на этом строгом и мрачном фоне, звучит как лирическая исповедь. Далее появляется мелодия скрипок, взволнованная, смятенная, вызывающая в памяти аналогичные по настроению темы Чайковского (двойная трехчастная форма, совмещенная с вариациями). Постепенно нагнетается напряжение. В конце части внезапное *tutti* как взрыв отчаяния прорезает тишину. Это звучит тема песни «Небесная жизнь». Звучит как вопль о последнем прибежище измученной души, которой некуда идти, не на что надеяться.

Финал — детская песенка о небесных радостях — открывается только что отзвучавшей темой. Теперь она спокойна, сердечна. Женский голос

(сопрано) поет бесхитростную песню. Довольно большое оркестровое интермеццо «спускает с небес на землю». Оно полностью построено на материале начальных тактов симфонии (бряцающие аккорды), но в более подвижном темпе, более плотном оркестровом звучании. Значительный по масштабу эпизод проникнут горькой иронией, скепсисом. И следующие строфы песни уже не безмятежны. Они воспринимаются сквозь призму оркестрового эпизода, отголоски которого в сопровождающих инструментальных линиях сохраняются почти непрерывно, еще раз «выходя на поверхность» перед последней строфой. Это как бы напоминание: жизнь — лишь кукольная комедия; не стоит воспринимать ее всерьез... Заключение финала печально и умиротворенно. Постепенно от песенной темы остаются лишь короткие мотивы. Все затихает в мерных ходах арфы.

Симфония № 5, до-диез минор (1901—1902)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы,
3 тромбона, туба, 4 литавры, тарелки, большой барабан,
большой барабан с тарелками, треугольник, колокольчик, тамтам,
деревянная трещотка, арфа, струнные.

История создания

Написанная в течение 1901—1902 годов Пятая симфония — это своего рода переходный этап в творчестве Малера. Она находится на рубеже двух периодов. Композитор, который не может больше идти старыми путями, нащупывает в ней новые.

После того как он убедился, что его замыслы, какие бы разъяснения он ни предлагал, остаются непонятыми, теперь он, впервые в своей творческой практике, отказывается от каких бы то ни было письменных разъяснений или внешних программных элементов. Это отнюдь не означает действительного отказа от ранее выработавшихся принципов создания симфонических циклов, от того значения «построения мира»,

которое придавал им Малер. Более того — существует прямое указание на наличие в Пятой авторской программы: Арнольд Шёнберг в одном из писем Малеру, говоря о своем впечатлении от музыки Пятой симфонии, пишет, в частности: «Я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасами и бедами и с ее просветляющей, увлекательной радугой. И что мне до того, что Ваша «программа», которую мне сообщили позже, кажется, мало соответствовала моим ощущениям? ... Разве должен я правильно понимать, если я пережил, прочувствовал? Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противоборствуют друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достичь внутренней гармонии, я ощутил человека, драму, истину...»

Итак, существовала авторская программа, которую композитор рассказал близким ему музыкантам, но остерелся доверить бумаге. Значит, в этом отношении Пятая не отличается от прежних симфонических опусов, и нельзя согласиться с точкой зрения Бруно Вальтера, который писал о Пятой: «Окончена битва за мировоззрение средствами музыки, отныне он хочет писать музыку лишь как музыкант».

В Пятой симфонии бросается в глаза сходство с «Тризной» Второй симфонии. Создается и параллель горько-ироническому гротеску траурного марша Первой. Возникают и отчетливые мотивные переклички с Первой симфонией. Трудно предположить, что это всего лишь случайные ассоциации. Скорее напрашивается вывод, что Пятая создавалась как иное решение вопроса, поставленного во Второй (Для чего ты жил, для чего страдал — о герое Первой!) — как будто художник решает пересмотреть заново пройденный когда-то путь...

Однако есть в этой симфонии и новые черты. Здесь композитор возвращается к традиционному классицистскому рондо-финалу (ранее им не используемому) с его непрерывным движением, здоровым весельем, господством народно-песенных интонаций. Зарождаются здесь и новые для Малера принципы музыкального развития — появляется имитационная полифония, частично замещающая всецело царящую ранее

полифонию контрастных или взаимозаменяющих мелодических линий. И это говорит о том, что симфония стоит на распутье. Далее, за ней, начнется новый этап творчества.

Быть может, эта двойственность пути, по которому пошел композитор, сыграла роль и в биографии симфонии: Малер не был ею полностью удовлетворен. На протяжении многих лет возвращался он к работе над ней, вносил значительные изменения, а в 1911 году, на пороге смерти, полностью переоркестровал. Первое исполнение Пятой симфонии состоялось 18 октября 1904 года в Кельне под управлением автора.

Музыка

Первая часть, написанная в сонатной форме с контрастным эпизодом вместо разработки, начинается патетическими возгласами труб, призывающими к вниманию. Сейчас начнется действие — двинется погребальное шествие. Взволнованную речь труб подхватывает оркестр. Словно вспышка мучительной сердечной боли в этом внезапном фортиссимо. И вот уже зародился ритм траурного марша... Постепенно все стихает. Сдержанная мелодия звучит на фоне скупого, прозрачного аккомпанемента. Она спокойна. Но это — спокойствие безграничной скорби, которое не может продолжаться долго. Действительно, течение музыки прерывается новым взрывом отчаяния. И вновь ему на смену приходит размеренная мелодия марша. Она льется нескончаемым потоком, повторяется, видоизменяется, становится более ласковой, светлой, простодушной. Так в самом большом горе иногда бывают минуты просветления, и на мгновение среди слез, как луч солнца, проглядывает улыбка. И как в жизни после таких мгновений особенно остро ощущается боль утраты, так и в музыке новый раздел части, начинающийся с хроматизированного речитатива труб на фоне бурных пассажей струнных, передает это чувство обостренности страдания.

Вторая часть (также сонатная форма) — непосредственное продолжение и в то же время резкий контраст первой. Продолжение — ибо сохраняется то же настроение: глубокая скорбь, отчаяние, патетика; контраст, так как в первой части преобладало внешнее действие: картина траурного шествия, лишь время от времени прерываемая взрывами

отчаяния. Здесь же — осмысление происшедшего. Судорожные басовые мотивы, прерываемые короткими сухими аккордами, сменяются иступленными возгласами деревянных духовых, драматическими пассажами струнных (главная партия). Так подготавливается вступление взволнованной порывистой мелодии (побочной), своей мятежной романтикой напоминающей шумановские темы. Наплывом, как воспоминание, возникают интонации траурного марша и вновь уходят.

Третья часть образует собой второй крупный раздел симфонии. Это гигантское скерцо, поражающее богатством образов, настроений, разнообразием тематизма. Как и предшествующие две части, скерцо начинается вступительными тактами, на этот раз очень решительной короткой попевкой, «задающей тон» разворачивающейся вслед за тем музыке. И сразу же появляются приплясывающие темы лендлера (некоторые исследователи считают, что это вальс), словно нанизанные одна на другую: лукавые и простодушные, грациозные и грубоватые, гротесковые и лирические. Новый раздел скерцо прозрачен, будто написан акварелью. На смену многим коротким темам приходит одна протяженная мелодия, вернее — персплетирующиеся мелодии, сначала скрипок и гобоя, далее переходящие к другим инструментам. Передача еще незаконченного мелодического построения от одних инструментов другим — типичный метод малеровской оркестровки. Как это часто бывает в малеровских скерцо, танец продолжается в более индивидуализированном плане мягкой, задушевной лирики. Новый контраст — появление спокойной песенной темы, напоминающей соло почтового рожка в третьей части Третьей симфонии. Вновь и вновь, как в калейдоскопе, одна мелодия сменяет другую, одно настроение следует за другим. Мотив вступительных тактов завершает эту грандиозную картину.

Третий, последний раздел симфонии, начинается с четвертой части — адажиетто. В нем заняты только струнные инструменты — смычковые и арфа, что придает музыке особую лирическую насыщенность. Эта своеобразная миниатюрная оркестровая песня без слов с томительно прекрасной бесконечной мелодией — уникальный образец малеровской инструментальной лирики. Он ясно свидетельствует, что композитор отнюдь не отказался от песенности как принципа, а только от Слова, от

конкретизации содержания в его текстовом выражении, от краски человеческого голоса. Именно это адажиетто подчеркивает сходство Пятой симфонии со Второй. Ведь по существу звучит песня, хотя и не для голоса, а для скрипок с оркестром. Роль скрипок аналогична роли голоса во Второй и Третьей симфониях, а положение адажиетто внутри симфонического цикла аналогично месту песни «Urlicht» во Второй симфонии — это часть, расположенная между скерцо и фипалом, лирическая кульминация симфонического цикла, момент высшей сосредоточенности, обобщения перед последней, завершающей частью.

Первая тема рондо-финала, вернее — многочисленные короткие мотивы, рисующие первый образ финала, — вступают без перерыва, непосредственно вслед за последним аккордом адажиетто. Создается пасторальная картинка. Музыка полна здоровья, веселья, солнечного света. Начало финала напоминает темы некоторых симфоний Гайдна, Пасторальную Бетховена. Но это лишь заставка. Вслед за тем незамысловатую тему в духе народной песни запевают валторны. «Волыночный» аккомпанемент — вытянутые тоны у фаготов и виолончелей, звучание пустых квинт — еще более усиливает впечатление народности образа.

Остальные темы не изменяют характера музыки, но придают ей новые краски, новые оттенки: жизнерадостная, энергичная, словно бурлящая тема футы — первого эпизода рондо; нежная и грациозная тема второго эпизода, родившаяся из мелодии адажиетто, но гораздо более светлая, спокойная и безмятежная; сходный с ней по мелодическому рисунку, но очень отличающийся по характеру мужественный фанфарный мотив. Прихотливо сменяясь в безостановочном кружении рондо, а его жизнерадостном хороводе, все эти темы в своем развитии приводят к ликующему апофеозу, знаменующему собой преодоление страданий, победу жизни над смертью.

Симфония № 6, ля минор, Трагическая (1903—1904)

Состав оркестра: 4 флейты, флейта-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 8 валторн, 6 труб, 4 тромбона, туба, 2 литавры, колокольчики, ксилофон, челеста, пастуший колокольца, низкие колокола, большой барабан, малый барабан, треугольник, 2 пары тарелок, прутья, тамтам, молот, 2 арфы, усиленная струнная группа.

История создания

Шестая симфония создавалась на протяжении двух летних каникул—1903 и 1904 годов. В это время Малер — директор Королевской оперы Вены, счастливый муж первой венской красавицы и отец крошечной дочери (в 1904-м — уже двух дочерей). Его музыка по-прежнему находит признание только у немногих знатоков, друзей-музыкантов. Но он верит, что его время придет и продолжает писать, как только находит для этого время.

В первые годы XX века им создаются песни на стихи поэта Ф. Рюккерта — единственного, кто близок ему духовно, кто вдохновляет его на творчество. Это цикл «Песни об умерших детях» — пять песен на стихи, созданные поэтом после смерти его детей, и еще пять песен на стихи того же поэта, которые вместе с двумя, написанными на тексты сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика» составили «Семь песен последних лет».

Вокальные миниатюры можно было писать «между прочим», но симфония требовала сосредоточенности. А это было возможно только во время летнего отдыха, когда композитор уединялся где-нибудь в глуши, далеко от забот театра и большого города. Последние годы это был Майернит. Летом 1904 года он пишет оттуда своему младшему коллеге, будущему великому дирижеру и страстному пропагандисту его произведений Бруно Вальтеру в ответ на его письмо, в котором тот высказывался против программной музыки: «Моя Шестая готова. Думаю, что я е м о г! Тысячу раз баста!» Итак, новая симфония снова программна. По своей структуре она традиционна — классический четырехчастный цикл. Однако для Малера это не шаг назад, а новый этап поисков. На этот раз художник хочет воплотить волнующие его мысли в сложившейся

еще у Бетховена и отшлифованной десятилетиями творчества разных композиторов форме.

Как правило, замыслы его всегда очень конкретны. Но если раньше композитор давал слушателям путеводную мысль, то теперь он категорически отказывается от этого. Причину Малер раскрывает в одном из писем: «Название... было попыткой как раз дать для нем музыкантов от-правную точку и путеводитель для восприятия. Что это мне не удалось (как я ни старался) и только привело ко всяким кривотолкам, стало мне, увы, ясно слишком скоро. Подобная неудача постигала меня и раньше в сходных случаях, и я отныне окончательно отказался комментировать свои сочинения, анализировать их или давать какие-либо пособия».

О содержании Шестой Малер никому не сообщает ни слова: нусть те, кто хочет проникнуть в смысл его концепции, сами вдумываются, вслушиваются в музыку. «Моя Шестая, кажется, снова оказалась твердым орешком, который не в силах раскусить слабые зубки нашей критики», — восклицает композитор. Нedarом еще раньше в одном из его писем появились такие строки: «Н а ч и н а я с Б е т х о в е н а, нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы. Но ничего не стоит такая музыка, о которой слушателю нужно сперва сообщить, какие чувства в ней заключены, и, соответственно, что он сам обязан почувствовать! Итак, еще раз, *regard* (да сгинет. — *Л. М.*) — всякая программа! Нужно просто принести с собой уши и сердце и — тоже не последнее дело — д о б р о в о л ь н о отдаться рапсоду. Какой-то остаток мистерии есть всегда даже для самого автора!»

Но и без авторских пояснений содержание симфонии, не случайно получившей наименование Трагической, «вычитывается» из музыки. Замечательный дирижер, один из лучших интерпретаторов малеровской музыки Виллем Менгельберг писал о Шестой: «В ней передана потрясающая драма в звуках, титаническая борьба героя, гибнувшего в страшной катастрофе». Малер ответил Менгельбергу: «Сердечно благодарю Вас за Ваше любезное письмо. Для меня оно очень ценно: ведь это большое утешение — услышать слова подлинного и глубокого понимания...»

Несмотря на трагизм, музыка симфонии не пессимистична. Это рассказ о герое, который борется отчаянно. И гибель его не напрасна: своим примером он вдохновит тех, кто придет ему на смену. Это —

действительно герой, а не просто главный персонаж. Вот почему финал вызывает ассоциации с траурными частями бетховенских симфоний, полными суровой мощи и скорбного величия.

Симфония была впервые исполнена 26 мая 1906 года в Эссене под управлением автора.

Музыка

Первая часть — типичное для Малера широко развернутое полотно, богатое контрастными образами, наполненное борьбой. Начало ее — четкое движение марша. На фоне железного ритма, словно стиснутые его жесткими рамками, взлетают вверх и ниспадают выразительные мелодии скрипок и деревянных духовых. Широко и мужественно звучат напевы медных духовых инструментов. Затухает, будто растворяется главная партия. На фоне барабанной дробы и громких сухих ударов литавр трубы интонируют мажорное трезвучие, которое переходит в минорное, словно не в силах удержаться, сползает, омрачается. Это своеобразный лейтмотив, «девиз» симфонии, который проходит через все части как стержень, скрепляющий их единой мыслью. Спокойный отрешенный хорал с господствующим тембром деревянных — небольшая передышка. И вот уже захлестнул поток экспрессивнейшей мелодии побочной партии в гибком переплетении различных оркестровых голосов. Временами прорывается ритм марша. Но вновь все затухает. Окончилась экспозиция. Дальнейшее развитие музыки первой части основано на материале экспозиции. В ней есть и лирические эпизоды, моменты просветления, созерцания, но в основном это бурное, насыщенное драматизмом действие.

Вторая часть — мощное скерцо. Многочисленные темы рисуют огромную гротесковую картину. Первая тема скерцо — тупая, однообразная, с нарочитыми подчеркиваниями сильных долей такта, с бесконечными повторами. В начале второй темы в партитуре ремарка композитора: «Altaetisch» — старомодно. И тут же соло гобоя — «рассудительно, степенно». Безнадежной сытой ограниченностью веет от этой музыки. Временами, когда разрастается звучность, делается страшно. Кажется, что перед нами огромное болото благополучного меланхолического существования, болото, которое в силах засосать, похоронить в себе высокие стремления,

благородные порывы. В конце части несколько раз звучит лейтмотив симфонии — чередование мажорного и минорного аккордов у медных инструментов. (Форма скерцо — излюбленная композитором двойная трехчастная, усложненная появлением дополнительного эпизода в момент ожидаемой репризы.)

Третья часть, очень небольшая по размерам, является лирико-философским центром симфонии. Скрипки запевают нежную и выразительную мелодию. Ее подхватывает гобой, потом она вновь переходит к скрипкам. За ними вступают деревянные духовые. Гибка и прозрачна оркестровка, точно кружево плетется из тончайших линий. Следующий эпизод — пасторальный. Спокойно, безмятежно, как голоса природы, звучат наигрыши гобоя, кларнета, валторны. Но недолго. Лишь какой-то момент длится спокойствие. Его вновь сменяет эмоционально напряженный энзод. На чередовании экстатических взлетов и затуханий и построена часть (снова в даоинной трехчастной форме).

Финал — монументальный, почти равный по протяженности всем остальным частям, являет собою картину разворачивающейся борьбы. Это огромная, новаторски решенная сонатная форма, в которой все привычные разделы условны и многозначны. Звучит аккордовый лейтмотив симфонии. Патетична тема скрипок, мрачны и зловещи отрывки той же мелодии в низком регистре — у трубы, бас-кларнета, фаготов. Вот у валторны прозвучала более протяженная и более четко собранная мелодия, но растворилась в колеблющемся, мерцающем фоне. Траурным хоралом вступает духовая группа. Еще раз слышится лейтмотив. Очень медленно идет собирание сил, нарастание движения; подготавливается мощный решительный марш — первая, но далеко еще не высшая кульминация финала. Спадает волна. За ней накатывается следующая, затем еще и еще... Грациозные светлые эпизоды чередуются с взволнованной лирикой, патетические возгласы — с четким маршевым шагом. В кульминациях напряжение таково, что его трудно выдержать. Заключение симфонии мрачно. Удары литавр, лейтмотив. Тяжело звучит тема у перекликающихся тромбонов и тубы. Все медленнее и медленнее движение. И в последний раз — мрачный аккорд на фоне траурных ударов.

Симфония № 7, ми минор (1904—1905)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот,
4 валторны, тенор-горн, 3 трубы, 3 тромбона, туба, 4 литавры, треугольник,
бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, прутья,
пастушки колокольца, стальные бруски, колокольчики, 2 арфы,
мандолина, гитара, струнные.

История создания

Закончив Шестую симфонию летом 1904 года, композитор сразу принялся за создание следующего симфонического цикла. Это время — самое благополучное в его жизни. Он — всеми уважаемый директор первого оперного театра Австрии, Венского Королевского театра. Он женат на первой красавице Вены, дочери известного художника Эмиля Шиндлера Альме, представительнице старинного дворянского рода. В семье уже подрастают две горячо любимые дочери.

Осенью работа над симфонией была прервана, и не только начавшимся театральным сезоном. В октябре Малер ездил в Амстердам, где исполнялись его первые четыре симфонии, причем Четвертая была исполнена два раза в один вечер. По рассказу Альмы Малер, в первом отделении дирижировал автор, во втором — В. Менгельберг, прекрасный дирижер, один из пропагандистов творчества Малера. Им и были организованы гастролы, во время которых Малер остановился не в гостинице, а у Менгельберга. По возвращении в Вену композитор писал: «Мой дорогой друг! Теперь, когда я прибыл на родину и немного оправился от тягот путешествия, мои мысли вновь возвращаются к чудесным дням, проведенным в Амстердаме. И, мысленно возвращаясь к Вам, я должен благодарить Вас за Вашу юношески энергичную инициативу, за проникновенное понимание и конгениальную интерпретацию моих сочинений...» Таким образом, его музыка, по-прежнему непонятная широкой публике, тем не менее имеет своих страстных поклонников, и Малер твердо верит, что ее время еще придет.

После первых четырех симфоний, по поводу которых он пытался объяснить если не слушателям, то хотя бы друзьям в письмах, их

программы, теперь он отказывается от этих попыток, хотя подчеркивает не раз, что начиная с Бетховена вообще нет музыки, в которой отсутствовала бы программа.

Седьмая симфония — новый и, пожалуй, решающий этап в творчестве художника, который неустанно стремился к воплощению героического идеала, нахождению выхода из трагического конфликта с действительностью. Малер уже не использует здесь отголосков своих вокальных циклов. Не прибегает к выразительности человеческого голоса. Чисто музыкальными средствами строится грандиозная концепция этого цикла, но можно с уверенностью утверждать, что, как и прежде, в основе замысла лежит программа, для самого автора четко сформулированная. Логика симфонического становления ведет от остро драматической, полной напряженных раздумий первой части к жизнеутверждающему рондо финала. Решение цикла необычно для Малера: не через разворачивающийся показ различных явлений и их осмысление в медленной части, как складывалось во всех предшествующих симфониях, а через сопоставление света и тени, образов дня и ночи.

Начатое предшествующим летом, сочинение продолжалось следующим — летом 1905 года в курортном местечке Майерниг, где у Малера была собственная дача.

Премьера симфонии состоялась в Праге 19 сентября 1908 года под управлением автора.

Музыка

«Как из чрева земли, как будто содрогаясь от титанического напряжения, поднимается, словно отягощенная корнями, тема вступления первой части...» (И. Барсова). Таинственно-мрачно звучат суровые фанфары на затаянном пианиссимо, время от времени прерываемом внезапными вспышками sforцандо. Вступление переходит в решительную маршевую поступь главной партии сонатного аллегро. Ес рисунок типичен для малеровских маршевых тем: квартетный утверждающий мотив, стремительный взлет-затакт, пунктирность ритма. Лаконична и яркая тема, словно тезис, сконцентрировавшая в себе огромную энергию и глубокий смысл. На ней вырастает величественная полифония среднего раздела. Побочная партия первой части — одна из обаятельнейших страниц лирики Малера.

Томительно прекрасная мелодия, начинающаяся у скрипок, разворачивается гибко и выразительно в прихотливой изменчивости тончайших динамических градаций. Разработка сонатного аллегро отличается широтой масштаба, богатством полифонических приемов. Это непосредственный подступ к грандиозной фуге будущей Восьмой симфонии. Мощная полифоническая ткань создает фреску, воскрешающую в памяти бетховенские полотна, и далее, в глубь времен и традиций, заставляющую вспомнить «Юпитер» Моцарта — в «увеличении», усилении, умножении на силу и экспрессию чувств человека XX века. В чередовании активного, действенного начала с пленительной кантиленой достигается заключение первой части: колоссальное, можно сказать — яростное — утверждение мужественной темы-марша.

Вторая часть симфонии носит название «Nachtmusik» — Ноктюрн. Вот как пишет о ней И. Соллертинский: «...как бы перевод на язык музыки знаменитой картины Рембрандта «Ночной дозор»: на уснувших улицах города гулко отдаются шаги таинственного патруля, где-то вдали перекликаются приглушенные рога, испуганно кричат на черных ветвях потревоженные тишью... Рембрандтовская светотень, — если продолжить сравнение дальше — мастерски передана одновременным гармоническим сочетанием до мажора и до минора». Звучат переклички труб, возникает ритм марша. Трижды на протяжении части появляется сопоставление мажорного и минорного аккордов — лейтмотив Шестой симфонии, который можно определять как тему судьбы. Одна за другой сменяются темы, не составляющие контраста, а рисующие картину шествия, которое временами прерывается чутким вслушиванием в тишину, в звуки природы, окружающей город — тихие фанфары валтори, позвякивание пастушьих колокольцев, птичьи голоса (та же, что и в предшествующих скерцозных частях двойная трехчастная форма).

Третья часть симфонии — скерцо, обозначенное композитором непроводимым определением *Schattenhaft*. В отечественной литературе его принято определять не очень точно как «Игру теней». Но для Малера это — не подзаголовок части, как было в предшествующей, а только определение характера музыки. Начинается вальсообразное движение — не обычный, веселый и изящный венский вальс, а причудливый, порою таинственный, порою кажущийся зловецким. Это тоже «ночная музыка»,

но характер ее непрерывного, кажущегося бесцельным кружения заставляет подумать о «пляске смерти». «Традиционные вальсовые колена пронизывают все разделы сложной трехчастной формы с двойной вариантной экспозицией и трио, переходящим в разработку. В то же время любое тематическое развертывание и продвижение в конце концов затухает или насильственно обрывается одной и той же — начальной мыслью, подобной *idée fixe* — символу нескончаемого бесцельного движения» (И. Барсова). Трио привносит элементы идиллии и звучит подобно наивным, изящно стилизованным малеровским песням из «Чудесного рога мальчика». Но после него вновь возвращаются ритмы зловещего вальса.

Четвертая часть — снова ноктюрн. Доносящаяся откуда-то издалека, словно принесенная еле заметным дуновением ночного ветерка романтическая трехчастная серенада с аккомпанементом двух арф, гитары и мандолины. Простая, бесхитростная и безмятежная мелодия снова напоминает наивные песенки-интермедии малеровского «Чудесного рога мальчика». Но композитор в наивные мелодические обороты привносит иронию: то их интоннируют валторна и гобой стакато, то в аккомпанементе появляются подчеркнуто сухие, заостренные звучания — минимально короткие соло духовых, трели кларнета и фагота, аккорды арфы и гитары, подобные острым уколам.

Финал симфонии — «В духе Пятой симфонии Бетховена или увертюры «Мейстерзингеры» Вагнера — говорит о ликующем, освободительном новом дне» (И. Соллертинский). Это рондо-соната, построенная на маршево-гимнической теме, перемежающейся танцевальными, пасторальными эпизодами. Музыка полна жизнерадостности, горделивой уверенности и силы. Апофеозом звучит появляющаяся в заключении симфонии мужественная героическая тема первой части.

Симфония № 8, ми-бемоль мажор (1906)

Состав исполнителей: 4 флейты, флейта-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 4 фагота, контрафагот, 8 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, туба, 3 литавры, большой барабан, тарелки, тамтам, треугольник, низкие колокола, колокольчики, челеста, рояль, фисгармония, орган, 2 арфы, мандолина, струнная группа с пятиструнными контрабасами.

Отдельно необходимы 4 трубы и 3 тромбона.

Голоса: 1-е сопрано (*Magna Peccatrix*), 2-е сопрано (*Ula poenitentium*, *Mater gloriosa*), 1-й альт (*Vulner Samaritana*), 2-й альт (*Maria Aegyptiaca*), тенор (*Doctor Marianus*), баритон (*Pater ecstaticus*), бас (*Pater profundus*); хор мальчиков, 2 смешанных хора.

История создания

Восьмая симфония — самое монументальное из произведений Малера, — была создана в необычайно короткий срок: всего за восемь недель лета 1906 года. После окончания театрального сезона композитор, бывший директором Королевского театра Вены, как всегда, отправился с семьей в Майерниг — курортное местечко, где у него была дача. Там он отдался сочинению музыки. Конечно, он не смог бы написать симфонию так быстро, если бы она не созревала в нем на протяжении всего года, прошедшего от окончания Седьмой симфонии. Оставалось только записать ее.

В Восьмой симфонии воплотился самый дерзновенный среди всех грандиозных замыслов Малера. Это произведение, по его мысли, должно было стать величественной одой любви к земле, к жизни, к человеку — аналогом знаменитой бетховенской Девятой симфонии с ее финальной «Одой к радости». Философская и этическая идея сочинения вновь потребовала от композитора обращения к слову, на этот раз уже не только в ключевых моментах. В первой части Малер использовал слова католического песнопения «Приди, о Дух животворящий». Одновременно с музыкой шла работа с текстом. Сохранилось письмо к другу, в котором композитор просил перевести отдельные строфы и уточнить ударения в латинском гимне Святому Духу, так как не доверял точности церковного сборника, которым пользовался.

Вторая часть написана на текст заключительной сцены «Фауста» Гете. Центральное произведение величайшего немецкого поэта-философа давно привлекало к себе композиторов. В музыке его воплощали по-разному. Специфика искусства звуков не позволяла передать все его многообразие, и каждый из крупнейших музыкантов находил в нем что-то свое, близкое и волнующее, что и становилось основой музыкального произведения.

Гуно привлекла фабула первой части трагедии — история любви Фауста и Маргариты. Берлиоза — воплощение неудовлетворенности, пытливого критического разума. Лист воплотил внутренний мир Фауста — его сомнения, его мятущуюся душу; Мефистофель для него — как бы изнанка Фауста, одна из сторон его личности. Обращались к трагедии Гете и Шуман и Вагнер.

Малера особенно привлекла заключительная сцена «Фауств», очень сложная, философски глубокая, толковавшаяся по-разному различными исследователями творчества великого немецкого поэта.

*Жар сверхъестественный
Муки божественной,
Сердце пронзи мое,
Страстью налимое,
Копьями, стрелами,
Тучами целыми.
Корка над палицей
Треснет, развалится,
Мусор ответится,
Сущность зардеется,
Льющая свет всегда
Вечной любви звезда. —*

Эти строки вдохновили Малера, видевшего именно в любви активную, действенную силу, неустанно стремящуюся к идеалу. Идеал же этот в гетевской трагедии символизируется «вечно женственным»:

*Все быстротечное —
Символ, сравненье,
Цель бесконечная
Здесь — в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.*

Заключительные стихи трагедии стали и заключением, итогом симфонии. К гуманистическому идеалу стремится все музыкальное развитие, а «животворящий дух» первой части и «зерно любви» второй — это символы одного и того же начала — беспокойного, творческого, непрестанно рвущегося ввысь.

Малер очень спешил: он хотел успеть закончить симфонию до начала празднования 150-летия Моцарта в Зальцбурге. В августе он должен был поставить там «Свадьбу Фигаро», а до этого хотел еще совершить своего рода паломничество: двухнедельное пешее путешествие. Однако времени катастрофически не хватало, и в Зальцбург он прибыл более прозаическим путем и не успев закончить симфонию. Дописывать ее пришлось уже после возвращения с моцартовских торжеств.

Грандиозный замысел симфонии потребовал соответствующих средств воплощения. Недаром за Восьмой закрепилось броское название Симфония тысячи участников, которым сам композитор был возмущен, так как считал его рекламным. Однако исполнительский состав, использованный им, вполне давал на это право: огромный оркестр, мощные хоровые массы, восемь солистов — такого еще не было в симфонии.

Композитор понимал, что создал нечто исключительное. «Это самое значительное из всего, что я до сих пор написал, — сообщал он Виллему Менгельбергу. — Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты».

Премьера симфонии состоялась в Мюнхене 12 сентября 1910 года под управлением автора и стала его триумфом. Впервые не было непонимающей, пикающей публики, скептической и насмешливой критики. Грандиозный замысел захватил всех. Наконец-то победило творчество, сочетающее в себе величие замысла, простоту музыкального языка, сочность и богатство звучания, многообразие и выразительность средств.

Музыка

Характер первой части — торжественный, возвышенный, гимнический. В ней — и трагизм, и мощь, и утверждение. Музыкальная тема, с которой начинается симфония, ясна и лаконична. Это тезис, который в дальнейшем будет развит, доказан и утвержден. Он напоминает тему фуг Баха, а вместе — темы любимого учителя Малера — Брукнера с его глубокой религиозностью и возвышенным строем души. Тема претерпевает полифоническое развитие: не случайно в трех предшествовавших симфониях композитор все большее и большее внимание уделял полифоническим приемам — здесь он показывает огромное мастерство в области контрапункта. Вся первая часть — монументальная хоровая фреска — является прологом к основной, второй части, написанной на стихи Гете. Вместе с тем она выполняет функцию сонатного аллегро, в котором тематический комплекс католического гимна «Приди, о Дух животворящий» выполняет роль главной партии. Это возвышенная музыка, полная света, стройности и гармонии. Побочная тема нежно и взволнованно звучит у сопрано соло, поддержанная подголосками струнных. Величественная двойная фуга венчает разработку.

Первоначально Малер предполагал сделать симфонию четырехчастной. За первой частью должны были следовать скерцо, адажио и заключительный гимн. В процессе работы это три части слились, образовав гигантскую сцену, состоящую из трех фаз. Начинается вторая часть медленным вступлением, которое рисует пейзаж заключительной сцены «Фауста». «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня», — пишет Гете. Музыка сурова, строга и вместе с тем как будто наполнена воздухом. Долгий-долгий дрожащий звук скрипок, пиццикато у низких струнных, задумчивая мелодия в верхнем регистре деревянных духовых — все это очень тихо, лишь с внезапными прорывами фортиссимо отдельных звуков. Так создается ощущение больших открытых пространств, высоты... Постепенно разрастаясь, вступление подводит к звучанию хора. Основному хору, немного отставая от него, неизменно сопутствует второй — эхо. Со строфы «Спасен высокий дух от зла произволением Божиим» начинается раздел скерцо, сложного по структуре, с множеством тематических образований, объединенных спокойной диатоникой, простотой ритма, изяществом оркестровой фактуры. Несколько этапов в развитии

скерцо приводят к разделу, заменяющему медленную часть — славословие Богородицы. Постепенно на первый план выступают все более торжественные, ликующие интонации. Наступает собственно финал. Возвышенна и величава его музыка. Через ряд промежуточных ступеней, приходит она к безбрежной радости заключительного раздела, воспевающего «вечную женственность».

«Песнь о Земле»,
симфония для тенора, альты (или баритона) и оркестра
на тексты китайских поэтов (1907—1908)

Состав исполнителей: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, треугольник, колокольчики, тарелки, большой барабан, тамбурин, тамтам, челеста, мандолина, 2 арфы, струнные; голоса: тенор, контральто или баритон.

История создания

1907 год стал переломным для Малера. Весной ему пришлось оставить пост директора Венского Королевского театра, который он занимал до того десять лет: он узнал о своей тяжелой болезни — его сердце было в таком состоянии, что всякая физическая нагрузка становилась опасной. Но семью надо было обеспечивать, особенно предвидя, что, возможно, вскоре она останется вовсе без поддержки. И Малер принял материально выгодное предложение — стать директором Метрополитен-опера в Нью-Йорке.

Еще более глубоким потрясеннем стала смерть маленькой дочерн. В это время ему в руки и попал сборник древней китайской поэзии «Китайская флейта» в переводе Ганса Бетге. В старинных изысканных стихах композитор нашел то, что ему стало наиболее близким в последние тяжелейшие дни: «...исключительно тонко выраженную, проникнутую тихой печалью гармонию осеннего и зимнего пейзажа и — человеческой старости, заката солнца и — ухода человека из жизни» (И. Барсова). «Китайская флейта» и вдохновила композитора на одно из величайших

его творений — вокально-симфоническую симфонию «Песнь о Земле», ставшую трагической исповедью художника. Летом 1907 года, поселившись в Тироле, в курортном местечке Шлудербах, Малер отбирал стихи для частей цикла, набрасывал первые эскизы. Следующим летом, 1908 года, композитор продолжал работу над все разрастающейся формой — связывал музыкой отдельные стихи, набрасывал интермедии и все увереннее приходил к тому, что создается именно симфония. Осенью 1908 года Малер писал Бруно Вальтеру: «Еще не знаю, как можно будет назвать все в целом. Судьба подарила мне прекрасное время; по-моему это самое личное из всего, что я до сих пор написал».

Исследователи по-разному определяют жанр этого произведения. Некоторые считают его циклом оркестровых песен, другие — неким промежуточным жанром. Однако сам композитор определил «Песнь о Земле» как «симфонию в песнях» и, по свидетельству Бруно Вальтера, лишь суеверный страх перед цифрой 9, ставшей роковой для Бетховена и Брукнера, помешал дать ей девятый номер.

О том, что «Песнь о Земле» — именно симфония, свидетельствует проблематика сочинения, тесно связанная с предшествующим симфоническим творчеством Малера. Только вопросы, ранее волновавшие композитора в философском плане, — жизни и смерти, смысла бытия, — теперь стали страшно, неотвратимо актуальными для него самого (то же произойдет несколько десятилетий спустя с другим великим симфонистом, во многом последователем Малера — Шостаковичем в его Четырнадцатой симфонии!). И сама структура «Песни» сходна со структурой Второй, Пятой, Седьмой и, в особенности, Третьей симфоний. За бурной первой частью, играющей роль сонатного аллегро, следует медленная, затем группа трех скерцозных и финал, сходный с финалом Третьей симфонии. Исполнительский состав «Песни о Земле» также чисто симфонический — большой оркестр с тройным (частично — четверным) составом.

В основу сочинения легли вольные переводы немецким поэтом стихов китайских поэтов VIII и IX веков. Обратившись к, казалось бы, экзотическим текстам, Малер создал глубоко современное произведение, одну из выразительнейших в мире партитур.

Первое исполнение «Песни о Земле» состоялось уже после смерти композитора, 20 ноября 1911 года в Мюнхене под управлением Бруно Вальтера.

Музыка

Первая часть — «Застольная песнь о горестях земли» на стихи Ли Бо — посвящена бренности и скоротечности человеческого существования. Открывается часть пронзительными фанфарами. Создается впечатление, что внезапно разорвалась завеса, и слушатели стали свидетелями действия, давно за ней происходящего. Возгласы скрипок и деревянных духовых предваряют вступление голоса:

*Вот и вино в злаченых бокалах,
Но пить постой, пока лесню спюю.*

Мелодия взволнованна. Она часто прерывается паузами, во время которых звучат столь же выразительные темы солирующих инструментов. Их партии равноправны с голосом и, сплетаясь, создают выразительную музыкальную ткань. Первая строфа заканчивается скорбным рефреном:

*Мрачно в этой жизни,
Ждет нас смерть.*

Следующая строфа еще более напряженна, а в третьей достигается трагическая кульминация. Появляется жуткий образ обезьяны, воющей на могилах. Обостренные хроматизмы и высокий регистр вокальной партии, исступленные пассажи скрипок, пронзительные восклицания медных, тремоло деревянных духовых инструментов. И снова скорбно звучат слова, заключающие первую часть:

*Вот час настал, чтоб взять вина бокалы
И осушить их разом до дна.
Мрачно в этой жизни,
Ждет нас смерть.*

Вторая часть — «Одинокий осенью» на стихи Чжан Цзи — медленная, «усталая» (определение самого Малера). Скрипки с сурдинами начинают монотонное мерное движение. С грустной мелодией вступает гобой, ему подпекает кларнет... Как бы продолжая мелодическую инструментальную линию, вступает контраalto, а у скрипок все разворачивается бесконечная лента восьмых. В центральном разделе характер музыки меняется: мелодия становится более взволнованной, смятенной. Но порыв быстро угасает.

*Устало сердце, даже лампа — друг мой —
Трепещит и гаснет... Все мне кажется как сон...
Иду к тебе, пристань всех волнений!
О, дай мне мир! Давно покоя жду...*

В части четыре поэтико-музыкальные строфы, каждая из которых имеет сложное двух-трехчастное строение с постепенным нарастанием эмоционального напряжения, доходящим до экзотичности.

Третья часть — «О юности» на стихи Ли Бо — открывает интермедийный раздел цикла. Здесь явственно проступают черты стилизации. Изящная миниатюра напоминает безделушку из китайского фарфора. Содержание ее традиционно для китайского искусства. Это описание классического китайского сада с прудом в виде овала, с искусственным островком, соединяющимся с берегом горбатым мостиком. Вода в пруду должна быть прозрачна, чтобы в ней отражались и мостик, и островок, и поставленная на нем беседка, и прибрежные ивы. Беззаботно и светло звучит музыка. В основе ее короткие попежки в бесполутоновом китайском (пентатонном) ладу. Мягкий юмор соседствует с любованием стилизованной красотой чужой культуры. В третьей эпизодической ориентальной колорит отходит на второй план, давая место европейской танцевальной ритмике. Но реприза возвращает условные восточные образы, причем композитор музыкальными средствами рисует отражение в воде — «отражая» первоначальную мелодию флейты в более близком регистре и тембре фэгота.

Четвертая часть — «О красоте» на стихи Ли Бо — своеобразный медленный менуэт. В ритме старинного европейского танца звучит прелестная стилизованная мелодия. Контральто начинает свой рассказ. Мелодия, гибкая и выразительная, сопровождается другой — арханчией, продолжающей впечатление «живописи по фарфору», вызванное предшествующей частью. Внезапно резко меняется характер музыки. Звучание прорезается взвизывающимися пассажами струнных, пронзительными фанфарами. Непрерывные глиссандо арф передают нарастающее волнение. Появляется ритм скачки, быстрого неистового марша. Вновь возвращается музыка первого раздела. Закончилось и это интермеццо.

Пятая часть — «Пьяница весною» на стихи Ли Бо — последняя среди интермедийных, трагический монолог пьяницы, обращенный к птичке (неточная строфическая форма, подчиненная структуре стиха). На фоне оркестровой партии, словно наполненной птичьим щебетом, всеми звуками весны — трелями деревянных инструментов, легкими флажолетами

скрипок, их дрожащими тремоло, глассандо арф, обрывками мелодий, — звучит этот монолог в исполнении тенора. Он все время прерывается, будто человек не может овладеть ни своими мыслями, ни своей речью и дыханием. Это центр цикла, в котором господствует скепсис — красота природы, вечное обновление земли уступают место опьянению, сну. Горький его смысл — в строках:

*Что мне до весны?
Оставьте мне мое опьянение!*

Финал — «Прощание» (Abschied) — составлен из двух стихотворений разных поэтов — «В ожидании друга» Мэн Хаожаня и «Прощание с другом» Ван Вей. Он знаменует собою возвращение к основным образам симфонии — одиночеству, смерти. Начало — как траурный колокольный звон. Скорбная речитация контральто начинается в почти полной тишине. Ее сопровождают лишь выдержанный тон виолончели и холодная, словно замороженная, мелодия флейты. Новая строфа возникает, как первая, таким же сдержанным речитативом. Он прерывается. У флейты словно пытается установиться и бессильно снижает робкая мелодия. Перед последней, третьей строкой — большая оркестровая прелюдия. Это медленный марш, который в дальнейшем, после вступления голоса, становится фоном для его речитации. Музыкальный поток развивается вслед за текстом и солирующими инструментами оркестра, словно поток сознания, организованный, однако в стройную форму, близкую излюбленной композитором сложной двойной трехчастной. Просветленная кода финала — итог всего симфонического цикла. Он — в сопоставлении краткой человеческой жизни с Вечностью:

*Земля родная
Всегда, везде
Цветет весной
Из года в год.
И вечно дали
Там лучезарны.
Вечно...*

Все тише и тише становятся звуки, затухающие, исчезающие в бескрайнем, словно призрачном до мажоре. В последний раз проходит флейтовая мелодия, символизирующая любимую землю. Еле слышны последние прозрачные аккорды симфонии.

Симфония № 9, ре мажор (1909)

Состав оркестра: 4 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот,
4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, 2 литавры, треугольник,
малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики,
3 низких колокола, 2 арфы, струнные.

История создания

В 1907 году врачи нашли у Малера неизлечимую болезнь сердца и предписали покой. Но как мог находиться в покое он, для которого и жизнь и творчество были горением? К тому же он должен был думать о семье: в случае его смерти жене и маленькой дочери (старшая умерла всего пяти лет, что тоже явилось для композитора огромным ударом) не на что было жить. Он обязан был работать, и работать много, чтобы оставить близким необходимые средства. Именно это побудило Малера отказаться от должности директора Королевской оперы Вены и принять значительно лучше оплачиваемую — в нью-йоркской Метрополитен-опера. Проработав сезон в очень трудных условиях, он еще более усложнил себе жизнь, согласившись одновременно руководить симфоническим оркестром, причем должен был дать за сезон 65 концертов. Это, учитывая его требовательность и тщательность работы, была самоубийственная нагрузка.

Малер не дал «Песни о Земле» порядкового номера, хотя и уверенно говорил о том, что это симфония: он суеверно боялся, что его Девятая окажется последней. Но прошел еще год, и возникла новая, фактически десятая, но известная под № 9 симфония, которой действительно суждено было стать последним законченным произведением великого композитора. Создавая свою Девятую Малер, разумеется, не мог не помнить о Бетховене. Современники оставили для нас его фразу: «Она идет тоже в Ре! и меньше всего — в мажоре».

Создававшаяся непосредственно вслед за «Песнью о Земле», летом 1908 и 1909 годов, она написана в том же ключе, по существу — на ту же тему. Это прощание — такое же, как «Прощание» «Песни о Земле».

Прощание с жизнью.

Прощание с иллюзиями.

Отказ от борьбы — ибо дни сочтены и сил больше нет.

Мучительное сожаление о жизни — все-таки прекрасной, несмотря на все ее страшные, трагические стороны.

Одна из немногих у Малера четырехчастных симфоний, Девятая менее всего нормативна, традиционна в том плане, в каком создавались симфонии классиков. Ее обрамляющие части — первая и четвертая — медленные; между ними находятся скерцо и рондо. Несобычно и соотношение тональностей, также далекое от традиционного. Каждая часть кажется совершенно самостоятельной, не связанной с другими, а между тем все они составляют неразрывное целое. Любопытно, что сам композитор обмолвился однажды, что Девятая близка Четвертой, хотя, конечно, совсем другая. Думается, эта близость — в отсутствии героических, драматических образов, в отказе от борьбы. В том, что как Четвертая, так и Девятая, четырехчастные симфонии, в которых равно представлены лирика и гротеск. А совсем другая — потому что раньше мог быть (и произошел) уход в иллюзии, отстранение от жизненных коллизий. Теперь же иллюзий нет, и уходить некуда. Только из жизни...

Альбан Берг писал о Девятой: «Как-то я вновь проиграл Девятую Малера: первая часть — лучшее, что написал Малер. Это — выражение неслыханной любви к земле, страстное желание жить на ней в мире, еще и еще раз до глубочайшей глубины насладиться ею, природой — пока не придет смерть. Ибо она неудержимо приближается».

Премьера симфонии состоялась уже после смерти композитора, 26 июня 1912 года в Вене под управлением ученика и страстного пропагандиста творчества своего великого учителя Бруно Вальтера.

Музыка

Первая часть отличается удивительным единством. Кажется, что написана она на одном дыхании. Здесь нет противопоставления контрастных образов, как в предшествующих симфониях. Одно настроение естественно и незаметно переходит в другое, обрисовывая эмоциональные грани анданте. Музыкальное становление происходит волнами: первая, поначалу словно скованная, застывшая, постепенно разрастается, приводя к лирической кульминации. Но это не светлая открытая лирика

более ранних симфоний, а словно ущемленная, с прорывающейся тоской, затасанным страданием. Следующий раздел — мучительный порыв к свету, счастью; появляются фанфарные мотивы как символы борьбы, преодоления. (Форма части — сложный синтез сонатных, вариационных и песенных трехчастных черт.) После драматической кульминации срыв... Третья волна с мерными мрачными ударами литавр привносит траурные черты. Новые разделы части наступают словно накатывающиеся волны. Оркестровая ткань, поначалу состоящая из тончайших нитей — мелодических голосов, сплетающихся в прихотливых полифонических узорах, перерастает в мощные, напряженные tutti. Заканчивается часть умиротворенными звучаниями, заставляющими вспомнить призрачный до мажор заключительных страниц «Песни о Земле».

Вторая часть — еще один и, быть может, самый сильный и горький малеровский гротеск. Как и раньше, начиная со второй части Первой симфонии, композитор использует ритмонитонация лендлера. Но если в ранних симфониях с их помощью Малер создавал и патриархальные, и идиллические, часто стилизованные образы, то здесь, в «белой», бескрасочной тональности — до мажоре — возникает ощущение ограниченности, даже тупости, страшной в своей самоуверенности и прямолинейности. Такое впечатление достигается нарочито простой, примитивной мелодией, бесконечными повторами одних и тех же попевок, утомительными «алогичными» акцентами — сфорцандо, комическими приемами оркестровки — с чинными оборотами четырех кларнетов, зычным нарочито неуклюжим звучанием скрипичного баса (нижней струны), забавными аккордами валторн с форшлагами. Второй материал использует вальсовые ритмы. В его блуждающих интонациях — также гротескное преувеличение. Третий образ — снова лендлер — напоминает наивно-простодушные, порою грубоватые образы аналогичных разделов ранних симфонических циклов. Краткая кода привносит трагическое ощущение, подчеркивая мрачные стороны ранее звучавших мотивов.

Третья часть имеет подзаголовок — Рондо. Бурлеска. Сейчас мы определяем значение слова бурлеска как преувеличенно-комическое изображение чего-либо. Малер придавал ему иное значение: согласно учению о комическом Жан-Поля, писателя, оказавшего огромное

влияние на формирование миросозерцания и эстетических взглядов композитора, бурлеска — шутка с оттенком цинизма. И, по-видимому, далеко не случайно дал Малер такое определение урбанистическому разделу, передающему лихорадочную жизнь большого города. Эта музыка производит поистине страшное впечатление. Страшное — ибо то и дело слышатся интонации прежних произведений Малера — победного марша из первой части Третьей симфонии, начала второй части и скерцо Пятой симфонии и др., мелодий народного характера; но бывшие там героическими или патетическими, драматическими или радостными, здесь все они теряют лицо, искажаются в фантазмагорическом смещении, подчиненные общему бездушному движению. Таков рефрен рондо. Он полифоничен, но полифония его, в отличие от трепетного полимелодизма первой части, производит впечатление формальной: сухо, аэмоционально вступают непрерывно имитирующие друг друга голоса. По своей антигуманистичности, механистичности, «невсамделишности» он кажется предвестником «эпизода нашествия» Седьмой симфонии Шостаковича. Это впечатление усиливает новый фрагмент части — зловеще-веселый маршик. Следующий эпизод рондо — лирико-пасторальный. Он напоминает третью часть Третьей симфонии с ее широким распевом, соло почтового рожка. Однако и светлая пасторальная тема подвергается искажению; начинается борьба в стремлении удержать, сохранить то положительное, то прекрасное, что воплощает собой спокойное пение. Неожиданно, словно грубо отстраняя этот эпизод, врывается музыка рефрена. Диким, неистовым вихрем заканчивается рондо.

Финал — адажио — высочайшая вершина малеровского творчества, потрясающая проникновенностью и глубиной музыки. Вспоминается лиричнейший финал Третьей симфонии — «Что мне рассказывает любовь», как определил ее сам композитор. Это — тоже песнь о небесной любви, но не полнокровная, в расцвете сил, в зените жизни, подобно Третьей, а прощальная (снова вспоминается *Abschied* — последняя часть «Песни о Земле!»), усталая, на жизненном закате. Поэтому — не ре мажор, как в Третьей, как должно быть в соответствии с традиционным тональным планом симфонии, а ре-бемоль — усталый, потускневший, «не дотянувший» на полтона до ясного солнечного ре. Финал

начинается беспредельной, бесконечно разворачивающейся томительно прекрасной мелодией, гибко дышащей в теплом тембре низкого регистра скрипок и выразительном пении валторн (первоначальное изложение), производящей впечатление глубоко личного высказывания, повествования о самом дорогом, затаенном. Второй образ — чистая, возвышенная, чуть холодноватая, словно отрешенная от всего земного, мелодия высоких скрипок, сопровождаемая скупыми мелодическими линиями в низком регистре — более объективный, предвещающий лирику медленных частей симфоний Шостаковича. На сопоставлении этих двух образов и строится часть. Экстатичные моменты сменяются в ней возвышенно-торжественными. Появляется эпизод, сходный по настроению с финалом «Песни о Земле». Заключение симфонии исстивает в хрупких, еле слышных звучаниях.

Рихард Штраус

(1864—1949)

Творческое наследие Штрауса поразительно по объему и разнообразию. За три четверти века (первые сочинения были написаны в 6 лет, последние — в 83) он отдал дань всем существующим музыкальным жанрам — опере и балету, симфонии и симфонической поэме, концертам и сонатам для различных инструментов, оркестровой сюите и квартету, кантате и хорам, песням и фортепианным пьесам. Однако любовь композитора отдана симфонической поэме и опере, которые принесли ему славу одного из крупнейших мастеров XX века.

Большая и самая известная часть его симфонического наследия программна. Штраус продолжает традиции Листа — создателя симфонической поэмы — и Берлиоза, первым воплотившего романтическую программу в жанре симфонии. Сюжеты Штрауса всегда увлекательны, а оркестровое воплощение отличается красочностью и пышностью. Оркестром, обычно огромным по составу, композитор уже в молодые годы владел виртуозно.

Оперы Штрауса столь многообразны, как будто созданы разными авторами. В одних — мрачных трагедиях с эпатазирующими натуралистическими подробностями («Саломея», «Электра») — преломляются особенности драматургии кумира Штрауса, Вагнера, закладываются основы одного из ведущих направлений первой половины XX века — перенасыщенного эмоциями экспрессионизма. В других — изящных, тонких комедиях («Кавалер розы», «Арабелла», «Молчаливая женщина») — утверждается прямо противоположное стилевое направление, также важнейшее в XX веке, — прозрачный, ясный, чуть холодноватый неоклассицизм. Штраус возрождает традиции другого своего любимого композитора, Моцарта. Некоторые оперы («Египетская Елена», «Любовь Данаи») наделены чертами оперетты — Штраус мечтал стать Оффенбахом XX столетия. В «Ариадне на Наксосе» парадоксально сплетаются жанры итальянской оперы-seria и оперы-buffa, «Каприччио» представляет собой своеобразный эстетический трактат о специфике оперного жанра вообще (что первично — музыка или слово?) и т. д. и т. п.

В начале творческого пути Штраус воспринимался как дерзкий авангардист, а в конце почитался как классик XX столетия. Его музыка, полная радости жизни, броская и яркая, сознательно рассчитанная на успех у публики, насыщена всевозможными эффектами, в том числе юмористическими и звукоизобразительными.

Как мало кто из творцов, Штраус рано добился признания. Правда, иногда премьеры заканчивались скандалами, но это лишь подогревало общий интерес и приносило солидные доходы. Штраус и сам немало сделал для пропаганды своих сочинений в качестве дирижера. Но у него было много друзей-единомышленников: дирижеры, режиссеры, драматурги, певцы помогали осуществлению его смелых замыслов. В 37 лет Штраус был избран президентом Всеобщего немецкого музыкального союза, ему не исполнилось 39-ти, когда состоялся штраусовский фестиваль в Лондоне, за которым последовали фестивали и «Штраусовские недели» во многих странах мира и чуть ли не во всех городах Германии. В 40 лет он предпринял первую поездку за океан, в США. В 1911 году была опубликована первая книга о нем, десять лет спустя — вторая. Когда ему исполнилось 50, на доме, где родился Штраус, была установлена мемориальная доска. Многие города называли его своим почетным гражданином. Почетную степень доктора ему присвоили университеты Гейдельберга (1903), Оксфорда (1914), Мюнхена (1949). К 80-летию композитора были сделаны аудиозаписи почти всех его симфонических произведений, а торжественное празднование 85-летия Штрауса ознаменовалось съемками фильма о нем.

Крепкие народные корни (его мать — из знаменитого по сию пору рода мюнхенских пивоваров, отец — из крестьян), несокрушимое нравственное здоровье и колоссальная энергия, радостное принятие жизни непосредственно сказались на творческом процессе Штрауса. В отличие от других гениев он не знал мук творчества и уже в 22 года заявил: «Самое длительное и никогда не утомляющее наслаждение составляет работа, и ей я полностью посвятил себя». Его любимые изречения: «Я не тружусь никогда, я разалекаюсь» (французский скульптор Майоль); «Гений — это прилежание» (Шопенгауэр).

Вот как описывал творческий процесс Штрауса писатель Стефан Цвейг, его друг и либреттист: «В девять утра он садится за стол и продолжает работать без перерыва до двенадцати или часу дня... После обеда

играет в скат (популярная в Германии карточная игра, изображенная, кстати, в его опере «Интермеццо». — *А. К.*), пишет 2—3 страницы партитуры и вечером обязательно дирижирует в театре. Ему чужда какая бы то ни было нервозность, его художественный интеллект продолжает оставаться светлым и ясным днем и ночью. Когда слуга стучит в дверь, чтобы подать ему фрак, он прекращает работу, едет в театр, дирижирует с той же уверенностью и тем же спокойствием, с каким после обеда играл в скат. На следующий день вдохновение вновь приходит, и труд продолжается с того же места».

Рихард Штраус родился 11 июля 1864 года в столице Баварии Мюнхене, в доме под вывеской «Пивные Пшорра», в музыкальной семье. Его отец — первый валторнист придворного оркестра, блестящий виртуоз, игравший на различных инструментах, сочинявший музыку и дирижировавший. По свидетельству матери, также обладавшей музыкальными способностями, у сына они проявились в младенчестве: он смеялся, слушая валторпу, плакал, когда играла скрипка. Рихард получил систематическое фундаментальное музыкальное образование, хотя никогда не учился ни в одном специальном заведении. Игрой на рояле он начал заниматься в 4 года, в 6 добавились занятия на скрипке, тогда же были сочинены первые пьесы для фортепиано, рождественская песня и оркестровая увертюра.

Особенно много он сочинял в самых различных жанрах, будучи учеником классической гимназии, куда поступил в 10 лет. Тогда же (1875—1880) Штраус занимался теорией композиции и инструментовкой у придворного дирижера Ф. В. Майера. В 1881 году была исполнена его первая симфония и издан, под опусом 1, Торжественный марш для оркестра. В следующем году с музыкой юного Штрауса, только что окончившего гимназию, познакомились Дрезден и Вена, а в 1884-м — Нью-Йорк, где исполнялась его вторая симфония. В юности композитор очень много читал — лучшие произведения мировой литературы, книги по философии и истории, а в 1882—1883 годах изучал философию, эстетику и историю искусств в Мюнхенском университете.

Год двадцатилетия оказался знаменательным для молодого музыканта. Он познакомился с выдающимся дирижером, руководителем Мейнингенского придворного оркестра Гансом фон Бюловом, который

предложил Штраусу дирижировать своей сюитой для 13 духовых инструментов. Не прошло и года со дня этого неожиданного дебюта, как Штраус стал заместителем Бюлова, а вскоре сменил его на посту руководителя оркестра. Так почти случайно было положено начало карьеры Штрауса-дирижера, закончившейся спустя 63 года в Лондоне. Тогда же произошли другие знаменательные встречи — с великими симфонистами: маститым Брамсом, уже прославленным автором четырех симфоний, и молодым Малером, завершившим работу над первой.

К концу 80-х годов творческая индивидуальность Штрауса вполне сформировалась. И сразу определилось его тяготение к программным симфоническим жанрам. Их список открывает симфоническая фантазия «Из Италии», за которой на протяжении десятилетия 1888—1898 годов последовали семь симфонических поэм. Их сюжеты свидетельствуют о широте интересов композитора: Шекспир и Ленау, немецкая народная книга и картины собственной жизни, Ницше и Сервантес.

В те же годы происходит встреча с женщиной, с которой Штраус обретает семейное счастье до конца своих дней. Паулина де Ана, старшее его на два года, была известной певицей, несколько раз удостоившейся чести быть приглашенной в знаменитый вагнеровский театр в Байрейте. Молодые люди познакомились на отдыхе близ Мюнхена в августе 1887 года, четыре года спустя встретились в Байрейте, где певица исполняла партию Елизаветы в «Тангейзере», а лето 1893 года композитор проаел на вилле де Ана в Верхней Баварии. Год спустя состоялось обручение в Веймаре — в день премьеры первой оперы Штрауса «Гунтрам» под управлением жениха и с невестой в главной женской роли. Тем же летом обрученные еще раз выступили вместе — в «Тангейзере»: Штраус получил свое первое приглашение на вагнеровский фестиваль в Байрейт. Вскоре состоялось бракосочетание. Свадебным подарком Штрауса «моей любимой Паулине» стали песни ор. 27. Рождение их единственного сына Франца в 1897 году было отмечено циклом из шести песен ор. 37, посвященным «моей дорогой жене ко дню 12 апреля». Выйдя замуж, Паулина не прекратила концертной деятельности и нередко принимала участие в гастролях Штрауса. А он запечатлел картины семейной жизни — и безоблачной, и омраченной ревностью — в Домашней симфонии и опере «Интермеццо».

В 1898 году Штраус переселяется в Берлин и на протяжении почти двадцати лет работает дирижером Придворной оперы. Завязав дружеские и творческие связи с выдающимися деятелями театра — режиссером М. Рейнхардом и драматургом Г. фон Гофмансталем, композитор снова обращается к опере, но «Без огня» оказалась столь же незрелой и малосамостоятельной, как первенец «Гунтрам». И Штраус вновь вернулся к программной симфонической музыке, закончив в 1903 году свою первую симфонию, близкую к поэме — одночастную *Symphonia domestica* (Домашняя симфония). После чего окончательно отдал предпочтение музыкальному театру: одна за другой в течение десятилетия возникают его самые известные оперы — «Саломея», «Электра», «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе». Завершается этот период последней симфонией — Альпийской (1915). Больше композитор не пишет ни симфоний, ни симфонических поэм.

Все более расширяется его дирижерская деятельность. В январе 1913 года Штраус посещает Петербург, где готовится первая в России постановка его оперы (выбор пал на «Электру»). С его симфонической музыкой русская публика была знакома давно: три поэмы прозвучали еще в апреле 1896 года, когда он впервые гастролитировал в Москве, а в Петербурге его начал пропагандировать молодой немецкий дирижер Ф. Рёш. Русские газеты рекомендовали Штрауса как «выдающегося композитора», хотя главный редактор Русской музыкальной газеты не рискнул оценивать его музыку: «У нас Рихарда Штрауса еще не понимают, как не понимаю его и я, так как слишком мало знаю и слышал его произведений, чтобы решиться сказать необдуманное или обдуманное слово». А вот как газета описывала непосредственную реакцию слушателей: «Были исполнены симфоническая поэма «Смерть и просветление» (аплодировали, шикали, пожимали плечами), «Тиль Эйленшпигель» (аплодировали и саркастически улыбались) и «Дон Жуан» (недоумевали, но, ввиду поднесения г. Рёшу двух венков, аплодировали)». В декабре 1905 года должны были состояться вторые гастроли Штрауса в России, но революция помешала этому.

Выступления Штрауса в Петербурге в 1913 году имели шумный успех, что свидетельствовало, по словам рецензента, о том, что «его искусство стало общедоступным». Однако это относилось лишь к концертам, тогда

как в рецензиях на постановку «Электры» преобладали непонимание и возмущение. Руководитель Мариинского театра, знаменитый дирижер Э. Направник демонстративно отказался посетить премьеру. А Глазунов выражал недоумение, зачем вообще надо было ставить оперу Штрауса, если не то что публика, но даже специалисты не понимают ее (на что известный критик В. Каратыгин не без иронии и с известной долей преувеличения отвечал, что «понять «Электру», в сущности, много легче, чем любую симфонию Глазунова...»). Еще одна задуманная Штраусом поездка в Петербург с целью самому продирижировать оперой в Мариинском театре сорвалась из-за трагических событий: началась первая мировая война. По всей России было запрещено исполнение произведений немецких авторов — представителей вражеской страны.

В послевоенное время слава Штрауса растет. В 1919—1924 годах он руководит Венской оперой; выступает с оркестром Венской филармонии, с которым гастролирует по всему миру; принимает участие в организации знаменитого международного Зальцбургского фестиваля, где исполняет оперы Моцарта; в Дрездене готовит к постановке свои новые оперы. Приход в 1933 году к власти Гитлера не переломил жизни Штрауса, как это случилось со многими немецкими музыкантами, ставшими жертвами преследований фашистов — и не только по расовым мотивам. Национал-социалисты хотели, чтобы имя Штрауса придало блеск их культурной политике: почти 70-летний композитор был назначен своего рода «музыкальным министром иностранных дел рейха» — президентом Имперской музыкальной палаты. Штраус оправдывался тем, что принял этот пост «только ради того, чтобы предотвратить зло». Но оказался бессильным и лишь не стесняясь в выражениях критиковал нацистскую политику, на что, впрочем, тоже нужна была смелость. В письмах он возмущался позорным запретом исполнения «Кармен» по закону об арийском происхождении, отказался снять имя либреттиста еврея С. Цвейга с афиш своей новой оперы «Молчаливая женщина», а когда она была запрещена, заявил, что ее отправил в концлагерь.

Еще одна опера, созданная Штраусом после установления фашистского режима «День мира», оказалась совершенно необычной для него

по сюжету — историческому, причем прямо противоположному германской внешней политике. Ее премьера состоялась за год до начала второй мировой войны. В других операх, более типичных для него, композитор отстраняется от окружающей действительности, погружаясь в прекрасный мир вечных ценностей — мир античности, мир искусства, где не уничтожают миллионы людей за несходство политических взглядов или национального происхождения, а дискутируют о реформе оперы или превратностях любви. Откликом на трагические события, гибель культурных ценностей явилось лишь одно, последнее крупное симфоническое произведение — *Метаморфозы для 23 солирующих струнных инструментов* (1944—1945), первоначально озаглавленное «Скорбь по Мюнхену» — родному городу композитора, разрушенному бомбардировками.

С октября 1945 года около четырех лет Штраус живет в Швейцарии, но в мае 1949-го возвращается в Баварию, на свою виллу в Гармише, недалеко от Мюнхена. Там было торжественно отпраздновано его 85-летие. Там композитор и скончался 8 сентября 1949 года. В комнате, где он умер, хранится урна с его прахом. Десять дней спустя концерт памяти Штрауса состоялся в Венской филармонии, а 9 октября — в Байрейте, в Вагнеровском театре.

Symphonia domestica

(Домашняя симфония), ор. 53 (1902—1903)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, гобой d'аморе, английский рожок, 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 4 фагота, контрафагот, 4 саксофона, 8 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, тамбури, колокольчики, тарелки, большой барабан, 2 арфы, струнные (не менее 62 человек).

История создания

К началу XX века Штраус достиг первой творческой вершины. Созданы семь симфонических поэм — самые популярные произведения из всего наследия композитора. Он выступает во многих городах Германии

в качестве симфонического и оперного дирижера, гастролирует в различных странах, пропагандируя собственные сочинения. В 1898 году занимает пост первого придворного капельмейстера Берлинской оперы, через три года его избирают президентом Всеобщего немецкого музыкального союза. Его первые две оперы, еще незрелые, ставятся в Веймаре, Мюнхене, Праге, Дрездене, Вене. В день премьеры оперы «Гунтрам» 10 мая 1894 года в Веймаре, под его управлением, он обручился с исполнительницей роли главной героини известной певицей Паулиной де Ана. Три года спустя родился их единственный сын Франц.

Домашняя симфония — первая из двух программных симфоний Штрауса — создавалась в 1902—1903 годах и завершила серию его симфонических поэм, к которым близка и по форме, и по содержанию, особенно к «Жизни героя» (не случайно друг Штрауса, французский писатель Р. Роллан называл эту симфоническую поэму «Героической симфонией»). Штраус выступил продолжателем традиций Берлиоза и Листа. Подобно Берлиозу, он сам сочинил автобиографическую программу. Но если у французского романтика реальность причудливо сплеталась с грезами, а события личной жизни прикрывались именем «Лелио» или просто «артиста», то Штраус откровенно называет героем своих сочинений себя: «Я не вижу, почему бы мне не написать симфонию о самом себе. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр ... Знаете ли вы хотя бы одного композитора, который, сочиняя музыку, изображал что-либо другое, а не самого себя?» И он посвящает Домашнюю симфонию «моей дорогой жене и нашему мальчику», портреты которых, наряду с его собственным, рисует эта музыка.

Каков же был Штраус в 38 лет, в годы работы над Домашней симфонией? Познакомившийся с ним незадолго до того Ромен Роллан создает «странный и властный портрет того, кто считается в Германии преемником вагнеровского гения, — того, кто имел сугубую дерзость нанисать вновь, после Бетховена, Героическую симфонию и выставить себя в ней героем: высокий, стройный, довольно элегантный, высокомерный, он кажется принадлежащим к более тонкой расе, чем другие музыканты, среди которых он находится. Презрительный, пресыщенный успехом, весьма требовательный...»

Первое исполнение Домашней симфонии состоялось 31 марта 1904 года в Нью-Йорке под управлением автора на фестивале музыки Штрауса — он провел 35 симфонических концертов и вокальных вечеров, в которых принимала участие его жена Паулина. Накануне премьеры Штраус в интервью американским журналистам назвал Домашнюю симфонию симфонической поэмой, «которая изображает один день моей семьи», и говорил о ее отчасти лирическом, отчасти юмористическом характере. Однако вскоре заявил, что «не хотел шутить. Разве может быть что-либо более серьезное на свете, чем супружеская жизнь? Я желаю, чтобы эту симфонию воспринимали всерьез».

Первоначально композитор дал разделам партитуры заголовки (любовная сцена, сны и заботы ребенка, веселая ссора супругов), ремарками были снабжены отдельные темы (муж, жена, ребенок), но в окончательном варианте остались лишь некоторые из них. Предполагаемая программа вызвала ожесточенную критику. Роллан писал, что «это один из самых дерзких вызовов, которые он (композитор. — А. К.) когда-либо бросал здравому смыслу и хорошему вкусу. Я понимаю, что артист его масштаба может говорить публике о самом себе. Меня гораздо больше коробит, к а к он об этом говорит. Слишком велика диспропорция между сюжетом и манерой выражения. Больше всего мне не нравится то, что он выставляет напоказ самые сокровенные чувства... Кухня, гостиная, даже спальня открыты для всеобщего обозрения». О том же говорил отец Штрауса: «Навряд ли можно у себя дома так сильно шуметь». Это подчеркнуто и мощью, монументальностью огромного по составу оркестра (около 110 человек) с расширенными группами духовых и ударных инструментов.

Музыка

Одночастная симфония состоит из четырех больших разделов, напоминающих четыре части сонатно-симфонического цикла. В первом «представляющих» героев произведения. Мужа рисуют четыре мотива, характер которых обозначен самим Штраусом: спокойный (виолончели и фаготы), мечтательный (гобой), ворчливый (кларнеты), пылкий (скрипки). Два мотива (первым из них является обращение мотива мужа) характеризуют капризный и изменчивый темперамент жены:

мотив оживленный и грациозный сменяется манящим и страстным; прозрачное звучание солирующей скрипки, альты, кларнета внезапно прерывается гневным, бурным взрывом всего оркестра. Тихую безмятежную тему ребенка поет нежно звучащий старинный гобой (oboe d'amore — гобой любви) в сопровождении небольшой группы солирующих струнных; Штраус охарактеризовал ее как тему «гайдовской простоты». Другой мотив отнюдь не столь безмятежен — он передает громкий визг ребенка, изображаемый трелями деревянных духовых и форшлагами труб с сурдинами. Тетушки уверяют: «Весь в папу» (мотив отца у засурдиненных труб и кларнетов); дядюшки возражают: «Весь в маму» (мотив матери у засурдиненных тромбонов и валторн, гобоев и английского рожка).

Второй раздел — скерцо — рисует игры ребенка, «страшно шумные игры веселящегося Геркулеса» (Роллан). Тема ребенка подвергается многочисленным мастерским преобразованиям. Под конец она становится покачивающимся фоном нежной колыбельной, чувствительную мелодию которой ведут два кларнета: здесь Штраус почти дословно цитирует популярную Песню гоидольера Мендельсона из фортепианного сборника «Песни без слов». Раздается бой часов (колокольчики) — семь ударов, семь вечера.

Следующий раздел — адажио — лирический центр симфонии, своеобразный ноктюрн с широким разливом тем, то сопоставляющихся в звучании различных инструментов, то сливающихся в согласном дуэте. Вновь раздаются звуки колокольчиков — часы бьют семь утра.

Уверенно звучит мотив мужа, его сменяют громкий крик ребенка, мотив жены — начинается стремительный, жизнерадостный финал. Он близок по настроению к начальному разделу. Темы мужа и жены развиваются в форме двойной фуги, рисуя комическую сцену ссоры супругов; в нее вплетается и голос ребенка; победителем выходит, конечно, муж. Торжественный патетический апофеоз, мощное звучание колоссального оркестра венчают симфонию.

Альпийская симфония, ор. 64 (1911—1915)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, саксакельфон (баритоновый гобой), 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 4 фагота, контрафагот, 8 валторн, 4 теноровые тубы, 4 трубы, 4 тромбона, 2 тубы, 2 арфы (по возможности вдвое больше), орган, ветряная машина, громовая машина, колокольчики, тарелки, большой барабан, малый барабан, треугольник, коровьи колокольцы, тамтам, челеста, литавры, струнные (не менее 64 человек); 12 валторн, 2 трубы и 2 тромбона за сценой.

История создания

Альпийская симфония — последнее программное симфоническое сочинение Штрауса — вместе с написанной за тридцать лет до того симфонической фантазией «Из Италии» образует рамку большого первого периода творчества композитора, включающего его наиболее популярные произведения. Десятилетие 1888—1898 годов принесло семь симфонических поэм, еще пять лет спустя появилась Домашняя симфония, а до завершения Альпийской композитор успел написать и поставить четыре свои первые зрелые оперы, быть может, лучшие из созданных им. Это мрачные трагедии «Саломея» и «Электра», премьеры которых сопровождались крупными скандалами, и изящные классические комедии «Кавалер розы» и «Ариадна на Наксосе», обозначившие возвращение к Моцарту. Тогда же русской труппой С. Дягилева в Париже был поставлен балет Штрауса «Легенда об Иосифе». 50-летний композитор купается в лучах славы: еще в 1911 году вышла его первая биография, на его родном доме в Мюнхене установлена мемориальная доска, университеты в Гейдельберге и Окефорде припеивают ему почетную степень доктора, во многих городах Германии проходят «Штраусовские недели», на которых он дирижирует своими сочинениями.

Работа над Альпийской симфонией продолжалась с перерывами на протяжении четырех лет. Друзья полагали, что Штраус окончательно отстал от симфонического жанра. Он действительно сделал это, но после Альпийской. А пока симфония рождается в муках именно тогда, когда он поглощен работой над операми, совершенно не похожими ни одна на другую, ни на симфонию.

Первые наброски симфонии возникли в 1911 году, в период сочинения «Ариадны на Наксосе». Композитор писал своему либреттисту Г. фон Гофмансталу: «Жду вас и тем временем мучаюсь над симфонией, и это доставляет мне еще меньше радости, чем страхивание с деревьев майских жуков». Инструментовка симфонии, длившаяся ровно 100 дней, сыграла роль антракта между созданием второго и третьего актов сложнейшей философско-фантастической оперы «Женщина без тени». Как контрастны эти сочинения по стилю! Неужели у них один автор, сказавший об опере: «Именно там, где кончается Понятное, начинается истинное царство музыки», а о симфонии: «Я возымел желание хоть раз сочинить музыку так же просто, как корова дает молоко»?

Альпийская симфония посвящена графу Николаусу Зеебаху и Королевской капелле в Дрездене, интендантом которой он был более двадцати лет. Этот оркестр под управлением Штрауса стал первым исполнителем Альпийской симфонии 28 октября 1915 года в Берлине. Интересно, что именно она была избрана для торжественного концерта в честь столетия Венской филармонии 16 апреля 1942 года.

Как и фантазия «Из Италии», Альпийская симфония описывает красоты южной природы, на сей раз — величественных горных хребтов Баварских Альп, которые подступают к самым окнам виллы Штрауса в Гармише близ Мюнхена. Стремление занефатлеть пронизанные солнцем, полные радости жизни пейзажи, лишь ненадолго омрачаемые бурями и грозами, рождает цепь ассоциаций с музыкой XIX века — от Пасторальной симфонии Бетховена до симфонической поэмы Листа «Что слышно на горе», симфонических энизодов в «Золоте Рейна» и «Зигфриде» Вагнера. Но в отличие от них Альпийская симфония только пейзажными зарисовками и ограничивается. Это музыкальный репортаж о подъеме в горы; панорама Альп не согрета эмоциональным отношением, личным восприятием природы, психологической глубиной или философским обобщением, а все музыкальные темы, одетые в необыкновенно пышный оркестровый наряд, просты до крайнего предела. Гигантская по масштабам партитура (около 130 исполнителей, 50 минут звучания), снабженная автором 22 программными заголовками, оказывается одночастной поэмой в сонатной форме, обрамленной медленным вступлением

и медленной кодой. В разработке сонатного аллегро можно обнаружить эпизоды, напоминающие анданте и скерцо обычного четырехчастного симфонического цикла.

Музыка

Открывает симфонию «Ночь». Ее рисует таинственный приглушенный нисходящий мотив у фагота и струнных с сурдинами. В ответ раздается хорал тромбонов и тубы. Постепенно звучность нарастает, кличи валторн и труб прорежают толщу оркестра и мощные унисоны возглашают преобразенный начальный мотив — появляется ослепительное солнце («Восход солнца»). Так заканчивается медленное вступление, подготавливающее основные события симфонии.

Живое, энергичное «Восхождение» — главная партия сонатного аллегро. Внезапно издалека слышатся звуки охотничьих рогов (связующая) — их имитируют медные инструменты за сценой. Затем у медных в оркестре возникает более распевная тема, сопровождаемая вздымающимися и опадающими арпеджио струнных — словно шум горных ручьев («Вступление в лес» — побочная партия). Ее сменяет еще более красочное «Странствие вдоль ручья» — на фоне журчащих пассажей повторяется энергичная тема восхождения. Все новые красоты открываются перед путником — Штраус неистощим на звукоизобразительные эффекты. Вот краткий эпизод «У водопада», за ним — «Призрак» с волшебным звучанием колокольчиков, челесты, треугольника, глиссандо арф и скрипок. Следующая картина, «На цветущих лугах», подводит к одному из самых оригинальных по краскам эпизодов — «На альпийском пастбище» (заключительная партия). Перекликаются пастушьи рожки, издалека доносится звон колоколышек пасущегося стада, звучит незамысловатая мелодия валторн и струнных, напоминающая хороводные песни пастухов. Более разнообразные, контрастные картины возникают в разработке. «Блуждания в чащах и зарослях» остроумно рисуются средствами фугато, основанного на устремленной вверх теме восхождения. Ослепительный холодный блеск поражает «На глетчере». Тот же краткий, причудливо ритмованный мотив звучит тревожно, перебивается стремительно падающей хроматической гаммой — так иллюстрируется «Опасное мгновение».

Но все преграды преодолены, путник «На вершине». Здесь открывается величественная панорама гор, царит ничем не замутненный покой. Вместе с последующим «Видением» и сияющей темой солнца из вступления эти эпизоды напоминают медленную часть симфонического цикла. Затем в нескольких кратких эпизодах нарастает тревога: «Поднимается туман», «Солнце постепенно темнеет». Хроматические обороты связывают их с краткой «Элегией»; ее экспрессивную, словно плачущую тему ведут струнные в унисон. Иллюстративность господствует в «Затишье перед бурей»: отрывистые звуки гобоя передают редкие капли дождя, пассажи флейты-пикколо — блеск молний, тремоло большого барабана и литавры — гром.

Подготовленная таким образом, начинается «Гроза и буря, нисхождение». Подчеркивая живописную изобразительность, Штраус вводит ветряную машину, шум которой вносит в оркестр новые краски. Тому же служит использование громовой машины; как тревожный набат звучат колокольчики. Картину бури дополняют мощные аккорды органа. Этот раздел играет роль драматического скерцо и одновременно — репризы сонатного аллегро. В нем повторяются измененные темы экспозиции. Главная тема — восхождения, направленная теперь вниз (тема в обращении), рисует поспешное нисхождение путника, повторение побочной в мощном фортиссимо духовых — выход из леса.

Буря стихает. Начинается кода, перекликающаяся с медленным вступлением. Хорал медных из вступления, сопровождаемый органом, подводит к «Закату солнца»; возникает измененная тема «Элегии» из разработки. Движение все более замедляется. В «Заключительном аккорде» тема ночи обрамляет еще один фрагмент из разработки — «На вершине». Наконец наступает «Ночь», повторяются приглушенные первые такты вступления — путешествие в Альпы пришло к концу.

Александр Николаевич Скрябин

(1872—1915)

Скрябин — один из своеобразнейших композиторов рубежа XIX и XX вв. Его музыка несет на себе черты времени, когда жизнь была проникнута предчувствием катастрофических перемен. «Творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках», — сказал о нем видный марксист Г. Плеханов. Известный критик В. Каратыгин определил Скрябина, как «самого дерзкого из русских композиторов, революционера в области музыкального искусства». Он, продолжает Каратыгин, — «отразил в своем творчестве кипение общественных сил в революционный период русской истории».

Очень любивший музыку Шопена, Листа и Вагнера, Скрябин продолжал их традиции, используя в своем творчестве все шопеновские фортепианные жанры, обращаясь, вслед за Листом, к демоническим образам, идя по пути усложнения гармонических средств, намеченному Вагнером. В его музыке — нервность, импульсивность, тревожные поиски. Скрябин создал своеобразные, поэтические и полетные, полные страсти и мощи произведения. Ему присущ новый тип симфонизма — мистериальный, пророческий. Известны его слова: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи». И это были не просто слова, но декларация художника, верящего в обновление, совершенное творческой силой искусства. Искусству музыки он и посвятил свою жизнь, проникнутую бесконечной, романтической любовью к людям. «Люби людей, как жизнь, как твою жизнь, как твоё созданье», — записал он в одной из своих тетрадей.

Мировоззрение Скрябина, складывавшееся под влиянием не только философских течений того времени, но и оккультизма, позволило ему создать свою концепцию мира, в центре которого находится человек-творец, своей волей способный пересоздать Вселенную. В связи с этим одним из последних замыслов Скрябина стала несуществующая «Мистерия», долженствующая воплотиться в грандиозное действо — симфонию не только звуков, но и красок, ароматов, движения, даже звучащей архитектуры. «Мистерия» должна была, по представлению ее творца,

происходить в постросном специально для этого храме в Индии и продолжаться семь дней, подобно творению Вселенной Всевышним.

Скрябина приоткрывал образы, связанные с огнем. Понятия огонь, пламя входят в названия его сочинений. Его самые крупные сочинения — три симфонии, Поэма экстаза, «Прометей» (Поэма огня), в которых композитор наиболее ярко выразил свои эстетические устремления. При интенсивности и смелости гармонических поисков, причудливости и порывистости ритмов, при ярком своеобразии музыкального языка в целом, Скрябину свойственна ясность формы, приверженность классическим конструктивным схемам.

Проницательный музыкальный критик композитор Н. Мяковский, как бы подытоживая путь Скрябина, писал: «Скрябин — прежде всего не завершитель, а гениальный искатель новых путей, и хотя исходит по мирозерцанию из того же, но более окрыленного оптимизма, что и Бетховен, но при помощи совершенно нового, небывалого языка он открывает перед нами такие необычайные, еще не могущие даже быть осознанными, эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастает в наших глазах до явления всемирной значительности».

Александр Николаевич Скрябин родился 25 декабря 1871 года (6 января 1872) в Москве. Его отец, Н. А. Скрябин, происходивший из старинного дворянского рода, окончил юридический факультет Московского университета, затем элитарный Институт восточных языков в Петербурге и служил по Министерству иностранных дел, больше всего за границей. Мать Скрябина Любовь Петровна, урожденная Щетинина, была незаурядной пианисткой. Она окончила консерваторию по классу знаменитого Т. Лештицкого и успешно концертировала. 20 декабря 1871 года она дала концерт в Саратове, где Скрябины тогда жили, после чего с мужем поехала на Рождество в Москву. «Она чувствовала себя так скверно, что пришлось ее почти на руках принести вверх, а через два часа после их приезда появился на свет Шуринька», — вспоминала сестра Николай Скрябина. По-видимому, простудившись во время поездки, мать будущего композитора так и не оправилась после родов и через несколько месяцев скончалась. Малыш оказался на руках своей тетки, Любови Александровны Скрябиной, которая посвятила ему многие годы.

С отцом, вскоре уехавшим в Турцию в качестве драгомана русского посольства, он почти не виделся — встречи происходили уже через много лет, когда композитор выезжал в концертные поездки за рубеж.

От матери мальчик унаследовал страсть к музыке, от отца — незаурядный пылкий ум и огромное стремление к знаниям. Очень рано он научился читать и писать, стал сочинять стихи и небольшие пьески. Охотно и много рисовал. Но с трех лет главным интересом сделалась музыка. Еще не зная нот, мальчик наигрывал абсолютно верно услышанные мелодии, затем стал импровизировать. Уже тогда проявилась феноменальная музыкальная память — раз услышанное он мог безошибочно повторить.

Настоящие музыкальные занятия начались в 10 лет. Его педагогом стал Г. Конюс, тогда студент Московской консерватории, позднее сделавшийся крупным теоретиком. Осенью того же 1882 года Скрябина отдали в Кадетский корпус, но жил он не в интернате, как прочие кадеты, а у своего дяди, который служил в Корпусе воспитателем и имел квартиру в стенах этого закрытого учебного заведения. Жизненный путь мальчика наметился уже тогда: было ясно, что он станет музыкантом. Но учебное заведение себе выбрал он сам, возможно, из-за дяди. Начальство, зная, что кадет Скрябин профессиональным военным не станет, освободило его от военных дисциплин и маршировок, чтобы дать больше времени для занятий музыкой.

Конюс занимался с мальчиком всего год. Потом на него обратил внимание сам С. Танеев — лучший в России педагог, профессионал высочайшего класса, человек исключительный по этическим качествам. Он увидел в юном Скрябине выдающийся дар и стал заниматься с ним теоретическими предметами, а по фортепиано рекомендовал замечательного, особенно для начинающих, педагога Н. Зверева. Превосходный музыкант и воспитатель, Зверев занимался подготовкой юных пианистов в консерваторию. Как правило, его ученики и жили в его доме, на полном пансионе, получая не только музыкальное, но и прекрасное общее образование. Среди таких учеников были С. Рахманинов, А. Зилоти, К. Игумнов и другие, впоследствии выдающиеся пианисты. В отличие от них, Скрябин продолжал быть кадетом, жить в корпусе и приезжал на уроки три раза в неделю.

В 1888 году Скрябин, окончивший Кадетский корпус, поступил в Московскую консерваторию, где продолжал занятия с Танеевым, а по фортепиано был принят в класс В. Сафонова. Под его руководством юноша стал делать большие успехи, но, увлекшись чересчур трудным технически репертуаром, переиграл правую руку. Скрябин пунктуально выполнял все предписания врачей, но травма продолжала давать знать о себе практически всю жизнь. Через четыре года он окончил консерваторию по классу фортепиано с золотой медалью.

Как композитору ему закончить консерваторию не пришлось: к тому времени от Танеева он перешел к А. Аренскому, который вел класс свободного сочинения, но общего языка с новым педагогом ему найти не удалось. Аренский, по воспоминаниям современника, «не умея считаться с индивидуальностью ученика... не разгадал в Скрябине зреющего великого художника». Напряженные отношения закончились уходом от него Скрябина, закончить курс самостоятельно ему не разрешили. Он так и остался без композиторского диплома.

С детских лет любимым композитором Скрябина был Шопен. Не удивительно поэтому, что его первые фортепианные сочинения носили отпечаток влияния великого поляка. Он сознательно обращается к тем же жанрам — этюда, прелюдии, мазурки, вальса, нокturna. В 1886 году им написана одночастная соната-фантазия, в следующем — трехчастная соната (в список своих сочинений композитор их не включил). В этих ранних сочинениях уже выявляется своеобразие дара Скрябина — лирическая насыщенность, тонкость красок.

Вскоре после окончания консерватории дает о себе знать переигранная рука. Ему приходится пройти серьезный курс лечения. По поводу тех дней композитор записывает: «Чтобы стать оптимистом в настоящем значении этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его». Отзвуки переживаний того времени слышны в Первой фортепианной сонате (1893). Отчаяние, о котором писал композитор, было вызвано не только болезнью. Может быть, большую роль в его настроении играла несчастная любовь. В конце 1891 года он со всем романтическим пылом увлекся дочерью богатых помещиков Н. Секериной. Той было только 15 лет, и ее мать попросила юношу не смущать покоя детской души, перестать бывать в их доме. Между влюбленными шла переписка,

молодой человек какое-то время сохранял надежду. Но мать девушки твердо решила, что он, не знатный и не богатый, с еще весьма неопределенным будущим, — не пара ее дочери. Наступил разрыв, который музыкант переживал крайне тяжело.

В 1894 году его творчеством заинтересовался известный петербургский меценат М. Беляев. Несметно богатый, он поддерживал многих русских композиторов: организовал «Русские симфонические концерты», в которых исполнялась новая русская музыка, музыкальное издательство, которое очень хорошо оплачивало свои издания, ежегодно проводил конкурсы камерных сочинений и лучшие награждал Глинкинской премией, выдававшейся 27 ноября — в день премьер обеих опер великого русского композитора. Сафонов порекомендовал Беляеву обратить внимание на недавнего выпускника консерватории, и просвещенный меценат сразу оценил незаурядное дарование. «Благодарю судьбу, которая мне послала Вас на моем жизненном пути», — писал ему Скрябин.

Действительно, только благодаря постоянной поддержке Беляева композитор мог спокойно работать. Но для начала Беляев решил, что Скрябину нужно ехать за рубеж полечить руку и переменить обстановку после душевной травмы. На это он выделил нужную сумму, и весной 1895 года Скрябин на четыре месяца отправился в Германию, затем в Швейцарию, побывал в Италии, Ницце, в Берлине присутствовал на открытии Международного конкурса пианистов и композиторов имени А. Рубинштейна, а по возвращении на родину получил от Беляева драгоценный подарок — рояль.

В январе 1896 года Беляев организовал вторую зарубежную поездку Скрябина, на этот раз — концертную. 15 января в Париже состоялся первый авторский концерт Скрябина, через три дня он играл в Брюсселе, затем были концерты в Берлине, Амстердаме, Гааге и Кельне. Всем им сопутствовал неизменный успех. «Это исключительная личность, композитор столь же превосходный, как и пианист, столь же высокий интеллект, как и философ; весь — порыв и священное пламя», — писал один из парижских критиков.

И во время гастролей Скрябин продолжал сочинять. Появлялись новые фортепианные прелюды, экспромты, Концертное аллегро. Все эти произведения были изданы Беляевым, бывшим в восторге от своего

нового протеже. Вернувшись в Россию, Скрябин принялся за сочинение Концерта для фортепиано с оркестром. До этого было начато симфоническое Аллегро, но работа над ним задержалась на три года, и композитор в конце концов оставил ее, не удовлетворенный первым оркестровым опытом. Концерт был издан Беляевым, несмотря на то, что получил довольно сдержанный отзыв Римского-Корсакова, впрочем, известного своей чрезвычайной строгостью. Письмо главы петербургской школы обидело Скрябина: «Я считал Николая Андреевича добрым-добрым, а теперь вижу, что он только любезен», — писал Скрябин Беляеву, сетуя, что Римский-Корсаков просто сказал о недостатках оркестровки, не отметив то, что считал слабым; не помог молодому композитору советами. Впрочем, еще более строго он примерно в то же время отозвался о Первой симфонии Калинникова, чем, возможно, ускорил кончину тяжело больного композитора.

Еще до того как концерт был опубликован, 11 октября 1898 года, Скрябин исполнил его в Одессе. Туда он приехал с молодой женой, Верой Ивановной Исакович, талантливой пианисткой, окончившей консерваторию через несколько лет после Скрябина. Знакомый с ней раньше, Скрябин считал ее своим другом, делился с ней своими творческими замыслами, наблюдениями, а кроме того — переживаниями, связанными с неудачами в личной жизни. После первого юношеского увлечения, у него было еще одно — «блестящей по внешности, очень интересной и образованной» русской девушкой, жившей в Париже, где композитор с ней и встретился. О ней неизвестно ничего, кроме инициалов, но один из биографов композитора писал: «Она сделалась невестой Скрябина, но вскоре они разошлись...» В Россию Скрябин вернулся уже с намерением жениться на Верс Ивановне. «Через несколько дней после свадьбы молодые уехали, — вспоминала тетка композитора, заменившая ему мать и любившая его по-матерински. — На вокзале было человек тридцать. Стояли на платформе, шумели, все вместе говорили. А я только смотрела на Шуриньку. Он был очень бледен, глаза грустные...»

В январе 1898 года Скрябин вновь гастролировал в Париже с программой из своих сочинений. На этот раз в его концертах выступала и жена, также игравшая его сочинения. Концерт снова прошел с большим успехом. По возвращении в Россию Скрябин был приглашен профессором в Московскую консерваторию.

Директор консерватории Сафонов сделал это предложение своему бывшему ученику вопреки мнению некоторых педагогов, считавших Скрябина недостойным преподавать в таком престижном учебном заведении. Вообще его своеобразный пианизм в России с трудом пробивал дорогу. Так, в ответ на предложение Сафонова дать возможность Скрябину участвовать в концертах Русского музыкального общества в Петербурге, руководивший этими концертами Ц. Кюи писал: «О Скрябине не хлопчите много. Со всех сторон слышу, что это совсем плохой пианист», на что Сафонов с достоинством ответил: «Что касается Скрябина, то я свое суждение о нем как пианисте считаю более компетентным, чем суждение сторонних лиц, о которых Вы мне пишете, тем более, что Скрябин играет *исключительно* свои сочинения и играет их вне всякого сравнения с другими пианистами».

Приглашение Сафонова композитор принял не без колебаний — боялся, что преподавание не позволит отдавать творчеству столько времени, сколько хотелось бы. Он посоветовался с Беляевым, который в ответ писал: «Ты ведь знаешь, я всегда был за определенные занятия, налагающие на человека определенные обязанности и приучающие его к известному порядку. Следовательно, с этой стороны мне и нечего ставить вопроса». В то же время Беляев продолжал оказывать композитору материальную помощь в виде постоянных авансов за произведения, которые неизменно печатались в его издательстве. Кроме того, Скрябин ежегодно получал Глинкинскую премию. Это позволяло ему жить спокойно, не думая о завтрашнем дне.

Уже через год стало ясно, что директор не ошибся. Один из профессоров Венской консерватории, побывавший на экзаменах пианистов, свидетельствует: «Скрябин пригласил меня к себе в класс... и я с большим удовольствием пробыл 4 часа, убедаясь в том, что он солидный педагог и ведет свое дело с большим знанием и любовью. Я почти уверен, что он лучший профессор Московской консерватории».

Еще одна зарубежная поездка композитора состоялась в 1900 году. К этому времени была написана Первая симфония. Далее началась работа над Второй. Одновременно обдумывались планы оперы. Скрябин начал писать либретто, но оно не было закончено. Большая педагогическая нагрузка и постоянное сочинение фортепианных пьес, в основном

для того, чтобы издавать их у Беляева и тем покрывать получаемые авансы, потребовала от композитора напряжения всех сил. К этому времени, наряду с консерваторией, он взялся и за преподавание в женском Екатерининском институте. Педагогика мешала ему, но расстаться с ней он не мог — росла семья, у него уже были три дочери, в 1902 году родился сын, жизнь требовала расходов и была полна забот. Впрочем, заботы были не только докучными — композитор очень любил своих детей и с радостью уделял им время и внимание.

В эти годы его все больше занимает философия, проблемы мировоззренческие. Он сближается с философом С. Трубецким, в поисках ответа на «проклятые вопросы» жизни изучает сочинения мыслителей античности и средневековья. Эти поиски неизменно отражаются в музыке — как в симфониях, так и в фортепианных произведениях, среди которых появляются «Причудливая поэма», «Окрыленная поэма», «Поэма томления», «Сатаническая поэма». Последняя, возможно как отзвук давнего увлечением Листом с его симфониями по «Фаусту» и Данте. Но и как дань времени, когда проблема Добра и Зла, борьбы Зла с Добром привлекала и Мережковского в его трилогии «Христос и Антихрист» и Брюсова в «Огненном ангеле», когда Врубель пишет своих Демонов. Воспитанный в традиционном православии, Скрябин приходит к богоборчеству, бросает вызов Высшим силам: «Я иду возвестить им мою победу над Тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на Тебя не надеялись и ничего не ждали от жизни, кроме того, что *сами могут себе создать*. Благодарю Тебя за все ужасы Твоих испытаний, Ты дал мне познать мою бесконечную силу, мое безграничное могущество, мою непобедимость, Ты подарил мне *торжество*».

В начале января 1902 года композитор поехал в Петербург на премьеру Второй симфонии, исполненной А. Лядовым. Прием был почти скандальный. Критика не нашла в ней привычной формы, сетовала на отсутствие консонансов и назвала ее «какофонией». Аренский, побывавший на концерте, писал: «Не понимаю, как Лядов решился дирижировать таким вздором. Я пошел послушать, только чтобы посмеяться, Глазунов вовсе не пошел в концерт, а Римский-Корсаков, которого я нарочно спрашивал, говорит, что он не понимает, как можно до такой степени обесценивать консонанс, как это делает Скрябин». Однако Беляев

симфонию оценил высоко, да и петербургские музыканты, несмотря на критику, признавали огромный талант композитора.

Воспользовавшись пребыванием в столице, Скрябин обсудил с Беляевым свои планы — он хотел оставить преподавание, чтобы всецело посвятить себя творчеству и концертной деятельности. Это было рискованным шагом в материальном отношении, но Беляев поддержал музыканта, пообещав ему ежемесячно 200 рублей в счет гонораров. С 1903 года композитор оставляет преподавание. Уже в следующем году появляется его Третья симфония, «Божественная поэма» — одно из высших достижений русской симфонической музыки.

К этому времени в его жизни происходит крупная перемена. Он знакомится с молодой пианисткой Татьяной Федоровной Шлецер. Пылкая поклонница его творчества, она разделяла философские взгляды и музыкальные искания Скрябина. «Она все время присутствовала, пока Александр Николаевич играл мне свои сочинения, — вспоминал один из первых биографов композитора, — каждую нотку которых она, видимо, знала, любила и предугадывала. Она... обращала внимание на ту или иную деталь сочинения, она первая, в ответ на какое-нибудь мое замечание, бросала уверенные слова, находчиво парируя мое прямое или косвенное нападение, и радостно присоединялась к моим восхищениям. Казалось, что дело Александра Николаевича она принимает к сердцу, как свое дело...» Композитор, не встречавший раньше такого полного понимания, был восхищен. Возникло чувство, которое в конце концов оторвало его от семьи. Вера Ивановна до конца дней оставалась композитору преданным другом, активной пропагандисткой его сочинений, но в жизни рядом с ним появилась другая.

В феврале 1904 года Скрябин поехал с семьей в Швейцарию, где завершил работу над Третьей симфонией. К этому времени его постиг удар — скончался Беляев, старинный друг и меценат. Положение было бы безвыходным, так как попечительский совет издательства Беляева стал выплачивать значительно меньшие гонорары и вообще, состоящий из петербургских музыкантов, не склонен был ставить Скрябина на особое место. Выручила одна из очень богатых его учениц, М. К. Морозова: она предложила помощь, которой композитор с благодарностью воспользовался.

Выслав в издательство партитуру Третьей симфонии, композитор прервал начавшуюся уже работу над «Поэмой экстаза» и выехал в Париж для устройства концертных дел. Туда, неожиданно для него приехала Татьяна Федоровна. Так несколько неожиданно для композитора началась их совместная жизнь — в Швейцарию Скрябин возвратился лишь для окончательного разговора с женой, которая решила «стать независимой», сохраняя с мужем дружеские отношения.

Начинаются трудные, беспокойные годы. Композитор мечется в поисках средств, которые теперь нужны на содержание двух семей — в новой скоро появится дочь. Некоторые из друзей, осудившие его поступок, отвернулись от него, и он больно это чувствует. Гнетет двусмысленность положения — он получил свободу, но не развод, и не может оформить официально свои отношения с новой спутницей жизни, его дочь не носит его фамилии. Непросто складываются и отношения в новой семье: Татьяна Федоровна очень ревнива, болезненно переживает его общение с бывшей женой и детьми от первого брака.

Наконец, в 1906 году он приезжает в Америку в надежде на серию хорошо оплачиваемых концертов. Кажется, материальные заботы скоро кончатся. Но 21 марта 1907 года приходится срочно покинуть страну: обнаруживается незаконность его брака, а ханжеские пуританские нравы США этого не прощают. Грозит разразиться огромный скандал, поскольку вездесущие репортеры не преминут опубликовать мельчайшие подробности личной жизни Скрябина.

Некоторое время композитор живет в Париже, затем переселяется в Лозанне, где жизнь дешдсале — об этом приходится думать! «Поэма экстаза» завершена и отправлена в издательство, композитор ведет переговоры с Глазуновым — членом попечительского совета — о выдаче части гонорара.

В 1909 году Скрябин приезжает в Россию как гастролер. В это время он поглощен работой над «Прометеем» — монументальным оркестровым сочинением, в исполнении которого должен участвовать свет — для него пишется отдельная строка партитуры. Его исполнение предполагается осуществить весной 1910 года, но сочинение затягивается, и вместо этого весной Скрябин едет с концертами по городам Поволжья — его

слышит публика Углича, Твери, Рыбинска, Ярославля, Костромы, Нижнего Новгорода, Казани, Самары, Саратова, Царицына (ныне Волгоград), Астрахани. Лето проходит в работе над «Прометеем», а зимой снова поездка — в Новочеркасск, Ростов и Екатеринодар.

В конце января 1911 года — турне по городам Германии. На этот раз он едет без жены, так как в семье ожидается третий ребенок. В одном из писем к ней Скрябина есть такие строки: «Я опять хорошо сочиняю! Неужели?!» Они говорят о том, что измученный постоянными концертными поездками композитор уже смирился с тем, что сочинять музыку ему некогда. Между тем, писать нужно хотя бы для того, чтобы оправдывать авансы издательства. И он пишет, когда только находится время, — все новыс и новые фортепианные пьесы.

2 марта 1911 года состоялась московская премьера «Прометея»; через неделю — исполнение в Петербурге. Начинаявший тогда деятельность музыкального критика композитор Н. Мясковский в первом из обзоров столичной музыкальной жизни сообщал: «...Изумительнейшее явление человеческого духа, недостижимый, углубленнейший “Прометей” Скрябина». Осенью за это сочинение автор был удостоен в тринадцатый и последний раз Глинкинской премии.

Композитор все больше чувствовал постоянное непреходящее переутомление. Оно сказывалось на настроении, отражалось в создаваемой музыке. Так в Девятой фортепианной сонате появился мотив, произведший особенное впечатление на внимательных слушателей. На вопрос, что он означает, Скрябин ответил: «Это — тема подкрадывающейся смерти». Ответ стал быстро известен друзьям композитора. И смерть не замедлила: прервав работу над «Мистерией» — грандиозным действием, которому автор придавал мистическое значение, — она наступила неожиданно для всех, через два месяца после произнесенных слов, 14 (27) апреля 1915 года в Москве от внешне незначительной причины — карбункула на губе. Весть о смерти композитора мгновенно облетела город. На кладбище Новодевичьего монастыря его провожала многотысячная толпа.

Симфония № 1,
ми мажор, ор. 26 (1899—1900)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,
колокольчики, арфа, струнные;
в финале меццо-сопрано-соло, тенор-соло, смешанный хор.

История создания

Осенью 1898 года Скрябин стал профессором Московской консерватории по классу фортепиано. Его занятия складываются удачно. Он известен как автор многих фортепианных сочинений, но как симфонического композитора его еще не знают. Оркестровая партия фортепианного концерта и симфоническое Аллегро, никогда не исполнявшееся — вот весь его творческий багаж. После первого учебного года, выехав с семьей на дачу в подмосковное село Дарьино, композитор начинает обдумывать план крупного симфонического произведения. Вначале предполагается к уже написанному Аллегро прибавить остальные части симфонического цикла, но от этой мысли Скрябин скоро отказывается и начинает писать заново симфонию, которая вскоре разрастается до шести частей, причем финал — хоровой, на собственные стихи, прославляющие искусство:

*О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусства!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.*

*Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновенье,
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.*

*В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.*

*Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме усталом и больном
Ты мыслей новый строй рождаешь.*

*Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный.*

*Царит всевластно на земле
Твой дух, свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.*

*Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!
Слава искусству,
Во веки слава!*

Как видно из стихов, на идейный замысел Скрябина явно оказала влияние Девятая симфония Бетховена. Первая симфония для него — не просто музыкальное произведение, но воплощение мировоззренческой концепции, достаточно ясно выраженной. И стихи здесь — не только форма наиболее ясного воплощения идеи, но и начало пути синтеза искусств, по которому пойдет дальнейшее симфоническое творчество композитора.

Он работает все лето. 18 июня 1899 года в письме к Беляеву, нотопечатателю и меценату, ставшему искренним другом Скрябина, сообщает: «Теперь же я занят одним большим сочинением для оркестра». Осенью композитор уже оркеструет законченное произведение, показывает его директору консерватории, прекрасному пианисту и дирижеру В. Сафонову, а в начале января 1900 года едет в Петербург. Там с его музыкой знакомятся Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов. Как члены попечительского совета издательства Беляева, принимающие решения о напечатании той или иной музыки, они приходят к выводу, что печатать симфонию можно еще до ее исполнения (обычно издательство принимало к изданию только исполненные публично произведения), однако настаивали на переделке очень трудных вокальных партий финала. Скрябин даже советовался по этому поводу со знаменитым профессором пения У. Мазетти, который не нашел особых трудностей. Однако Скрябину пришлось принять во внимание, что техника рядовых хористов, которым предстояло петь в финале симфонии, была несопоставима с возможностями итальянского виртуоза. Композитор

внес требуемые изменения, тексты переводились на немецкий и французский языки (именно так, для возможного исполнения за рубежом, издавал Беляев). Готовилось переложение для фортепиано в четыре руки — оно должно было выйти одновременно с партитурой.

В ожидании издания и премьеры симфонии Скрябин летом 1900 года поехал сначала в Париж, чтобы во время проходившей там Международной выставки дать концерт, а затем в Швейцарию. Там он встретился с Беляевым, выехавшим за границу для лечения. Беляев скептически отнесся к идее вокально-симфонического произведения и предупредил Скрябина, что это сильно усложнит как издание, так и исполнение. Его опасения оправдались. Премьера, состоявшаяся в Петербурге 11 ноября 1900 года под управлением Лядова, прошла без последней части. В печати появились благоприятные отзывы. Скрябин имел основания быть довольным. В марте симфония прозвучала и в Москве под управлением Сафонова, на этот раз — с заключительной частью.

Впоследствии композитор критически оценивал финал, объясняя, что ему не удалось в нем по-настоящему передать свет, который должен озарить все вокруг. Поэтому утвердилась традиция исполнения симфонии без последней части. Это тем более логично, что первая часть симфонии является вступлением к традиционному симфоническому циклу, складывающемуся из средних четырех частей — сонатного аллегро, медленной, скерцо и сонатной формы финала. Заключительный хор — итог, только озвучивающий словом идею произведения.

Музыка

Первая, вступительная часть цикла светла, проникнута пантеистическим началом. На мягко колышущемся фоне расцветает выразительная мелодия кларнета, далее ее подхватывают струнные. В среднем разделе трехчастной формы появляются более просветленные звучания — деревянные инструменты в высоком регистре и скрипка соло играют поочередно, создавая ощущение светлой идилличности. Реприза наступает естественно, как продолжение развития среднего раздела, в коде возникает новая тема в нежном звучании флейты; потом она прозвучит в финале, образуя смысловую арку.

Вторая часть — сонатное аллегро, бурное, порывистое. Главная тема, типичная впоследствии для Скрябина, — целеустремленная, утверждающая, основанная на коротких энергичных интонациях. Побочная в затаенном звучании низкого регистра кларнета вносит сумрачный колорит, но подхватываемая струнными, приходит к напряженной кульминации. В разработке, небольшой по размерам, начинается нарастание к кульминации, высшей точкой которой становится проведение побочной темы в мощном звучании медных, после чего происходит драматический срыв. Реприза пронизана беспокойством, которое не утихает и в коде.

Третья часть по настроениям перекликается с первой. Это вдохновенная лирическая поэма. Ее крайние разделы, сочетающие черты сонатной формы и рондо, особенно выразительны, полны томления. В среднем разделе появляются черты пейзажности и, вместе с тем, влечения.

Четвертая часть — скерцо — отстранение от основного содержания симфонии, причудливая игра. Звучат подвижные, легкие мелодии в высоком регистре деревянных инструментов, аккомпанемент пиццикато струнных усиливает впечатление прозрачности. Средний раздел, как и в предшествующей части, пасторален. Такой характер достигается, в частности, появлением мелодий в пентатонном ладу.

Пятая часть возвращает слушателя к образам борьбы, преодоления. Ее темы пронизаны лирикой. Главная партия сонатной формы, протяженная, но в стремительном движении, вызывает представление о могучих природных силах. Побочная, поначалу хрупкая, в своем развитии стремится к кульминации, мощная воля перехлестывает в разработку, захватывает репризу и даже коду.

Шестая часть, в которой происходит разрешение конфликта, достижение цели, представляет собой кантату для двух солистов, хора и оркестра. Ее начинает дуэт солистов, который сменяется хоровой фугой торжественного характера.

Симфония № 2, до минор, ор. 29 (1901)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, тамтам, струнные.

История создания

Над Второй симфонией Скрябин начал работу в 1901 году. После исполнения Первой симфонии в Петербурге и Москве он почувствовал себя более уверенным в новом жанре. Мнение публики обеих столиц было в целом благожелательным, а его бывший учитель, директор консерватории пианист и дирижер В. Сафонов, исполнивший симфонию в Москве, был от нее просто в восторге. И Скрябин задумывает новую симфонию, снова не просто музыкальное сочинение, а философскую концепцию, отражающую его мировоззрение. Ее внутренним замыслом, при отсутствии программности как таковой, было развитие от суровости и скорби, через дерзкий порыв, опьяненности страстью и грозно бушующие стихии к утверждению силы и мощи человека. Подобный замысел укладывался не в традиционный четырехчастный, а в пятичастный цикл.

О финале композитор писал: «Мне нужно было тут дать свет... Свет и радость... Вместо света получилось какое-то принуждение... парадность... Свет-то я уже потом нашел». Торжество человека Скрябин хотел выразить не внешней торжественностью, а легкой игрой, смеющейся радостью. Таким образом, как и во многих симфонических циклах прошлого, начиная от Бетховена, основную идею произведения можно выразить словами «от мрака к свету» — и несмотря на привычность, даже некоторую банальность этой формулы, она наиболее точно отражает содержание симфонии.

Сразу по окончании Первой начать работу не удалось: Скрябин был очень занят в консерватории — шли экзамены, в том числе и его фортепианного класса. Отвлекали и домашние заботы: в мае в семье появился третий ребенок. Лишь летом, на даче, композитор смог отдалиться творчеству. «Летом я кроме симфонии ничем не занимался, так как она очень длинна и довольно сложна, — писал он своему издателю и покровителю М. Беляеву. — Хотя в ней только 5 частей, а не 6, как в Первой, она,

кажется, все же больше Первой. Кстати, может быть, мне продирижировать ее самому. Дело в том, что мне очень хочется научиться дирижировать, а начать когда-нибудь нужно...»

Осенью Скрябин показал симфонию Римскому-Корсакову, мнение которого чрезвычайно ценил. Глава петербургской композиторской школы приезжал в Москву и дважды посетил Скрябина. В сентябре и октябре композитор дописывает симфонию и в следующем месяце отправляет партитуру Беляеву. Тот, как всегда, показывает ее членам попечительского совета своего издательства. «После Скрябина — Вагнер превратился в грудного младенца с сладким лепетом», — пишет шуточно петербургский друг Скрябина А. Лядов. Премьера Второй симфонии состоялась в Петербурге 12 (25) января 1902 года под его управлением. После нес отзывы, подобные приведенному выше, звучали уже не в шутку. Сравнивая симфонию с Первой, критики предпочтение отдавали все же первому онусу, однако в обеих симфониях находили массу недостатков. Тем не менее группа наиболее авторитетных музыкантов столицы Скрябина поддерживала.

Вторая симфония — зрелое произведение, завершающее искания и достижения первого периода творчества Скрябина. Сейчас, по прошествии века, в ней явственно ощущаются преемственные связи с симфоническими концепциями великих предшественников, больше всего — Чайковского. Гармонический язык, несмотря на большую сложность и остроту, находится в привычных рамках мажоро-минорного мышления. Вторая симфония — монументальный, но удивительно компактный и цельный цикл с ясной, выверенной композицией.

Музыка

Первая часть представляет собой как бы краткий конспект всего последующего музыкально-тематического и драматургического развития симфонии. Это анданте, которое начинается минорной главной темой в низком регистре у кларнета, на фоне приглушенного шелеста струнных. Глухие удары литавр еще больше усугубляют сурово-сосредоточенный колорит музыки. Изложение темы, которая становится все более взволнованной, захватывает широкий диапазон. Однако вновь воцаряется начальный сумрак. Возникает ассоциация с попыткой тщетного порыва

к свету. У солирующей скрипки в светлом мажоре звучит новая мелодическая фраза, полная нежной созерцательности и очарования. Это побочная тема. Но начальная тема решительно доминирует как напоминание о дремлющих силах грозного рока. В конце части она звучит трагически сильно.

Переход ко второй части совершается без перерыва. Музыка ее резко контрастна сдержанной суровости анданте. В этой части, написанной в форме сонатного аллегро, преобладают образы борьбы и протеста. Полнота, кипучая порывистость главной партии сменяется проникновенным лиризмом побочной. Солирующий кларнет интонирует хрупкую, мечтательную тему. Возникает образ, сходный с лирическим эпизодом первой части. Трагические взлеты в разработке производят огромное впечатление острой напряженностью гармоний, колоссальной взрывчатой энергией.

Третья часть — анданте — своего рода лирическая интермедия, светлый эпизод среди огромной напряженности крайних частей. Его «можно назвать лирической симфонией внутри цикла, — указывает исследователь творчества Скрябина В. Рубцова. — Оно написано в форме сонатного аллегро с классическим соотношением тональностей ведущих тем..., но средства его развития и образный мир совершенно иные. Мелодизм анданте пластичен и текуч, его линии протяженны. Музыка завораживает своей красотой, достигая в кульминациях упорной страстной неги». Свое полное, исчерпывающее развитие получают те зерна мечтательности, светлой экзальтации, которые были намечены в лирических эпизодах первой и второй частей. На фоне нежных, трепетных гармоний звучат мелодии, сопровождаемые соловьиными пассажами и фиоритурами флейты, постепенно переходящие в сплошную нить «бесконечной мелодии». Тонкая пейзажная звукопись чередуется с эпизодами философского раздумья, созерцательность сменяется трепетной взволнованностью. Чистой юношеской влюбленностью в жизнь, в природу веет от заключительного эпизода этой части.

Четвертая часть — резкий контраст к только что отзвучавшей музыке, пожалуй, наиболее яркое выражение драматургического гения Скрябина. Стенания, короткие стремительные раскаты (тремоло в басах), тревожные переключки труб, избыточные хроматизмами, — все пронизано

дыханием бури, создает яркую картину грозной разбушевавшейся стихии. Порывисто налетают и удаляются звуковые вихри. Несколько раз возникают начальные интонации главной темы первой части симфонии, как бы мучительно пытающейся прорваться к свету. Мрак постепенно рассеивается. Незаметно совершается переход к последней части.

В ярком мажоре финала во всем блеске, словно закованная в сияющие латы, звучит главная тема симфонии. Возникает гигантская смысловая арка от начального тезиса, который получает здесь свое логическое завершение. Тема, звучащая в характере торжественного блестящего марша, возвещает о победе, завоеванной на трудном, порой мучительном пути. Ее интонации, растворяющиеся в общем ликующем мощном потоке, завершают финал симфонии.

Симфония № 3,

до минор, ор. 43, «Божественная поэма» (1903—1904)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 8 валторн, 5 труб, 3 тромбона, туба, литавры, тамтам, Glockenspiel, 2 арфы, струнные.

История создания

В конце 1902—1903 учебного года Скрябин оставил место профессора консерватории, так как преподавание тяготило его и не давало возможности полностью отдаться творчеству. Летом, на даче, он много работал. С петербургским меценатом, нотопечателем М. Беляевым у него было заключено соглашение, по которому Беляев ежемесячно выплачивал композитору сумму, достаточную для жизни семьи, а Скрябин покрывал эти суммы предоставлением своих сочинений для издания. Он серьезно задолжал издательству: сумма составила настолько крупная, что нужно было сочинить тридцать фортепианных пьес, чтобы расплатиться. А между тем мысли композитора были заняты новой, Третьей симфонией.

Лето прошло в напряженнейшей работе — были написаны Четвертая соната для фортепиано, Трагическая и Сатанинская поэмы, прелюдия ор. 37, этюды ор. 42. И в то же время замысел Третьей симфонии

оформился настолько, что, приехав в первых числах ноября в Петербург, Скрябин смог познакомиться с ней своих друзей-музыкантов. Жене он писал: «Вчера вечером исполнил наконец свою симфонию перед сонмом петербургских композиторов и, о удивление! Глазунов в восторге, Корсаков очень благосклонен. За ужином подняли даже вопрос о том, что хорошо бы Никиша заставить исполнить ее... Я рад и за Беляева, который будет теперь издавать ее с удовольствием».

Теперь Скрябин мог поехать за границу — он давно мечтал пожить в Швейцарии. Однако через месяц Беляев неожиданно скончался, и Скрябин оказался без поддержки, к которой привык за много лет их дружбы. Как сложатся отношения с правопреемниками Беляева, было еще неясно. На помощь пришла богатая ученица Скрябина М. Морозова, предложившая ежегодную субсидию. Композитор с благодарностью принял ее и в феврале 1904 года поселился в Швейцарии, на берегу Женевского озера. Здесь он и закончил Третью симфонию, после чего отправился в Париж, договариваться о ее исполнении.

В Париж к нему приехала Т. Шлецер, которая беззаветно полюбила композитора и решила соединить с ним свою жизнь, несмотря на то, что жена Скрябина не давала ему развода. Прекрасно понимавшая музыку композитора и его философские искания, Шлецер написала к премьере Третьей симфонии литургатурную программу (на французском языке), которую композитор авторизовал. Она такова: «“Божественная поэма” представляет развитие человеческого духа, который, оторвавшись от прошлого, полного верований и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое и, пройдя через пантеизм, приходит к упойтельному и радостному утверждению своей свободы и своего единства со вселенной (божественного “я”»).

Первая часть — «Борения»: «Борьба между человеком — рабом личного Бога, верховного властителя мира, и могучим, свободным человеком, человеком-богом. Последний как будто торжествует. Но пока только разум поднимается до утверждения божественного «я», тогда как личная воля, еще слишком слабая, готова подпасть искушению пантеизма».

Вторая часть — «Наслаждения»: «Человек отдается радостям чувственного мира. Наслаждения опьяняют и ублачивают его; он поглощен ими. Его личность растворяется в природе. И тогда-то из глубины его

существа поднимается сознание возвышенного, которое помогает ему преодолеть пассивное состояние своего человеческого “я”».

Третья часть, «Божественная игра»: «Дух, освобожденный, наконец, от всех уз, связывающих его с прошлым, исполненным покорности перед высшей силой, дух, производящий вселенную одной лишь властью своей творческой воли и сознающий себя единым с этой вселенной, отдается возвышенной радости свободной деятельности — “божественной игре”».

Премьера Третьей симфонии состоялась в Париже 29 мая 1905 года под управлением А. Никиша. Получившая заглавие «Божественная поэма», она знаменует собой наивысший расцвет творчества композитора. В ней отразились самые яркие стороны его дарования, нашли воплощение волновавшие его идеи. «Божественная поэма» передает «предгрозовое» состояние, охватившее Россию начала XX века. Однако претворено оно глубоко индивидуально, не как ощущение грядущей революции или иных потрясений и катаклизмов, а как жизнь души. Скрябин принадеждал к числу тех композиторов, которые творили не спонтанно, но обосновывали свое творчество определенными идеями. В его записях сохранились основные контуры его философской системы. «Все, что существует, существует только в моем сознании. Мир... есть процесс моего творчества», — считал композитор.

Третья симфония представляет особенный интерес потому, что как бы соединяет раннего Скрябина с поздним. В ней богато представлены различные оттенки мировоззрения композитора, весь его путь от «отчаяния» к «оптимизму» и от разочарования в жизни к лучезарному экстазу. Впервые в ней используется тот громадный состав оркестра, который далее будет использован в «Поэме экстаза» и «Прометее».

Музыка

Первой части предшествует вступление; в самом его начале звучит фортиссимо тема листовского характера — октавы фаготов, тромбона, тубы и струнных басов интонируют семь скандированных нот — тему самоутверждения, своего рода «аз есмь». Это стержень всей симфонии. Ей отвечает резкий фанфарный ход трех труб. Звучность стихает, и слышны переливы арпеджий арф и струнных. Они содержат ряд колоритных

гармонических сопоставлений. К концу вступления — полное затишье, переход к первой части, имеющей подзаголовок «Борения».

Первая часть построена по схеме классического сонатного аллегро, но масштабы ее грандиозны. Это достигается за счет расширения каждого из основных разделов формы — экспозиции, разработки, репризы и большой коды, являющейся второй разработкой. Главная тема части, излагаемая скрипками, своими мелодическими оборотами близка теме «аз есмь», но в отличие от той, властной, утверждающей, неуверенна, полна тревоги. Так Скрябин показывает раздвоение «я» на уверенное в своей силе и колеблющееся, сомневающееся. Эта тема многократно проходит в оркестре, разнообразно варьируясь и дробясь, то нарастая, то стихая, передавая многообразие эмоциональных оттенков. Начинается новая фаза развития: у флейты, скрипок и кларнета взлетают светлые гаммы, а валторны в унисон с виолончелями поют выразительную мелодию («с увлечением и упоением» — ремарка автора). Это первый в симфонии порыв к свету и радости. Он довольно скоро затухает, переходя в сдержанную вальсообразную тему скрипок, отчасти предвещающую тематический материал второй части. Побочная партия, легкая, капризная, полетная, излагается деревянными духовыми на фоне изящных извилистых мелодических узоров скрипок. После ее краткого развития начинается заключительная партия, поначалу сдержанная, спокойная. Колорит ее, ясный и нежный, создают тремоло струнных, светлые линии деревянных духовых, подголоски арф. Появляется пасторальная тема у флейт и скрипок, вслед за тем звучность начинает нарастать, мелодика приобретает экзотический характер, и вскоре наступает кульминация на *tutti* оркестра, обозначенная композитором ремаркой «божественно, грандиозно». Торжественно и вместе с тем порывисто звучат фанфарные ритмы у всего оркестра, и наконец раздается мотив «аз есмь». Как и во вступлении, он появляется дважды и дважды разрешается в поток арпеджий. В разработке фрагменты главной партии проходят у разных инструментов, сочетаясь с одновременной разработкой побочной партии. Но в момент кульминации все будто рушится, скатывается вниз стремительной хроматической гаммой (ремарка автора — «страшное обрушение»). Постепенно подготавливаются и обрушиваются все новые кульминации. Последняя из них

в разработке начинается издали. После достижения кульминации громкогласно вступает тема «аз есмь», но быстро обрывается. Следующий отрывок мрачен, тревожен («с тревогой и ужасом»). Реприза повторяет основные контрасты и кульминации экспозиции, но особенности изложения тем и оркестровка варьированы. Вслед за окончанием репризы звучит еще обширная кода.

Критики упрекали композитора в чрезмерном расширении части. И действительно, равновесие нарушено, но это необходимо: первая часть «переливается» без перерыва во вторую. Написанная в свободной трехчастной форме, она озаглавлена «Наслаждения». Первая тема части полна истомы, чувственного очарования. Тема широко развивается: ее изложение богато изысканными гармоническими эффектами. Эпизод, снабженный ремаркой «с бескрайним упоением», типичен истинно скрябинскими гармониями — апогей чувственности, погружение в восторги наслаждений. Впервые вступают арфы, литавры глухо рокошуют на басовой ноте. Начинается новая фаза — у кларнета появляется извилистая мелодия, родственная будущей теме финала, но противоположная ей эмоционально — образы пантеизма, крайне важные для замысла симфонии. Струнные аккомпанируют спокойным тремоло, у валторн выдержанные ноты, у арфы — перемежающиеся аккорды, а у флейты — имитация птичьего щебета, который продолжается и даже усиливается, когда вновь вступает главная тема.

Финал — «Божественная игра» — написан в сонатной форме, более лаконичной, чем в первой части. Начинает его фанфара трубы, исполняющая мелодию, близкую теме «аз есмь». Музыка приближается к жанру быстрого марша, однако без последовательно чеканной ритмики. Это скорее растворение реальной маршевости в ритмах более капризных, расплывчатых, неустойчивых. Побочная партия (флейта и виолончели в унисон) напоминает связующую первой части, но отличается сосредоточенным раздумьем. Развитие ее приводит к заключительной партии, в которой извилистые мелодические ходы уступают место светлой, прозрачной музыке, полной лирического восторга. Характерна оркестровка — тремоло струнных, арпеджио арф, блестящие деревянные, сочные аккорды меди, смутный рокот литавр — и надо всем высокие звуки флейты-пикколо. Разработка невелика, но энергично

развивает фанфарные обороты темы «аз есмь» начального мотива финала. Ремарки Скрябина — «стремительно», «божественно», «светозарно», «все более сверкающе» подчеркивают неуклонное эмоциональное нарастание. В репризе главная партия сильно сокращена, побочная расширена и содержит новые особенности, в частности, более развитые темы фанфар из второй части. Заключительная партия подводит к коде. Звучат основные темы всех частей, и, наконец, в последний раз мощно утверждается тема «аз есмь». Скрябинское «я» победило. Давно знакомые арпеджио, неизменно сопровождавшие тему самоутверждения, теперь полны торжества, уверенности и силы. Здесь в последний раз достигается завершающая, самая могучая кульминация. Нарастает тремоло литавр. Мощные голоса меди сливаются в единый хор. Это высшая точка самоутверждения. Это экстаз.

Сергей Васильевич Рахманинов

(1873—1943)

Рахманинов — удивительное явление в музыке XX века. По своему музыкальному языку он, казалось бы, принадлежит прошлому. По складу своего дарования, по направленности творчества к выражению жизни души он ближе всего к Чайковскому. Однако трагизм восприятия жизненных коллизий, с которыми ему пришлось столкнуться, позволяет ему стать вполне современным. Об этом говорят остро драматические страсти его музыки.

Популярность Рахманинова при жизни была колоссальной. И композитор, и пианист, и дирижер в одном лице, он завоевывал публику с равной силой. Его творчеству свойственны глубокая лирика, взволнованный и возвышенный романтизм, экспрессия, предельная искренность, а вместе с тем — широкие щедрые краски, стальной ритм, оригинально сочетающийся с истинно русским щедрым разливом мелодии.

Рахманинов работал во многих жанрах. Свообразны его камерные оперы, сюжеты для которых он брал из самой высокой классики. Огромное значение в его творчестве получили фортепианные произведения — от миниатюр до концертов. В них ярко выявлен стиль рахманиновского пианизма с напевно-лирической трактовкой звучания, но одновременно, колоссальным концертным размахом, причем концерты (их четыре), а также Рапсодия на темы Паганини для фортепиано с оркестром, отличаются подлинно симфоническим размахом. Что касается собственно симфоний, их в творческом наследии композитора всего три. Они написаны на большом временном отдалении одна от другой и фиксируют совершенно различные этапы творчества Рахманинова. Первая симфония (1895) — результат юношеских поисков собственного пути — не стала крупной вехой. Она продолжила традиции русского симфонизма, и хотя в ее партитуре немало по-настоящему сильных моментов, успехом она не пользовалась. Что касается Второй и Третьей симфоний, то они стали крупным достижением русского симфонизма и надолго заняли место на концертной эстраде.

Среди произведений Рахманинова других жанров выделяются его Симфонические танцы, поэма «Остров мертвых» по Бёклину, удивительные по своей проникновенности Литургия Святого Иоанна Златоуста и Всенощное бдение.

Рахманинов родился 20 марта (1 апреля) 1873 года в усадьбе Семеново Старорусского уезда, к югу от Ильмень-озера, и происходил из старинного дворянского рода, ведущего свое начало от молдавских господарей XV века. Вскоре семья переехала в другое свое имение — Онег, на левом берегу реки Волхов севернее Новгорода, где и прошло детство композитора. Влечение ребенка к музыке сказалось в раннем детстве, и уже в 4 года он стал заниматься с матерью, а затем учился у подруги матери пианистки А. Д. Орнатской, которая была ученицей А. Рубинштейна. По давней семейной традиции все Рахманиновы шли на военную службу, которой предшествовал Пажееский корпус. Но вмешалась судьба: отец Рахманинова разорился, все его имения были проданы с аукциона, последним — в 1882 году — Онег. Семья переехала в столицу, между родителями начался разлад, который тяжело отразился на впечатлительном ребенке. Так как обучение в Пажееском корпусе стоило слишком дорого, то старшего брата отдали в кадетский корпус, а будущий композитор поступил на младшее отделение Петербургской консерватории, где занимался по фортепиано у В. Демянского.

По существу предоставленный самому себе, он прогуливал уроки, вместо консерватории посещал каток, и только редкие способности давали возможность успешно справляться с заданиями по музыкальным предметам. Общеобразовательные же были запущены безнадежно. Через три года положение стало настолько серьезным, что мать обратилась за советом к двоюродному брату Рахманинова, двадцатидвухлетнему известному уже музыканту А. Зилоти. Тот оценил выдающееся дарование кузена и порекомендовал отправить его в Москву к непревзойденному детскому фортепианному педагогу Н. Звереву, у которого когда-то учился сам.

В 1885 году двенадцатилетнего мальчика перевели в Московскую консерваторию — на четвертый курс младшего отделения. Он учился и жил у Зверева, который учил мальчиков и воспитывал их, поселив в своем доме не только на время учебного семестра, но и в каникулы. Существовал

строгий распорядок дня, за которым следила сестра Зверева. Часы занятий наединственном в квартире рояле строго распределялись между учениками. В свободное время они ходили в театр, на концерты, по воскресеньям принимали гостей, выступали перед ними с выученными пьесами. В доме Зверева Рахманинов провел четыре года. Здесь он получил прочный профессиональный фундамент, навыки регулярных занятий, развил чувство долга и ответственности. Получил он и прекрасное общее образование, блестящее знание теоретических предметов. Начиная с 1887 года мальчик стал записывать свои импровизации и серьезно увлекся сочинением. Первыми стали фортепианные пьесы, которые показали, насколько хорошо юный композитор знал этот инструмент.

На старших курсах консерватории руководителями Рахманинова были Зилоти (рояль), Танеев и Аренский (теория и композиция). На заключительном экзамене по гармонии его прелюдии так понравились Чайковскому, что он окружил поставленную пятерку четырьмя плюсами. Комиссия рекомендовала юному музыканту серьезно заняться композицией.

Покинув дом Зверева, Рахманинов одно время жил у своей тетки, В. Сатиной. У нее в имении Ивановка неподалеку от Тамбова он провел лето 1890 года, оставшееся памятным на всю жизнь. Дом Сатиных был большим, вместительным, в нем собралась большая молодежная компания — Зилоти с женой и детьми, две сестры и брат Сатины, три их двоюродные сестры Скалон. Естественно, в доме воцарилась атмосфера влюбленности. Рахманинов не на шутку увлекся Верой Скалон, казалось, ему отвечают взаимностью, но он был «бедным странствующим музыкантом», как называл себя в шутку в письмах, а она — дочерью генерала. О браке между ними не могло быть речи. Через девять лет Вера вышла замуж. «Перед свадьбой она сожгла более ста Сережиных писем, — вспоминала ее сестра. — Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Сережу ей не удалось до самой смерти».

Тем летом Рахманинов не только увлечался. Каждый день он давал уроки своей двоюродной сестре, Наташе Сатиной, не меньше четырех часов занимался на фортепиано сам, делал четырехручное переложение «Спящей красавицы» Чайковского, а втайне ото всех (хотя все об этом знали) сочинял Первый концерт для фортепиано с оркестром.

Вернувшись осенью в Москву, юный музыкант столкнулся с неожиданной проблемой: Танеев ушел с поста директора. Сменивший его В. Сафонов обострил отношения с Зилоти до такой степени, что тот решил покинуть консерваторию. Тем самым Рахманинов оставался без педагога. Не желая переходить в другой класс, он попросил разрешения окончить курс фортепиано годом раньше, той же весной. Совет профессоров, учитывая исключительные способности, дал на это разрешение, назначил программу, и через три недели состоялся экзамен. По композиции он также решил закончить досрочно. За один учебный год были сочинены Юношеская симфония, оркестровая поэма «Князь Ростислав», Русская рапсодия для двух фортепиано, оперные фрагменты, хоры, романсы. В 1892 году юноша окончил курс композиции. Его экзаменационной работой стала одноактная опера «Алеко», написанная в небывало короткий срок — от 27 марта, когда студенты получили либретто В. И. Немировича-Данченко в качестве экзаменационного задания, до 13 апреля, когда опера в партитуре была представлена комиссии. 7 мая состоялся экзамен, на котором Рахманинов получил пять с плюсом. Как окончившему с отличием два факультета консерватории, ему была присуждена Большая золотая медаль.

Премьера «Алеко» состоялась через год, 27 апреля 1893 года. «Я думаю, что успех зависел не столько от достоинств оперы, сколько от отношения к ней Чайковского, которому она очень нравилась, — вспоминал Рахманинов. — Во время одной из репетиций Чайковский сказал мне: «Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая недостаточно длинна, чтобы занять целый вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться с Вашей оперой?» Он так и сказал: «Вы не будете возражать?» Ему было пятьдесят три года, он был знаменитый композитор, а я новичок двадцати лет!»

После окончания консерватории положение музыканта оказалось неопределенным. Несмотря на бурные успехи, Сафонов не пригласил его на преподавательскую должность — сыграло роль родство с Зилоти и независимое поведение. Некоторое время Рахманинов живет частными уроками, осенью 1892 года впервые выступает в открытом концерте как пианист, причем на бис играет ставший впоследствии самым знаменитым прелюд до-диз минор с его колокольными звонами — одним из

самых ярких типично рахманиновских образов. Небольшой доход дают первые издания — клавиры и отдельные номера оперы, романсы, виолончельные пьесы.

В середине сентября 1893 года на одном из музыкальных вечеров у Танеева, бывшего центром музыкальной жизни Москвы, Чайковский показывал только что законченную Шестую симфонию. В тот же вечер Рахманинов представил на суд маститых музыкантов симфоническую фантазию «Утес» по стихотворению Лермонтова «Ночевала тучка золотая». Музыка понравилась и скоро была исполнена публично. Конец года принес тяжкие утраты: скончался Зверев, всеобщий любимец, которого хоронила вся музыкальная Москва. А вернувшись из Киева, где в октябре состоялась премьера «Алеко», причем Рахманинов дебютировал в качестве дирижера, он узнал о смерти Чайковского. Под впечатлением этой трагедии было написано Элегическое трио «Памяти великого художника».

Осенью 1894 года, ввиду неопределенности материального положения, музыканту приходится поступить в Марининское женское училище преподавателем теории музыки. Это дает хоть какой-то заработок, а, кроме того, пятилетний педагогический стаж освобождает от военной службы. В училище Рахманинов часто играет на открытых вечерах, аккомпанирует хору, пишет хоровые пьесы. В конце 1895 года он отправляется в концертную поездку по городам запада России и Польши с итальянской скрипачкой Терезиной Туа.

Еще за несколько месяцев до того композитор начал работу над своей первой симфонией. Она была закончена к августу, партитуру автор послал в Петербург, надеясь на исполнение в «Русских симфонических концертах» — абонеентах, организованных меценатом М. Беляевым, горячо поддерживавшим отечественных композиторов. К тому времени Рахманинов сблизился со многими петербуржцами и надеялся на добрый прием. Премьера симфонии состоялась 15 марта 1897 года и оказалась единственным прижизненным исполнением этого сочинения. «Сергея забрался на витую лестницу, ведущую из зала на хоры, — вспомнила одна из сестер Скалон. — Глазунов флегматично стоял у дирижерского пульта и так же флегматично провел симфонию. Он ее провалил. Кюн все время качал головой и пожимал плечами. Стасов и Беляев неодобрительно переглядывались... А наш бедный Сережа корчился

на лестнице и не мог себе простить, что не сам дирижировал своим произведением, а поручил его исполнение Глазунову». Сразу после концерта Рахманинов уехал в Москву, принялся было за новую симфонию, но его душевное состояние было настолько тяжелым, что работать он не мог около трех лет. Естественно, резко критические и часто несправедливые отзывы в прессе еще более усугубляли кризис. Ноты симфонии были уничтожены. Через много лет, уже после смерти композитора, в фондах Беляева были разысканы оркестровые партии, по которым удалось восстановить партитуру.

С сентября 1897 года Рахманинов был приглашен дирижером в московскую Русскую частную оперу, организованную меценатом С. Мамонтовым, где пробыл два сезона. За это время он приобрел дирижерскую технику и сблизился с Шаляпиным. «Это я считаю одним из самых сильных, глубоких и тонких художественных переживаний всей моей жизни», — писал впоследствии композитор. С певцами Мамонтовской оперы Рахманинов работал и летом 1898 года: будучи на отдыхе в имении певицы Т. Любатович, Путятине, разучивал с ними новые арии, а с Шаляпиным, пожелавшим расширить свои музыкальные познания, занимался теорией, гармонией и историей музыки. Состояние здоровья постепенно улучшалось. Осень и зиму 1898 года по совету врача композитор проводит в том же Путятине, где в тишине и покое может, наконец, сочинять: создается Второй концерт для фортепиано с оркестром.

Первые зарубежные гастроли Рахманинова в качестве пианиста и дирижера, исполнителя собственных произведений — в Лондоне в 1899 году — прошли блестяще. После этого начались регулярные выступления музыканта за границей и в разных городах России. Успешно продолжается композиторская деятельность: кантата «Весна» на стихотворение Некрасова «Зеленый шум», написанная в 1902 году и исполненная почти сразу в Москве, а через три года — в Петербурге, была высоко оценена общественностью и получила Глинкинскую премию — приз, учрежденный меценатом-миллионером М. Беляевым для выдающихся произведений русского музыкального искусства. Появляются новые фортепианные миниатюры, романсы.

Вскоре после московской премьеры «Весны» в жизни Рахманинова произошло крупное и радостное событие: он женился на своей двоюродной

сестре, той самой Наташе Сатиной, которой давал уроки музыки летом 1890 года. Из-за близкого родства с невестой ему пришлось сначала добиваться «Высочайшего разрешения» на брак. 29 апреля 1902 года молодые обвенчались и сразу отправились за границу — побывали в Италии, Австрии, Швейцарии, совершили паломничество в город Вагнера Байрейт, где слушали «Кольцо нибелунга», «Летучего голландца» и «Парсифаля», осенью вернулись в Россию и поселились в Москве. Семейная обстановка, внимание и забота, которой окружила композитора любящая жена, благоприятно сказались на его творчестве. Работал он много, так как семья требовала средств. Он росла: в 1903 году родилась дочь, в 1907 году — вторая. Рахманинов нежно любил их, говорил: «Они — самое дорогое в моей жизни! и светлое!»

В 1904 году Рахманинов стал дирижером Большого театра. За два года, которые он провел на этом посту, им были осуществлены постановки «Пиковой дамы», «Князя Игоря», «Бориса Годунова», «Русалки», ставшие эталонными. Его авторитет рос с каждым спектаклем. Частыми стали выступления и в концертах Московского филармонического, Московского и Петербургского отделений русского музыкального общества. В эти же годы им были написаны оперы «Скупой рыцарь» по пушкинской маленькой трагедии и «Франческа да Римини» по Данте. Продолжающие лучшие традиции русской оперной классики, эти небольшие оперы намечают и новые пути развития жанра, сближающие его с кантатой и симфонической поэмой. Этому способствуют лаконичность либретто, отсутствие деления на отдельные номера, спаянность сцен благодаря разветвленной системе лейтмотивов.

После окончания второго сезона в Большом театре, весной 1906 года, Рахманинов решил уйти с работы, занимавшей чрезвычайно много времени и сил, чтобы отдать их творчеству. Сначала вместе с семьей он едет в Италию и проводит несколько недель во Флоренции, затем — в тихом местечке близ Пизы. Вернувшись в Россию в середине лета, едет в ставшую любимой и привычной Ивановку — имение Сатиных, где серьезно работает над сборником романсов. На зиму поселяется в Дрездене, начинает было оперу «Монна Ванна» по Метерлинку, но оставляет этот замысел ради фортепианной сонаты. В конце 1907 года им завершена Вторая симфония, которая получала признание публики и была

награждена Глинкинской премией. Последним из произведений, созданных в Дрездене, стала симфоническая поэма «Остров мертвых» по картине швейцарского художника-символиста А. Беклина. Композитор в Дрездене увидел ее черно-белую репродукцию. «Если бы я сначала увидел оригинал, — писал он через несколько лет, — то, возможно, не сочинил бы моего «Острова мертвых». Картина мне больше нравится в черно-белом виде». Дрезденское затворничество не стало полным: композитор выезжает оттуда в Россию, на исполнение Второй симфонии; в Париж, где принимает участие в Русских исторических концертах, организованных антрепренером Дягилевым. Там он играет Второй фортепианный концерт, дирижирует «Весной», в которой поет Шаляпин. Ему уже сопутствует слава одного из лучших пианистов мира — его исполнительское искусство современники сравнивают с волшебством Шехеразады, с пластичностью античной скульптуры.

Весной 1909 года семья Рахманиновых покидает Дрезден и возвращается в Москву. Здесь перед музыкантом разворачивается огромное поле деятельности — он входит в состав московской дирекции РМО, занимает должность инспектора музыки, контролирующего работу музыкальных учебных заведений, много дирижирует. Приходится заняться и работой, очень далекой от искусства: приводить в порядок Ивановку, которая с женитьбой стала его собственностью и пришла в упадок за годы, пока именем никто не занимался. «На свое имение Ивановку я истратил почти все, что за свою жизнь заработал, — пишет он Зилоти. — Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч». Зато хозяйство поправлено, в него введено много усовершенствований, куплены лошади и появился первый автомобиль — Рахманинов всю жизнь будет неравнодушен к ним.

Наряду с хозяйственными заботами рачительный помещик не забывает о творчестве: этим летом появляется Третий концерт для фортепиано, который автор играет в конце ноября в Нью-Йорке. В США и Канаде он проводит почти три месяца: дает двадцать шесть концертов, преимущественно как пианист, причем играет в крупнейших городах с лучшими оркестрами и дирижерами Америки, в том числе — с Малером, руководившим в этот сезон Нью-Йоркским оркестром. «Успех был большой, заставляли бисировать до семи раз, что по тамошней публике

очень много, — рассказывал по возвращении Рахманинов. — Публика удивительно холодная, избалованная гастролями первоклассных артистов, ищущая все чего-нибудь необыкновенного, не похожего на других».

Гастрольную деятельность музыкант продолжал и на родине — триумфальные выступления проходили в Ростове, Харькове, Киеве, Одессе. Вскоре его имя становится одним из самых популярных в русском музыкальном искусстве. Способствует этому и творчество — в 1910 году появляется вдохновенная Литургия Иоанна Златоуста, потом большое количество фортепианных и вокальных миниатюр, а в 1912—1913 году он работает над поэмой «Колокола» на стихотворение Эдгара По в переводе Бальмонта. После поэмы была закончена Вторая соната для фортепиано, которую почти через двадцать лет автор переработал.

В начале 1914 года Рахманинов гастролитировал в Англии, осенью предполагал исполнить там «Колокола». Начавшаяся мировая война нарушила все планы. Пишет он теперь довольно мало, в основном — небольшие произведения. Самым значительным сочинением 1915 года становится Всенощное бдение на канонический текст. Этот год, как когда-то 1893-й, принес тяжкие утраты — внезапно скончался Скрябин, сверстник Рахманинова, тоже один из «зверят», как ласково назывались ученики Зверева. За ним, простудившись на похоронах своего ученика, вскоре последовал Танеев. «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой... Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. <...> Представлялся он мне всегда той «правдой на земле», которую когда-то отвергал Сальери», — писал Рахманинов на смерть учителя.

В феврале 1917 года в России произошла революция. Рахманинов воспринял ее с энтузиазмом, но положение в стране обострялось, обстановка не позволяла спокойно работать. В конце 1917 года, вскоре после октябрьского переворота, Рахманинов с семьей уехал, воспользовавшись приглашением на гастроль в Стокгольм. Он предполагал, что уезжает ненадолго, и захватил с собой лишь самое необходимое. В газетах сообщали: «С. В. Рахманинов на днях отправляется в концертное турне по Норвегии и Швеции. Турне продлится более двух месяцев». Оно растянулось на всю жизнь.

Несколько месяцев он провел в странах Скандинавии, а затем, получив из США несколько достаточно выгодных предложений, решил переехать в Америку. Там его ожидала очень напряженная работа. Контракты, в основном, имели в виду пианистические выступления, так как Рахманинов считался первым пианистом мира. Но американские слушатели диктовали свои условия. «Они требовали разнообразную программу с обязательными популярными пьесами», — сетовал музыкант. Ему приходилось разучивать все новые и новые произведения самых разных авторов, причем делать это летом, так как во время сезона концерты следовали один за другим, не давая возможность переезда. Часто Рахманинов устал так, что не мог даже писать: болели перетруженные руки. Письма к друзьям за него писали дочери или жена. Они были его единственным утешением и отрадой. Сначала Рахманинов снял квартиру в Нью-Йорке, затем купил особняк на берегу Гудзона. На лето семья обычно уезжала в Калифорнию или в маленькую деревушку на берегу Атлантического океана. С 1924 года лето стали проводить недалеко от Дрездена, где жили родные жены, Сатины.

Вдали от родины первые восемь лет Рахманинов ничего не сочинял. «Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприсмлема, — сказал композитор в одном из интервью. — А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». Надо сказать, что несмотря на постоянное пребывание в США, он отказался стать их гражданином: «Я не считаю возможным отречься от моей родины», — объяснял композитор. Этим он, глубоко русский художник с почвенными корнями, ясно слышимыми в его музыке, всегда удивительно русской по своим интонационным истокам, отличался, скажем, от Стравинского, которому было глубоко безразлично, где жить и что писать. А Рахманинов «отводил душу», занимаясь фортепианными транскрипциями и обработками народных русских песен.

Только в 1926 году он приступил к Четвертому фортепианному концерту, задуманному еще в России. После него появились «Три русские песни для симфонического оркестра и хора», проникнутые тоской и одиночеством. Тем не менее о возвращении в тоталитарное государство, каким стала бывшая Россия, он не мог и помыслить.

С конца 20-х годов сложился определенный ритм жизни: зимой интенсивные выступления в США, весной — продолжение гастролей в Европе, летом — отдых то под Дрезденом, то в Швейцарии, то в Нормандии, то на юге Франции. Осенью — снова гастролы по европейским городам и возвращение в Америку. Так проходили годы. Появляются фортепианные Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, а кроме того — снова транскрипции.

Весной 1931 года Рахманинов купил небольшой участок земли, вернее — скалу — в Швейцарии, на берегу Фирвальдштетского озера. Здесь была построена вилла, которую по первым слогам имен и первой букве фамилии Рахманиновы назвали «Сенар». Именно здесь написаны Рапсодия на темы Паганини (1934), а затем и Третья симфония (1935—1936) — как будто композитор обрел кусочек родины.

Симфония признания не получила — она была слишком русской, дирижеры ее не понимали. Впервые по-настоящему она прозвучала под управлением автора в его фестивальном цикле концертов в 1939 году. К этому времени Европа уже напоминала просыпающийся вулкан: чувствовалось, что еще немного, и она взорвется страшной войной. 23 августа 1939 года Рахманиновы отплыли в США из Франции, где осталась младшая дочь. А через неделю нападением фашистской Германии на Польшу началась вторая мировая война в которую сразу же, в соответствии с договором о дружбе, включилась Франция. Больше Рахманинов не был в Европе ни с гастролями, ни в «Сенаре». Летом 1940 года, живя неподалеку от Нью-Йорка, он закончил вторую редакцию Четвертого фортепианного концерта и написал свое последнее крупное сочинение — Симфонические танцы, посвятив их Филадельфийскому симфоническому оркестру и его руководителю Ю. Орманди.

Тяжелым ударом для него стало нападение фашистов на СССР. Осенью 1941 года он выступил с призывом поддержать Россию. Гонорар от одного из своих первых в сезоне концертов он передал генеральному

консулу СССР, его примеру последовали Зилоти и некоторые другие деятели эмиграции. Рахманинов, по его словам, старался принести «по-настоящему помощь русскому народу в его борьбе с врагом».

Скончался он 28 марта 1943 года в Беверли-Хиллз, Калифорния, где у него был небольшой дом с крошечным садиком. Отпевание прошло в русской церкви на окраине Лос-Анджелеса. «Гроб был цинковый, чтобы позднее, когда-нибудь, его можно было перевезти в Россию», — писала вдова, Н. А. Рахманинова. Временно гроб поместили в склеп при церкви, а потом перевезли в Нью-Йорк, где 1 июня на русском кладбище в Кенсико близ Нью-Йорка состоялись торжественные похороны.

Симфония № 2, ми минор, ор. 27 (1906—1907)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона,
туба, литавры, малый барабан, тарелки, большой барабан,
колокольчики, струнные.

История создания

Рахманинов возлагал большие надежды на свою Первую симфонию, созданную в 1895 году, и ее провал на премьере стал причиной длительного творческого кризиса. В одном из писем Рахманинов сообщал: «После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись голова и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...» Лишь через двенадцать лет обратился композитор вновь к этому жанру — уже не как новичок, пробующий себя в разных видах творчества, но как автор, признанный в мире, имеющий собственный яркий творческий почерк, к тому же — прославленный пианист и дирижер.

Задумана симфония была в 1906 году, когда Рахманинов жил в Москве и много занимался дирижерской деятельностью, в частности,

в Большом театре. Чтобы полностью сосредоточиться на творчестве, он уезжает вместе с семьей в Дрезден, где активно работает над симфонией. В письме от 11 февраля 1907 года он пишет: «...читал в газете, что я кончил симфонию. Так как про это и ты, может быть, слышал что-нибудь, — то я хочу тебе сказать на эту тему несколько слов. Уже месяц назад, даже более, я действительно кончил симфонию, но надо прибавить к этому необходимое слово: в ч е р н е. Не сообщал об этом «миру», так как хотел ее раньше вчистую кончить... Лично я тебе могу сказать, что я ею недоволен, но что она все-таки «будет» действительно, не раньше, чем осенью, так как начну ее инструментовать летом только».

Действительно, весной музыканта ждали другие занятия — выступления в качестве пианиста и дирижера в Париже, которые были чрезвычайно ответственными: Рахманинов исполнял свой Второй фортепианный концерт и дирижировал кантатой «Весна», солистом в которой выступил Шалапин. Только после этого концерта, состоявшегося в конце мая, Рахманинов смог, ничем не отвлекаясь, дорабатывать Вторую симфонию, которая была завершена к концу года. 8 января 1908 года состоялась ее премьера в Петербурге под управлением автора, 2 февраля она была повторена в Москве.

На этот раз симфоническое сочинение Рахманинова имело большой успех. Рецензент «Русской музыкальной газеты» писал: «Новая симфония есть, прежде всего, свое, рахманиновское, свободно порожденное внутренним миром тонкого и цельного художника, самостоятельно думающего, чувствующего, переживающего... Это — Рахманинов, лицо в русском искусстве новое и уже определившееся. Это — артист с удивительной нежностью концепций,.. благородством вкуса, с утонченным воображением... с предрасположенностью к эгегическому строю. <...> Симфония сильна и как цельное произведение, и роскошна богатством деталей. Чувству и вдохновению отвечает зрелая художественная законченность выражения. Первое и общее впечатление: своей поэтической настроенностью и художественным блеском она захватывает внимание от начала до конца, и при большом разнообразии характеров выражения, при равновесии контрастов, соединяет в себе элементы прелестного и трагически-грозного...»

Музыка

Первая часть симфонии открывается медленным вступлением, тема которого лежит в основе всего произведения. Сдержанно-сурово, в стиле древнерусских напевов звучит у виолончелей и контрабасов мотив, близкий темам рока последних симфоний Чайковского. Ему отвечает широкая, бесконечно распеваемая мелодия скрипок. Неторопливо развертывается музыкальное повествование. Отдельные мотивы переходят от одного инструмента к другому, то затухают, прерываясь паузами, то переплетаются, то имитационно перекликаются. Взволнованная, порывистая, но сдерживаемая упругим сопровождением главная партия сонатного аллестро интонационно связана со вступлением и как бы вырастает из него. Постепенно звучание крепнет, становится все более энергичным, а после напряженного нарастания вступает широкая мелодическая фраза, сочетающая в себе песенность с декламационностью, что делает ее эмоциональной вершиной этого раздела. Побочная партия — светлая и мягкая, звучит грациозно в тембрах деревянных духовых, затем ее подхватывают скрипки. В разработке усиливается драматическое начало. Мотив вступления, сочетаясь с интонациями главной партии, приобретает беспокойный характер. Напряжение нагнетается, достигает огромной силы. Но наступает перелом. Сначала тихо, затем все явственнее прорезаются интонация главной партии. Они становятся смелее, настойчивее и, наконец, после типично рахманиновских колокольных звучаний, на гребне кульминации звучит вся главная тема, знаменуя наступление репризы. Широко и даже торжественно вступает после нее побочная партия, лишь в коде сумеречная тема вступления напоминает о себе.

Вторая часть — прозрачное скерцо, построенное на изменчивых, прихотливых образах. Кажется, перед нами русский зимний пейзаж: бесконечная белая равнина, несущаяся вдали тройка, звон колокольчиков под дугой, песня, которая замирает вдали. В основе музыки — пульсирующее движение, на фоне которого — то угловатая тема скрипок, то нетерпеливый наигрыш гобоя. Напевы звучат и уходят, остается лишь непрерывное движение. В среднем разделе колорит мрачнее. Кажется, это кружащаяся вьюга настигла путников. Мелькают странные видения,

в квартете медных появляются мрачные хоральные напевы и скоро растворяются в общем движении. Постепенно умиротворяется стихия. В коде тема скерцо переплетается с интонациями вступления и мрачным хоралом трио.

В начале медленной третьей части, оплетенная изящными подголосками, звучит мечтательная мелодия скрипок, переходящая затем к солирующему кларнету. Мелодический узор вытекает прихотливо и бесконечно. «Так нежатся струи русской, прихотливо извивающейся степной речки. Можно долго идти вдоль нее, любуясь сменами и оттенками окружающего пейзажа. Трудно не любить подобного рода рахманиновские медленные восхождения, изгибы, завитки и колыхания музыки, когда мелодический рисунок, словно нехотя, расстается с каждым своим красивым поворотом и извивом» (Б. Асафьев). Однако и эту идиллическую картину нарушают интонации вступления к первой части. Музыка неудержимо устремляется в страстном порыве... но постепенно сила вступительного мотива иссякает, он сливается с певучими подголосками, широко и светло заканчивая адажио.

Финал — итог развития симфонии. Яркий и ликующий, в стремительном движении, он тематически связан со всеми предшествующими частями. Главная партия вырастает из первой темы скерцо с ее хроматической угловатостью. Побочная партия, лирическая, эмоционально открытая, в нежном звучании гобоя, включает в себя светлую, широкую, распевную тему, которая завершается фрагментом адажио. В заключительной партии слышны реминисценции вступления с его суровыми звучаниями. Небольшая разработка, основанная на главной партии, подводит к репризе, в которой блестящая ликующая тема восстанавливается в ее первоначальном виде. Следующий далее элегический эпизод (побочная тема) растворяется в общем радостном, красочном потоке.

Симфония № 3, ля минор, ор. 44, (1935—1936)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан, большой барабан, тарелки, тамтам, ксилофон, челеста, 2 арфы, струнные.

История создания

К жанру симфонии Рахманинов обращается вновь только через три десятилетия. Уже 17 лет прошло с тех пор, как он покинул Россию. Он — пианист, признанный первым в мире, один из крупнейших дирижеров. Но для сочинения в его жизни остается очень мало, несправедливо мало времени. Сравнивая его с тем Рахманиновым, который создавал Вторую симфонию в спокойном Дрездене, можно сказать, что это совсем другой человек — потерявший родину, многое переживший, перестрадавший, но оставшийся глубоко русским художником.

Третья симфония — произведение удивительной силы и глубины, одна из вершин творчества композитора, один из его итогов. Симфония была начата летом 1935 года в Швейцарии, где Рахманинов любил отдыхать после напряженного концертного сезона, где он выстроил виллу «Сенар», названную так по первым слогам имен своего и жены, Натальи Александровны, и первой букве фамилии. Работу пришлось оставить, когда были готовы эскизы первой и второй частей: надо было готовиться к предстоящим концертам. График концертных выступлений музыканта, обеспечивающих материально его семью и потому необходимых, был очень жестким. 26 сентября того же года в одном из писем композитор сообщал: «Работы своей так и не кончил. Наготове только две трети. Надо бросать и садиться за рояль, которым занимался не особенно прилежно последнее время... А так как концерты продолжаются до 2 апреля, то, по-видимому, за окончание работы возьмусь не раньше будущего лета».

В начале октября Рахманиновы уехали в Америку, где состоялись первые концерты начавшегося сезона. В январе 1936 года они возвращаются в Европу, так как 5 февраля в Париже Рахманинов играет Рапсодию на темы Паганини. 21 февраля он уже в Варшаве — снова Рапсодия, а кроме того — Второй фортепианный концерт. Через три дня с огромным успехом

проходит его клавирабенд. Затем идут выступления в Англии. «Обычным острым контрастом, хорошо известным посетителям концертов, был Рахманинов, идущий к роялю, и Рахманинов за роялем, — писал лондонский рецензент. — Когда он появляется на эстраде, то кажется выше ростом, худее и утомленнее, чем обычно; он выходит на эстраду, как осужденный на эшафот. Смотрит перед собой на рояль с таким отвращением, как будто перед ним плаха. Затем, по-видимому, решив, что через это испытание надо пройти, он опускает руки на ненавистный предмет, и мы в течение следующих 30 — 40 минут слушаем такую игру, при сравнении с которой исполнение других ведущих пианистов кажется посредственным. Я не могу поверить, что когда-либо было лучшее исполнение, чем его: более идеально сочетание тонкости, силы, созерцательности, огня. И кажется, что все это дается ему совсем легко...»

А это было вовсе не легко. У Рахманинова болели руки и сердце, надо было ехать лечиться. Но он вернулся в «Сенар» — писать финал симфонии, оркестровать написанное. Он знал, что не сможет спокойно лечиться, если не закончит начатое. И 18 июля 1936 года он сообщает в одном из писем: «...закончил писанием симфонию. Первое ее исполнение, как и обыкновенно, отдаю своему любимейшему оркестру в Филадельфии».

Премьера Третьей симфонии состоялась 6 ноября 1936 года. Филадельфийским оркестром дирижировал Л. Стоковский.

В США симфония, очень своеобразная и глубоко русская по характеру, признания не получила. «Скажу еще несколько слов про новую симфонию, — писал Рахманинов. — Играли ее в Нью-Йорке, Филадельфии, Чикаго и т.д. Играли ее замечательно... Прием и у нублики, и у критики — кислый... Лично я твердо убежден, что вещь эта хорошая. Но... иногда и авторы ошибаются! Как бы то ни было, а своего мнения держусь до сих пор...»

Навеянная воспоминаниями о России и пронизанная страстной любовью к родной далекой и недостижимой земле, симфония, конечно, была чужда американским слушателям. Присущие композитору с юных лет черты — национальная по характеру мелодика, органично воспринятые традиции симфонизма Чайковского, романтический порыв теперь, в начале второй трети жестокого XX века, сочетаются с яркой экспрессией, жесткостью — иногда нарочитой — гармонического языка, сложностью ритмики.

Музыка

Первая часть открывается суровой архаичной попевкой, основанной всего на трех звуках. Эта сосредоточенная, будто из глубины веков пришедшая мелодия — своего рода эпиграф симфонии. Тихое звучание кларнетов, виолончелей и закрытой валторны прерывается резкими аккордами всего оркестра. За вихревым порывом — задушевная протяжная песня, обволакиваемая множеством подголосков — как будто взлетел занавес, и открылась до боли знакомая и близкая сердцу картина раздольной русской природы. Это главная партия. Связующая стремительна и тревожна. Ускоряется темп, подводя к побочной партии — виолончельной мелодии, широкой и благородной, напоминающей русские свадебные напевы. Начинаясь скромным камерным звучанием, она разрастается и приобретает черты быстрого марша. Резко меняется характер музыки в разработке. Мрачнеет общий колорит, оstinатный триольный ритм словно сковывает душу, зловеще звучат деревянные духовые в низком регистре. Динамическое нарастание с прерывистым дыханием оркестра, стонущими интонациями скрипок, приводит к появлению зловещего вступительного мотива, своего рода темы неизбежности, голоса рока, в повелительном звучании тромбонов и тубы. Это трагическая кульминация части. После нее реприза воспринимается по-иному — более грустно, элегично. Но побочная партия своим волевым напором меняет строение, восстанавливая равновесие. Следует успокоение, плавный, истаявающий поток... однако в самом конце зловещее пиццикато струнных вновь интонировывает мотив судьбы.

Вторая часть начинается той же темой вступления — темой судьбы, но теперь у солирующей валторны на фоне красочных аккордов арфы. Затем солирует скрипка, исполняя прекрасную, выразительную мелодию, одну из самых замечательных у Рахманинова. Прихотливая, насыщенная изысканными хроматизмами, она переходит к флейте, бас-кларнету, виолончели, фаготу, английскому рожку и постепенно разрастается в звучании всего оркестра экспрессивной кантиленой. В середине части появляется скерцозный эпизод. Мелькают причудливые, полуреальные, полужантастические образы, напоминающие симфонические миниатюры Лядова. Острые, колючие интонации, зловещие порохи сменяются

колокольными звучаниями. Постепенно все успокаивается, наступает момент раздумья... и вновь звучит роковой мотив судьбы. Начальный раздел части повторен в сокращении, и заключает адажио все та же тема — судьбы, рока.

Финал весь выдержан в быстром движении, полон энергии. Но и в нем время от времени всплывают интонации вступления, своего рода *pemento mori* (помни о смерти) во время праздничного гулянья во всю широту русской души. Первая тема финала — стремительный танец, алая — лирична и пленяюща. Далее следует блестящая, мастерски разработанная fuga. В резких очертаниях ее темы — видоизмененной, заостренной темы главной партии — проглядывают и интонации лейтмотива симфонии, темы судьбы. Fuga непосредственно переходит в вальсовый эпизод. После выразительного речитатива солирующего фагота вновь проходит мотив судьбы, заканчивающийся зловещим вскриком *tutti* оркестра. Появляется жесткая, угловатая мелодия, напоминающая о среднем эпизоде второй части. Исподволь в контрапунктирующих ей голосах появляется грозный *Dies irae* — средневековый католический заупокойный напев. Постепенно он выступает на первый план. Все яростнее его натиск. Вздываются и опадают волны музыкального развития, достигая колоссальных кульминаций, отступая и вновь вздымаясь. Реприза наступает в своем стремительном танце, когда, кажется, исчерпаны силы. Но ее облик двойствен. И танцевальный вихрь главной партии, и нежная побочная, и даже блестящая пышная кода не могут заставить забыть о приговоре судьбы. И в ней проглядывает мотив *Dies irae*, слышится ритм лейтмотива — судьбы.

Пауль Хиндемит

(1895—1963)

Хиндемит — один из тех композиторов, которые построили фундамент новой музыки первой половины XX века. В 20-е годы он выступил дерзким новатором, отвергая традиции романтизма и импрессионизма — музыкально прекрасное, патетическое и исповедальное, заменяя их повседневным, простым, современно деловитым. Культ машин и большого города, ритмы джаза и мюзик-холла, упрощенная музыка быта, молодежи — все это увлекает Хиндемита, как и многих его современников. Но поиски новой простоты приводят композитора к старым мастерам, к эпохе барокко и средневековья, григорианскому хоралу и старинной немецкой народной песне. Они дают художнику высокие, вечные гуманистические идеалы, объективный взгляд на мир, предлагают графичную линейную мелодику, рациональные полифонические формы, строгую ясность конструкций с самостоятельной, четко прослеживаемой линией каждого инструмента, с широким использованием доклассических принципов концертирования. Как никто, Хиндемит владеет всеми приемами архаической полифонии вкупе с современной гармонией и сочетает воедино сложность и простоту.

Композитора отличают универсальность музыкальных интересов и завидная плодовитость. Из-под его пера выходят произведения вокальные и инструментальные, оперы — откровенно развлекательные и историко-философские, балеты и кантаты, симфонии и концерты; сочинения монументальные и камерные, для любительского музицирования и для мастеров изощренного исполнительства. Начинал Хиндемит камерными ансамблями, а закончил циклом мотетов на тексты из Евангелий, мессой и концертом для органа.

Основа его стиля — строгий неоклассицизм, но в молодости он отдал дань прямо противоположному направлению первой половины XX века — эмоционально вздыбленному экспрессионизму; соединял восхищение Вагнером с откровенным пародированием его стиля, психологическую глубину — с легкомысленной шуткой и издевательской сатирой.

Предельная напряженность чувств и возвышенная отрешенность, утонченная красочность и нарочитая банальность — все можно найти в музыке Хиндемита.

Этому многообразию способствовала и длительная, более полувека, исполнительская деятельность — инструменталиста и дирижера, завершившаяся за полтора месяца до смерти. С детства он играл на струнных инструментах (скрипка, альт, виола д'амур, виолончель, контрабас), на фортепиано, на духовых (особенно хорошо на кларнете). Будучи призван в армию во время первой мировой войны, служил полковым барабанщиком; работал в танцевальных и военных оркестрах, в опере, оперетте, в кафе, на курортах — и в квартетах и трио самого высокого класса, с которыми совершал гастрольные поездки по Европе и США, в том числе дважды побывал в СССР. С исполнительской деятельностью связано в наследии Хиндемита и обилие концертных опусов для камерного и большого оркестра, для самых различных инструментов — струнных, клавишных, деревянных, медных.

Хиндемит не проводил резкой грани между концертными и симфоническими жанрами. Показательно обозначение его первой симфонии, посвященной 50-летию Бостонского симфонического оркестра (1930): Концертная музыка для струнного оркестра и духовых (Бостонская симфония). Название «симфония» присутствует в семи произведениях композитора, возникших на протяжении почти трех десятилетий. Они совершенно различны. Две программные, наиболее значительные, рождены оперными замыслами — «Художник Матис» (1934) и «Гармония мира» (1951). В двух других автор ограничился заголовками, причем один характеризует общий стиль симфонии — *Serena* (итал. Ясная, 1946), а другой просто указывает на заказчика — Питтсбургская (к 200-летию города, 1958). Непрограммные обозначены не номерами, а тональностями: симфония *in Es* (1940), симфония *in B* (для духового оркестра, 1951), симфониетта *in E* (1949).

Профессиональный путь Хиндемита, родившегося 16 ноября 1895 года в Ханау близ Франкфурта-на-Майне, определился очень рано. Хотя отец, маляр и шпукатор, не одобрял намерения сына стать музыкантом, вероятно, именно от него мальчик унаследовал любовь к музыке: отец увлекался игрой на цитре. В 11 лет Хиндемит начал регулярные занятия музыкой, в 12 стал брать уроки игры на скрипке, в 13 играл в разного

рода оркестрах, а не достигнув 18 лет, уже получал ангажементы на летние выступления в Швейцарии в качестве концертмейстера оркестра. С 1909 по 1916 год он обучался в консерватории во Франкфурте-на-Майне игре на скрипке у А. Ребнера и дирижированию и композиции у А. Мендельсона и Б. Секлеса, но еще до ее окончания гастролировал по Германии, Голландии и Швейцарии в составе квартета своего учителя Ребнера, а закончив обучение, был приглашен в оперный театр Франкфурта на должность концертмейстера оркестра. Хотя первые сочинения (камерные ансамбли, сонаты для скрипки и виолончели) Хиндемит написал в 13 лет, а в 18 попробовал свои силы в комической опере, опусом 1 он обозначил лишь ансамбль для духовых и фортепиано, созданный год спустя.

1917-й стал годом первого издания сочинений Хиндемита, тогда солдата, а после возвращения к мирной жизни — постоянного автора крупнейшего нотоиздательства Шотта в Майнце. Вот как спустя более 30 лет издатель вспоминал о первом знакомстве с музыкой начинающего автора: «Один мой знакомый прислал мне толстый пакет: трудноисполнимая камерная музыка, довольно-таки малопривлекательная с точки зрения интересов издательства... После тщательного просмотра издательство предложило молодому композитору поощрительный гонорар и полагало, что совершило весьма благородный поступок, обещав напечатать себе в убыток несколько его произведений. Неожиданный ответ: “Этим вы оказываете мне большую честь, однако если вы находите мои сочинения достойными печати, тогда я требую приличного гонорара...”»

В том же году во Франкфурте состоялся первый открытый концерт из произведений Хиндемита и была написана одноактная опера «Убийца, надежда женщин» — символистская драма о вечной вражде полов. За ней через два года последовала также одноактная «Святая Сусанна» — о страсти молодой монахини к статую распятого Спасителя. А между ними — комическая опера «для бирманских марионеток» «Нуш-Нуши», пародирующая восточные сюжеты и оперные банальности, названная именем выполняющего из реки полуживого существа — помеси крысы и крокодила.

Эти контрастные поиски нашли свое продолжение в трех последующих операх — экспрессивной драме о художнике-убийце «Кардильяк» по романтической новелле Гофмана, забавном скетче «Туда и обратно», где события, дойдя до середины, продолжают затем в обратном

порядке, и едкой сатире на абсурдность жизни современного города «Новости дня» с центральной арией героини в ванне на текст рекламного объявления. Тот же контраст — в других сочинениях Хиндемита 20-х годов, исполняемых до сих пор: фортепианная сюита «1922» — гротескное воплощение остро ритмованной современной музыки цирка и джаза — соседствует с полным лирики вокальным циклом на евангельский сюжет «Житие Марии».

В 20-е годы Хиндемит становится символом новой немецкой музыки, одним из организаторов и участников фестивалей в Донауэшингене, ставивших своей целью пропаганду творчества преимущественно молодых композиторов, экспериментирующих прежде всего в камерных формах. Нередко постановки его опер и исполнение сочинений в концертах сопровождаются скандалами. Как писал один из рецензентов, «люди сидели пораженные, помраченные, развеселившиеся. Одни смеялись, другие чувствовали себя скандализированными... Негодующие крики, свист, взволнованная жестикуляция...» Интенсивности творчества не мешала чрезвычайно насыщенная концертная деятельность в качестве альтиста знаменитого квартета Амара, с которым Хиндемит объездил полмира. Как не без юмора заметил он в Автобиографической записке, «к сожалению, мне постоянно приходится принимать участие в исполнении моих квартетов. Если вы композитор, то я вам не советую поступать альтистом в квартет. Вам волей-неволей придется писать все новые квартеты, так как разыгрывать старые вам совсем неважно».

Среди стран, которые посетил Хиндемит с квартетом Амара, был и Советский Союз. Композитор приехал в Ленинград с женой, Гертрудой Роттенберг, дочерью дирижера, первого исполнителя «Святой Сусанны», с которой счастливо прожил почти сорок лет. В декабре 1927 года он дал пять концертов в Ленинграде, где имя Хиндемита было уже достаточно известно, так как регулярно появлялось на афишах организованной в 1924 году Ассоциации современной музыки. Здесь он слушал свои камерные произведения в исполнении советских музыкантов. Год спустя, в декабре 1928 — январе 1929 года, квартет Амара еще раз посетил СССР и после пяти концертов в Ленинграде дал один в Москве. Сочинения Хиндемита вызвали большой интерес и получили высокую оценку критики.

С конца 20-х годов Хиндемит сотрудничает с «Молодежным движением», ставившим целью обновить духовный мир немецкой молодежи, противопоставить современным пошлым шлягерам музыку простую, но возвышенную, очищающую душу. Композитор написал много прикладных сочинений «для любителей и друзей музыкального искусства» — самодеятельных оркестров и ансамблей, хоровых кружков, — сочинений несложных по стилю, позволявших слушателям музицировать вместе с исполнителями. К ним можно отнести и музыку к пьесам Б. Брехта, и детскую музыкальную игру «Мы строим город», которая приобрела широкую популярность в быту. И одновременно Хиндемит увлекается исполнением старинной музыки, изучает хранящиеся в музее инструменты, античные теоретические системы, средневековые трактаты — для этого даже овладевает латынью.

Известность музыканта растет, и в 1927 году его приглашают профессором композиции в Высшую музыкальную школу в Берлине. Ей он отдал десять лет. Это десятилетие — расцвет творчества, время создания крупнейших произведений, в том числе первых симфоний, принесших ему мировую славу... и вынудивших покинуть родину. В 1930—1931 годах в США состоялась премьера его Концертной музыки ор. 49 и ор. 50 (Бостонской симфонии — последнего сочинения композитора, помеченного опусом), а 12 марта 1934 года в Берлине — симфонии «Художник Матис» на материале одноименной оперы, еще не законченной. Сложный язык Хиндемита и философское содержание оперы, повествующей об острых, вечных и современных проблемах: одиночестве творца искусства, вообще мыслящего человека, его неразрешимом конфликте с сильными мира сего и с восставшим народом — вызвали резкое неприятие фашистских властей. Те пужались в совсем ином искусстве, которое позволяло бы им манипулировать обществом.

Несмотря на шумный успех, начинается травля композитора в нацистских газетах. Сочинения Хиндемита исчезают из программ концертов, опера запрещена по личному распоряжению Гитлера. Министр пропаганды Геббельс на митинге в Берлине выступает против Хиндемита и поднимает голос в его защиту дирижера В. Фуртвенглера. Официальный журнал «Музыка» называет Хиндемита «неприемлемым для новой Германии».

Композитор задумывается о необходимости эмиграции. Он принимает предложение правительства Турции участвовать в реорганизации музыкального образования и концертной жизни и трижды посещает эту страну. Осуществляет несколько поездок в Англию, Италию, Швейцарию, США, наконец, покидает родину — в августе 1938 года переезжает в Швейцарию, а еще через полтора года — за океан.

В США, в отличие от других европейских композиторов, Хиндемит не испытывает тягот эмиграции — ни материальных, ни психологических. Он успешно занимается педагогикой, дирижированием, исполнительством, в частности, руководит постановкой одной из первых в истории музыки опер — «Орфеем» Монтеверди в собственной обработке, участвует в исполнении «Страстей по Матфею» Баха, играя на старинном инструменте — виоле д'амур. И, как всегда, много сочиняет, в том числе квартеты, сонаты, произведения для фортепиано, Реквием на слова американского поэта У. Уитмена, балет для знаменитой труппы Дж. Балланчина и большую часть симфонических сочинений. Их список открывают Симфонические метаморфозы тем Вебера (1943), а завершает вершина инструментального творчества Хиндемита — «Гармония мира» (1951); в посвященных симфонии *Serepa* и Симфониетты запечатлена благодарность композитора американским оркестрам — Далласскому и Луисвиллскому, исполнявшим его музыку. Участниками его концертов были лучшие солисты и дирижеры, находившиеся тогда в Америке. По окончании войны он не спешит вернуться на родину и в 1946 году принимает американское гражданство.

А в Германии начинается ренессанс музыки Хиндемита. В декабре 1945 года в Штутгарте ставится опера «Художник Матис», музыкальные журналы помещают восторженные статьи. Хиндемит — это гордость нации, надежда возрождающейся немецкой культуры. Он получает предложения возглавить Высшую музыкальную школу в Берлине, где преподавал до начала второй мировой войны; во Франкфурте-на-Майне, где учился до первой мировой; возродить фестиваль в Донауэшингене, в организации которого принимал участие в 20-е годы, и т. п. Но лишь в апреле 1947 года Хиндемит впервые посещает европейские страны, начинает читать лекции на летних курсах в Зальцбурге и дирижировать, а с 1951-го становится профессором университета в Цюрихе. Выходят

в свет его книги по теории композиции, выросшие из лекций, прочитанных студентам в различных учебных заведениях Европы и Америки на английском и немецком языках; самая значительная из них — «Мир композитора» (Кембридж, 1953). В Гамбурге ему присуждают Баховскую премию, в Бонне награждают орденом «За заслуги», в Стокгольме провозглашают «Дни Хиндемита» и т.д.

Летом 1953 года Хиндемит покупает виллу в Швейцарии, где живет до самой смерти. Все более расширяется круг стран, в которых Хиндемит выступает как дирижер. Его 60-летие широко отмечается во всем мире. Европейские и американские радиостанции транслируют произведения Хиндемита, симфония «Художник Матис» исполняется в этом году 26 раз — от Японии до Южной Америки.

Два года спустя он отказывается от педагогической деятельности ради расширения дирижерской. Круг исполняемых им авторов исключительно широк: музыка композиторов XVI—XVII веков в его редакции, крупнейших немецких мастеров эпохи барокко, венских классиков, Брукнера — наиболее близкого ему из композиторов XIX века, а также, казалось бы, совершенно чуждых по стилю романтиков — Шуберта, Мендельсона, Листа; произведения многих современников — от завоевавших, подобно ему самому, мировую славу, до известных лишь в Германии. Конечно, он продолжает знакомить публику и со своими сочинениями, которые пишет в большом количестве, несмотря на колоссальный объем исполнительской работы и солидный возраст. Из-под его пера выходят такие крупные произведения на разных языках, как кантата на стихи французского поэта П. Клюделя «Летите, быстрые ангелы», оперы на собственные либретто «Гармония мира» и «Долгая рождественская трапеза» по пьесе американского драматурга Т. Уайльдера, месса и др.

68-й год своей жизни Хиндемит начинает дирижерскими выступлениями в Германии, весной отправляется в США, где руководит исполнением последней оперы и Реквиема, в октябре совершает концертную поездку по Италии, а в ноябре дирижирует в Вене мессой. Тяжелый приступ болезни настиг его на пути из Цюриха домой, накануне дня рождения, и его отвезли в клинику Франкфурта-на-Майне, где Хиндемит скончался 28 декабря 1963 года. 4 января следующего года его прах был перевезен в Швейцарию и похоронен на кладбище недалеко от собственной виллы.

Симфония «Художник Матис» (1934)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, колокольчики,
маленькие тарелки, тарелки, треугольник, малый барабан,
большой барабан, литавры, струнные.

История создания

30-е годы — время расцвета многообразной творческой деятельности Хиндемита. Он живет в столице Германии, преподает композицию в Берлинской Высшей музыкальной школе, гастролирует по всему миру в качестве дирижера, участника струнного трио, солиста-альтиста и исполнителя на старинном инструменте — виоле д'амур. Известность музыканта велика: его приглашают в Вену для участия в праздновании 100-летия Брамса, в Каир — на конгресс, посвященный изучению арабской музыки. Он автор многочисленных сочинений в самых разных жанрах — оперном и симфоническом, камерно-инструментальном и вокальном. В 1931 году в США прозвучала его Бостонская симфония, созданная к 50-летию этого прославленного оркестра, а в следующем в Берлине — Филармонический концерт (Вариации для оркестра), написанный в честь Берлинского филармонического оркестра и его руководителя, знаменитого дирижера В. Фуртвенглера. После шумевших опер 20-х годов — кровавой драмы о художнике-убийце «Кардильяк» и едкой сатиры на жизнь современного города «Новости дня» — Хиндемит в 1932 году начинает работу над большой историко-философской оперой «Художник Матис», которую еще до ее завершения Фуртвенглер включил в репертуар руководимой им Берлинской государственной оперы.

Художник Матис — историческое лицо, сведения о котором весьма скудны и противоречивы. Точная дата его рождения неизвестна и колеблется между 1460 и 1480 годами. Фамилия его читалась то ли Нитхарт, то ли Найтхарт, затем была переделана на Готхарт, звали его также Грюневальд и Матис (Матиас) из Ашаффенбурга, ибо он работал в этом городе — резиденции Майнцского архиепископа, придворным живописцем которого был. Именно тогда, по легенде, в его фамилии появилось слово Гот — Бог, заменившее отрицание Нит. Вероятно, он стал

приверженцем Лютера и, с меньшей степенью вероятности, — участником Крестьянской войны. Матис работал в монастыре Святого Антония, основанном еще в XIII веке для исцеления больных возле деревни Изенгейм в Верхнем Эльзасе. В готической церкви Изенгейма он расписал створки резного деревянного алтаря, прославляя исцеляющую силу распятого Христа, Богоматери в белых одеждах сестры милосердия и Святого Антония, чудотворные мощи которого хранились в монастыре. Себя художник изобразил висящим на колонне в образе Святого Себастьяна, пронзенного стрелами. Парящие над ним ангелы несут мученический венец. Кровавые преследования лютеран после разгрома Крестьянской войны заставили Матиса покинуть Ашаффенбург, а затем и Франкфурт, куда он было переселился. Умер художник в Галле, предположительно от чумы, в 1528 году.

Хиндемит писал о своем герое — одном «из величайших художников, каких мы когда-либо имели»: «Я не могу представить себе более жизненной, более содержательной с точки зрения искусства и гуманизма, более трогательной человечески и в полном смысле слова более драматической фигуры, чем создатель Изенгеймского алтаря, распятия в Карлсруэ и Штутпахерской Богоматери. Человек, чей образ в кривом зеркале легенды стал почти тенью, так что настоящее имя его долгое время оставалось неизвестным, еще и сегодня обращается к нам своим искусством с необычайной проникновенностью и теплотой. Этот человек, одаренный высочайшим совершенством художественного мастерства и пониманием своей миссии художника, мучимый всеми адскими муками сомнений и поисков истины, переживает в начале XVI века наступление новой эпохи с неизбежной ломкой общепринятых взглядов со всей восприимчивостью, свойственной такой натуре».

Подобный герой совершенно не устраивал национал-социалистских правителей Германии. Такого рода произведения отнюдь не воспевали славную историю фашистского рейха и не могли поэтому служить идеологическим средством манипулирования общественным мнением. Постановка оперы была запрещена лично Гитлером. Тогда по совету Фуртвенглера Хиндемит на материале оперы написал симфонию, которая под его управлением прозвучала в Берлине 12 марта 1934 года с триумфальным успехом.

«Художник Матис» принес композитору небывалую славу — и одновременно круто изменил всю его судьбу. Фашистская критика обрушилась на Хиндемита, обвиняя его даже в плагиате. Ничем не примечательный австрийский композитор Р. Кундиграбер, более 30 лет руководивший музыкальной жизнью Ашаффенбурга — города Матиса, поместил в официальном фашистском журнале «Музыка» открытое письмо, где сообщал, что еще до Хиндемита сочинил четыре симфонические поэмы по картинам Изенгеймского алтаря, и три из них совпадают с названиями частей хиндемитовской симфонии. Травля композитора разгорается, газеты публикуют все новые материалы по «делу Хиндемита». В его защиту выступает Фуртвенглер, угрожая отставкой с поста руководителя Берлинского филармонического оркестра и Берлинской государственной оперы. Министр пропаганды Геббельс на митинге деятелей культуры выступает против Хиндемита и Фуртвенглера, и «Музыка» выносит приговор: «Пауль Хиндемит в культурно-политическом смысле неприемлем». С конца 1934 года его имя исчезает из всех программ: произведения второго после Р. Штрауса крупнейшего немецкого композитора больше не исполняются в Германии. И как раз тогда, когда в Цюрихе состоялась премьера оперы «Художник Матис» (28 мая 1938 года), в Дюссельдорфе на выставке «чуждого искусства» демонстрировались партитуры Хиндемита и его книга «Мир композитора».

«Художник Матис» — программная симфония, но программность ее своеобразна. Это редкое в истории музыки воплощение живописных образов (примеры — написанная почти за восемь десятилетий до того симфоническая поэма Листа «Битва гуннов» по картине Каульбаха, его же фортепианная пьеса «Обручение» по Рафаэлю, «Картинки с выставки» Мусоргского и др.).

Музыка

Первая часть — «Концерт ангелов». Картина Изенгеймского алтаря изображает Богоматерь с Младенцем. На боковой створке справа — возносящийся Христос и павшие ниц солдаты у пустого каменного гроба; слева — покоющие ангелы. В опере Хиндемита герой утешает дочь убитого крестьянского вожака Регину чудесной сказкой: «И каждый ангел

исполняет свою партию. Один играет на скрипке и как-то особенно нежно водит смычком, чтобы ни один призвук не омрачил чистоты мелодии, другой как будто взглядом своим извлекает из струн радостные звуки; восторженно внимает третий далекому звону своей души, а сам в то же время наблюдает за исполнением всех правил игры. Сама их одежда музицирует с ними. Переливаются всеми цветами перья на крыльях, из них вылетает целый рой звуков. Легкий панцирь из неземного металла вспыхивает от звуковых волн как от биения живого сердца, и в едином созвучии многих разноцветных световых кругов, в едва слышной песне чудесным образом является нам зримая жизнь формы».

Музыка «Концерта ангелов» величава и лучезарна. Это сонатное аллегро с медленным вступлением, гармоничным и стройным, образующим ясную трехчастную форму. Обрамляют ее торжественные холодные хоральные аккорды духовых, вводящие в образный мир средневековой архаики. В центре вступления — подлинная народная песня XVI века «Три ангела пели» (из знаменитого сборника поэтов-романтиков А. Арнима и К. Брентано «Чудесный рог мальчика», которым на протяжении всего творческого пути вдохновлялся Малер — текст этой песни использован им в Третьей симфонии). Песню мягко интонируют в унисон три тромбона с контрапунктом струнных, которые проводят также унисонную, линейную по складу тему. Песня звучит трижды, с включением новых инструментов, в красочном сопоставлении все повышающихся тональностей и превращается в светлый гимн, исполняемый полным оркестром с подчеркнуто колокольным тембром (колокольчики). Светлое и прозрачное сонатное аллегро — подлинный концерт в первоначальном смысле этого слова — состязание. Экспозиция основана на трех близких по характеру, но мелодически различных темах: танцевальной главной, более напевной побочной и щебечущей заключительной. При внешней простоте тем развитие их отличается изощренным полифоническим мастерством, столь свойственным Хиндемиту. Вначале — фугато на главную и побочную темы, которые словно состязаются, обмениваясь исполняющими их инструментами. Мастерски рассчитана кульминация, объединяющая темы сонатного аллегро и вступления. Снова трижды, в повышающихся тональностях, проходит песня «Три ангела» у медных инструментов; в более высоком регистре контра-

пунктом звучат мотивы побочной и главной у деревянных; в аккомпанирующих пассажах струнных слышны обороты заключительной. Реприза не следует классическим закономерностям: главная партия — не в главной тональности, а на полтона выше; за ней следует не побочная, а заключительная, тоже в другой тональности. Лишь возникающий в конце начальный мотив главной партии обретает тонику, которая утверждается в трижды повторенной побочной. Красочен и архаичен заключительный каданс.

Вторая часть — «Положение во гроб». Это последнее законченное творение художника Матиса, а в опере — последняя картина, в которой сосредоточены просветленно-созерцательные эпизоды, в том числе смерть Регины, оркестровая интерлюдия «Положение во гроб» и прощальный монолог завершившего свои земные труды героя. Очень краткая центральная часть симфонии — своего рода эпитафия, суровая, сдержанная, возвышенная, даже несколько холодноватая и отрешенная, в частности, благодаря преобладанию тембров высоких деревянных инструментов. Композитор использует трехчастную форму, насыщенную полифоническим развитием и жесткими гармониями. Применяются такие пришедшие из глубины веков приемы изображения скорби, как нисходящие секунды-вздохи или пунктирный ритм — поступь траурного марша. При господстве минора завершается часть мажором, как это приуще, например, пьесам Баха.

Наиболее развернута третья часть — «Искушение Святого Антония», образующая резкий контраст торжественной сдержанности предшествующих. На картине Изенгеймского алтаря изображены демоны и фантастические существа — порождение ночных кошмаров (крылатый носорог с кровавой пастью, чудовищная шестиногая птица, огромные насекомые — помесь чертей, стрекоз и обезьян, монах-жаба с раздутым зеленым бородавчатым брюхом). Когти, клювы, зубы терзают распостертого на земле Антония, подобно отвратительным порокам и темным страстям. В опере это — страшный сон героя в ночном лесу: Матис ассоциирует себя с Антонием и в то же время видит покинутую им возлюбленную в облике блудницы, искушающей его соблазнами чувственной страсти; по молитве к Иисусу дьявольские наваждения исчезают, и небесный свет торжествует над нечистью.

Часть открывается медленным вступлением в свободном ритмическом движении с атональной унисонной темой, нетипичной для Хиндемита и понадобившейся здесь для обрисовки дьявольских сил. Она близка к лишенным тяготений темам-сериям Шёнберга и в то же время перекликается с вступлением и началом главной партии «Фауст-симфонии» Листа. Основной раздел — искусно построенное сонатное аллегро с листовским принципом трансформации тематизма и яркой театральностью — вызывает неожиданные ассоциации как с чуждым Хиндемиту романтизмом в наиболее неистовом его выражении — у Берлиоза, так и с весьма далеким по стилю современником — Рихардом Штрассом, духовным наследником Берлиоза и Листа. Главная партия, вырастающая из темы вступления, рисует демоническую скачку. Неожиданно издалека доносится соло флейты, резко контрастное, но являющееся преобразованием той же темы. Прерываемое жесткими аккордами фортиссимо всего оркестра, оно подготавливает побочную партию, которая поражает внутренней конфликтностью. На приглушенно мрачном фоне струнных (вариант темы вступления в ритме скачки) солирующие деревянные духовые выпевают широкую лирическую тему. Активное наступление зла достигает кульминации и внезапно меняет свой облик: медленный лирический эпизод, в котором струнные интонируют совершенно преобразованную тему вступления, рисует дьявольское искушение любовью. Это — центр формы, после которого разделы экспозиции возвращаются в зеркальном отражении. Но теперь сопротивление злу крепнет, темы преобразуются и приводят к победной гимнической коде. Четко акцентированная тема вступления многократно повторяется солирующей валторной как остиная основа строго диатонического просветленного григорианского хора «Lauda Sion» («Славь Спасителя Сиона») — подлинного напева, сочиненного монахом Фомой Аквинским около 1263 года для праздника Тела Господня. Его завершает хорал медных «Аллилуйя», звучащих подобно органу. Так подлинный церковный гимн в конце симфонии и народная духовная песня в ее начале служат обрамлением созданных Хиндемитом музыкальных картин о великом, вечном искусстве.

Симфония «Гармония мира» (1951)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, большой барабан, цилиндрический барабан, 2 ксилофона, маленькие тарелки, тарелки, бубен, колокольчики, гонг, колокола, струнные.

История создания

Вынужденный в 1938 году покинуть гитлеровскую Германию, где после триумфальной премьеры его симфонии «Художник Матис» фашисты объявили Хиндемита представителем «чуждого искусства», «неприемлемым в культурно-политическом смысле», композитор в 1939 году задумывает грандиозную историко-философскую оперу «Гармония мира». Но прошло более десятилетия, прежде чем он принялся за сочинение, которое заняло около семи лет: партитура была завершена 30 мая 1957 года. Год спустя после начала работы над оперой Хиндемит сделал концертную обработку части материала, превратив его в трехчастную симфонию с тем же названием. Посвященная известному швейцарскому дирижеру П. Захеру и руководимому им Базельскому оркестру к 25-летию создания коллектива, симфония была впервые исполнена им 25 января 1952 года в Базеле.

Это было сложное время — время величайших катаклизмов в мировой истории, время перемен в жизни композитора. В сентябре 1939 года разразилась вторая мировая война; в феврале следующего Хиндемит покинул Швейцарию и переехал в США, где прожил 13 лет (в 1946 году он принял американское гражданство). Его не коснулись тяготы эмиграции, от которых страдали почти все европейские композиторы, с трудом приспособивавшиеся к американскому образу жизни.

Хиндемит, как и в Европе, продолжает разнообразную деятельность — дирижерскую, исполнительскую, педагогическую: читает лекции по теории композиции, знакомит американских студентов со средневековыми теориями музыки (музыкально-теоретические трактаты средневековья, старинные инструменты привлекли его внимание еще в 1929 году, он специально овладел латынью). Лекции сочетаются с практикой: Хиндемит вместе со студентами ставит одну из первых в истории опер — «Орфей»

Монтеверди в собственной обработке, исполняет старинную музыку, в частности, в «Страстях по Иоанну» Баха играет на виоле д'амур и т.д.

Десятилетие 1940—1951 годов приносит и разнообразные творческие плоды, как обычно у Хиндемита, во многих жанрах. В США была создана большая часть его симфоний, как непрограммных (in Es и in B — для духового оркестра), так и программных («Serena», «Гармония мира»), а также Симфониетта и Симфонические метаморфозы тем Вебера. Из других крупных сочинений надо назвать Реквием на слова американского поэта У. Уитмена и балет «Четыре темперамента» для знаменитой группы Дж. Баланчина. Продолжается работа в концертных и камерных жанрах. Слава Хиндемита растет и в Америке, где его произведения сразу же исполняются лучшими коллективами и солистами, и в Германии, где после войны начинается подлинный ренессанс его музыки. В нем видит надежду целой страны, всей нации, залог возрождения великой немецкой культуры, которая была повержена, как и страна, после страшного военного разгрома. Его ждут в Германии, предлагая самые престижные должности — руководителя Высшей музыкальной школы в Берлине, профессора в его родном Франкфурте-на-Майне, организатора фестиваля в Донауэшингене, в котором он принимал участие в 20-е годы, и т.п.

В апреле 1947 года Хиндемит совершает первую поездку по Европе, летом читает лекции в Зальцбурге на интернациональных курсах академии Моцартеум, дирижирует на фестивале в Швейцарии (в Люцерне), вместе со своей симфонией «Художник Матис» исполняет произведения Баха. В 1950 году он выступает с докладом на Баховских торжествах в Гамбурге, а в следующем удостоивается Баховской премии, учрежденной к 200-летию со дня смерти величайшего мастера эпохи барокко «для тех композиторов, в истинно художественных сочинениях которых сохраняется связь с традициями И. С. Баха».

«Гармония мира» — название философского трактата немецкого астронома первой трети XVII века Иоганнеса Кеплера, развивавшего учение о гармонии мироздания. Оно зародилось в странах Древнего Востока, откуда пришло в античную философию, а затем в средневековые трактаты. Кеплер — герой оперы Хиндемита, в пяти актах которой воплощены многие эпизоды его жизни, тогда как симфония имеет более обобщенную концепцию. Ее три части носят заголовки, заимствованные из учения средневекового философа Боэция, который разделил музыку на три группы.

Согласно Хиндемиту, это ранние попытки человечества познать мировую гармонию и понять музыку как ее звучащий эквивалент.

Музыка

Первая часть — *Musica Instrumentalis*. Это воплощенная инструментами гармония музыкальных созвучий, которая отражает гармонию небесных сфер, ибо законы мироздания и законы музыки едины. Каждой планете, по утверждению Кеплера, присущи свои звуки. Земле — ми—фа—ми (первые буквы латинских слов *miseria—fames—miseria*: нищета—голод—нищета). Именно эти звуки открывают медленное вступление. Тема проводится 13 раз подряд в неизменном виде, но каждый раз — другими инструментами, образуя трехчастное построение. Мощная фанфара *фортиссимо* ниспадает по квартам — такая цепь интервалов рождена акустическим, а не тонально-ладовым принципом, и лишена психологической выразительности. Это отвечает и конструктивному стилю мышления композитора, и задаче воплощения обобщенной музыки космоса. Разделы сонатного аллегро ассоциируются с драматической и грубой человеческой музыкой и замешиваются из различных, но одинаково противостоящих герою оперы массовых сцен. Главная партия, несущая обозначение «марш», связана с идеей кровавой войны, с образом жестокого и циничного полководца Валленштейна, который мечтает о своей «гармонии мира» — мировом господстве. Побочная партия — лирически сдержанная, в свободном размере, — очень коротка. Заключительная, в которой деревянные духовые и валторна на фоне ударов треугольника и малого барабана еостязаются в исполнении дерзких юмористических мотивов, кажется беззаботной, но в ее мелодическом рисунке, пунктирных оборотах угадываются отголоски главной партии. «Быстро, громко и грубо» (авторская ремарка) начинается разработка, написанная в форме двойной фуги. Ее вторая тема, с огромными скачками, излагаемая медными и кларнетами *фортиссимо*, в опере рисует гротескную и жуткую сцену суда над матерью Кеплера, объявленной ведьмой. Последние такты темы фуги — цепочка восходящих кварт — заставляют вспомнить нисходящую по тем же интервалам тему медленного вступления. В неожиданной наступающей репризе полифоническое мастерство композитора проявляется в искусном изменении и сплетении тем. В новом ритмическом варианте, более

уравновешенной предстает главная партия с мотивом из фуги в качестве контрапункта. Побочная, не изменившая своего человеческого, лирического характера, становится еще короче, а дерзкая заключительная, наоборот, разрастается. Контрапунктом к ней служит не только мотив из фуги, но и тема вступления, как и в начале утверждаемая медными инструментами. Так образуется излюбленное композитором обрамление части.

Медленная вторая часть — *Musica Humana*. Согласно Бозциню, это гармония человеческого микрокосма, гармония души и тела, основанная на гармонии чисел. Согласно же Кеплеру, только душа человеческая, а не ухо может воспринять музыку небесных сфер, гармонию мироздания. Небольшая по размерам, эта часть противостоит развернутым крайним своим лирическим характером и напевным тематизмом. В то же время ее первая тема, напоминающая траурный марш, является образной трансформацией главной партии первой части, а свободный метр и декламационность сближают ее с побочной. (В опере эта траурная музыка звучит в сцене смерти Кеплера, где он произносит знаменательные слова: «Все, что было со мною, свершалось для того, чтобы однажды зазвучала для меня чистая гармония Земли. Я не мог узнать ее при жизни. Но гармония сжалась надо мною, когда настал мой конец, и я узнал: великая гармония — это смерть».) Средний раздел — элегическое раздумье, монолог солирующего гобоя. Полифоническое звучание становится все более насыщенным и подводит к обобщающей респризе, удивительной по композиторскому мастерству. Хиндемит сочтает обе темы части: элегическая мелодия (от гобоя она перешла к флейте) предстает на фоне начальной темы, лишенной теперь пунктирного сопровождения и утратившей маршевый характер. Ее гармоническое сопровождение образует цепь параллельных квинт. Волшебное звучание краткой коды. Это новая трансформация первой темы «в спокойном движении, подобно меланхоличному танцу, звенящему вдалеке» (авторская ремарка). Танец напоминает небыстрый вальс, исполняемый солирующей скрипкой в сопровождении небольшого ансамбля струнных и ударных. (В опере это одна из поэтичнейших сцен — в ночном саду, где свадебную песню поет невеста Кеплера «с венцом из планет и шлейфом из комет в замке из солнечного света».) Так траурную часть завершает просветленная кода, подготавливая торжество гармонии в финале.

Третья часть — *Musica Mundana*. По Бозецию, это высшая гармония макрокосма, осуществляющаяся движением планет и рождающая музыку сфер. В опере — грандиозный финал, где герои преобразуются в небесные светила и ведут величавый расчисленный хоровод (симфоническая пассакалья), а присоединяющийся хор утверждает идею гармонии мира. Финальная часть симфонии открывается небольшой фугой на диатоническую тему крупными длительностями, напоминающей григорианский хорал. Как и тема вступления к первой части, она проводится 13 раз. Начальный интервал — восходящая квинта — служит ответом на нисходящую цепь кварт темы первой части и одновременно — на нисходящую квинту медленной части. Затем более подвижный, детализированный вариант темы фуги в свободном гибком ритме становится темой грандиозной пассакальи, написанной по канонам старинного линейного стиля: в ней 10 вариаций и несколько различных контрапунктов. В центре финала — лирическая интермедия с авторским обозначением «речитатив». Это краткий импровизационный, декламационный диалог флейты и фагота. В отрывистых, разделенных наизусть звуках сопровождающих колокольчиков слышатся отголоски темы пассакальи, подготавливая следующий фрагмент с авторской ремаркой «медленно, таинственно, изящно». Шелестящее стаккато деревянных духовых пианиссимо в сопоставлении с пиццикато струнных и приглушенными ударами ксилофонов создают волшебный колорит. В последнем разделе финала тема пассакальи заменена более строгой темой вступительной фуги, которая проводится 6 раз и контрапунктически соединяется со второй темой, контрастной не только ритмически, но и тонально. Политональные сочетания рожают резкие диссонансы, а прием двойного контрапункта еще более усложняет эту двойную фугу. После полифонической разработки в коде широко и торжественно утверждается тема вступительной фуги. Для Хиндемита чрезвычайно важно такое обрамление финала общей темой, в то же время образующей смысловую арку с начальной темой симфонии. Но не менее важен звук ми — первый и последний во всей композиции. С него начинаются все 13 проведений темы *Musica Instrumentalis*, столько же — фуги *Musica Mundana* в начале и 6 в конце (до коды), а также все 10 — темы пассакальи. Ми — это звук Земли (и основная тональность оперы), ми-мажорное трезвучие венчает симфонию, утверждая универсальную гармонию мироздания.

Артюр Онеггер

(1892—1955)

Онеггер — один из крупнейших композиторов нашего времени. В его музыке нашли отражение все трагедии XX века, все то, с чем пришлось столкнуться миллионам людей планеты. Подобно симфониям Шостаковича, романам Хемингуэя, Маркеса или полотнам Пикассо, его музыка проникнута тревогой за судьбы человечества, будущее культуры. В его произведениях органически слиты напряженнейшая эмоциональность и трезвая критическая мысль, а трагизм мирозерцания приводит к сгушенному драматизму, острой экспрессии.

Онеггер оставил такие замечательные образцы оперно-драматического искусства, как опера «Антигона», оратория «Крики мира», драматическая оратория «Жанна д'Арк на костре». Он стремился к воплощению общечеловеческих идеалов, к утверждению высоких этических ценностей. Это относится и к его симфоническому творчеству. В наследии композитора — пять симфоний, отличающихся богатством жизненных образов, яркими контрастами, высоким этическим пафосом. Оставил Онеггер и литературные труды — три публицистические книги, в которых предстает как одаренный литератор, талантливейший критик, оригинальный мыслитель. Швейцарец по происхождению, Онеггер — выдающийся представитель французского искусства: композитор, дирижер, музыкальный деятель.

Онеггер родился 10 марта 1892 года в Гавре, в семье коммерсанта, швейцарского гражданина, переехавшего во Францию из Цюриха. В семье были очень сильны протестантские традиции, отнюдь не типичные для католической Франции, но естественные для сурового швейцарского характера. Их с детства впитал в себя мальчик. У него рано проявился музыкальный дар. Семья способствовала его выявлению: мать была неплохой пианисткой-любительницей, особенно увлекавшейся музыкой Бетховена. Отец, обладавший хорошим голосом, больше склонялся к опере.

Артюр начал заниматься музыкой самостоятельно. Сначала его любимым занятием было дирижирование: отец сделал ему набор оркестровых

инструментов из картона, и мальчик с увлечением руководил своим оркестром. Особенно нравилась ему скрипка. Отец купил Артуру инструмент, и тот скоро научился играть. Едва умея разбирать ноты, он стал играть с листа сонаты Бетховена, а потом и сочинять собственную музыку — сонаты и трио для двух скрипок и фортепиано, которые исполняет с матерью и другом отца, профессиональным скрипачом.

В Гавре не было своего оперного театра, и приезд гастрوليрующей труппы был крупным событием. Оперные спектакли «Фауст» и «Гугеноты» Артур увидел в 9 лет и сразу загорелся идеей написать оперу. Он сам написал либретто и, не умея писать в басовом ключе, всю музыку записывал в скрипичном, сделав примечание — «петь на две октавы ниже».

Видя такое пристрастие сына, отец решил обучать его музыке. В 13 лет мальчик стал заниматься гармонией у церковного органиста и скрипкой у одного из местных музыкантов.

В 1909 году юный Онеггер поступил в консерваторию в Цюрихе, а через 2 года перевелся в Парижскую консерваторию, в класс скрипки Л. Капе. Сначала он продолжал жить у родителей в Гавре и ездил на занятия раз в неделю, потом окончательно перебрался в Париж. Вскоре обнаружилось, что его способности скрипача довольно скромны, и основное внимание Онеггер стал уделять занятиям контрапунктом у А. Жедальжа, композицией, оркестровкой и дирижированием у Ш. М. Видора и В. д'Энди. Занятия прервала первая мировая война. Как швейцарскому подданному, ему с 1914 по 1916 год пришлось нести службу в пограничных войсках Швейцарии. Лишь по окончании войны его занятия продолжились.

В начале 20-х годов музыкант стал членом так называемой «Шестерки» — группы композиторов, в которую кроме него входили Л. Дюрей, Д. Мийо, Ж. Орик, Ф. Пуленк и Ж. Тайфер; их вдохновителем был поэт и художник Жан Кокто. Молодые музыканты отказывались «от приятностей дебюссизма, от всяких иллюзий» и призывали к созданию нового искусства. «Шестеркой» их назвали по аналогии с русской «пятеркой» — Могучей кучкой, хотя это были очень разные творцы, каждый из которых в дальнейшем шел своим собственным путем. Общей для них была жажда обновления. В своих творческих поисках они ориентировались

на Стравинского, широко известного во Франции благодаря «Русским сезонам» — гастрोलом в Париже знаменитой балетной труппы Дягилева, в репертуар которой, наряду с другими произведениями, входили «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». В начале 20-х годов в Париже с большим успехом выступал Прокофьев, и хотя он был почти ровесником членов «Шестерки», его могучий талант, совершенно сложившийся к тому времени, также оказал на французских музыкантов сильное воздействие.

Ранние сочинения Онеггера — циклы романсов, симфонический Прелюд к драме Метерлинка «Аглавена и Селизетта», струнный квартет, скрипичная соната и некоторые другие, в отличие от музыки его друзей, несут следы влияния классиков и поздних романтиков. Он не отрицал традиций и проявлял себя музыкантом ищущим, но чуждавшимся крайних взглядов. Если его сотоварищи дерзко провозглашали: «Долой Вагнера! Долой Равеля!», то он утверждал, что «восхищается в вагнеровском творчестве глубокой традицией музыкального искусства, созданной Бахом и Бетховеном».

К 1924 году «Шестерка» распалась. Музыканты, проповедующие крайние взгляды, сгруппировались вокруг Сати. Онеггер же к концу 20-х годов стал центром другого сообщества, в которое входили как композиторы, так и талантливые исполнители, художники, поэты. В эти годы он — автор драматической оратории «Царь Давид», которая была переработана в оперу-ораторию и получила безусловное признание. «Родился новый великий музыкант», — писали газеты. Онеггер стал признанным метром. Многие молодые музыканты обращаются к нему за советами, считают его своим учителем.

В 1926 году композитор женился. Его избранницей стала пианистка и композитор Андре Ворабур, давняя участница Концертов новой молодежи, организованных «Шестеркой». Творчество Онеггера в эти годы очень активно и приносит произведения разных жанров. Это библейская драма «Юдифь», лирическая трагедия «Антигона», балеты «Под водой» и «Роза из металла». В 1930 году он создаст Первую симфонию, в следующем — ораторию «Крики мира».

С конца 20-х годов Онеггер все больше посвящает себя концертной, в основном дирижерской деятельности, сначала во Франции, а затем

и за рубежом. Его выступления проходят в Риме, Вене, Лондоне, Кельне, Чикаго, Бостоне, Брюсселе. В 1928 году он дал три концерта в Ленинграде, где прозвучали камерные сочинения, а в симфоническом концерте — «Песнь Нигамона», «Гораций-победитель», «Летняя пастораль», ноктюрн из оперы «Юдифь», фортепианное концертино и ставший знаменитым «Пасифик 231» — симфоническая миниатюра, воплотившая стихию безудержного движения, мощь индустриальной техники («Пасифик 231» — название скоростного локомотива).

В 1934 году во Франции возник Народный фронт, объединивший все прогрессивные силы страны. Это было ответом на фашистский путч, организованный в феврале французскими сторонниками Гитлера, пришедшего к власти в Германии в 1933 году. Для поддержки Народного фронта музыканты образовали Народную музыкальную федерацию. Основавшая собственный журнал, федерация пропагандировала идеи народности и демократизма в искусстве, работала над повышением музыкальной культуры народа. Онеггер стал ее активным деятелем. Он сочиняет песни для рабочих самодеятельных хоров, вместе с друзьями создает музыку к массовым праздествам. Так, ему принадлежит марш «Взятие Бастилии» в спектакле «14 июля», состоявшемся в годовщину этого события. Для спектакля «Свобода», поставленного во время Международной выставки 1937 года, композитор пишет прелюдию «На смерть Жореса». Еще одна партитура была написана для авиационно-го праздника.

Все творчество второй половины 30-х годов проходит у Онеггера под знаком солидарности с Народным фронтом. Как народную патристическую фреску воспринимали современники и центральное сочинение тех лет — драматическую ораторию «Жанна д'Арк на костре» (1935). Закончив ее, композитор в сотрудничестве с Ж. Ибером пишет оперу «Орленок» по Ростану. После премьеры в Grand Opéra критика отмечала, что подобного успеха театр не видел со времен «Кавалера розы» Р. Штрауса.

В 1939 году, после вероломного нападения гитлеровских войск на Польшу, Франция, связанная с ней договором, вступила в войну. Это было началом второй мировой войны, принесшей Европе неисчислимые бедствия. Весной 1940 года фашисты оккупировали большую часть

Франции. На фронте и в концлагерях погибли многие музыканты, друзья Онеггера. Он в начале войны эвакуировался на юго-запад страны, оставшийся относительно свободным, но зимой вернулся в Париж. Однако вскоре ему, все еще швейцарскому подданному, гражданину страны, традиционно сохранявшей нейтралитет, удалось выехать в Лозанну. Там он создает радиоспектакли, призванные поддержать дух сражающейся Франции — оперу-ораторию «Кристофор Колумб», радиоспектакль «Биения мира». В 1941 году он создает Вторую симфонию с «Победной песнью» в финале. Исполнить ее в оккупированном Париже было невозможно, но о ней знали. Премьера состоялась сразу после Освобождения, 22 ноября 1944 года под управлением Ш. Мюнша. А в 1941 году тот же Мюнш исполнил ораторию Онеггера «Пляска мертвых», воспринятую публикой как вызов оккупантам. «Огромная толпа энтузиастов стремилась в зал старой консерватории. На какой-то момент жизнь снова приобретала значение, которое она чуть было не утратила», — вспоминал очевидец.

В годы войны написан и балет «Призыв гор», в котором композитор обращается к картинам швейцарской природы, рисует «деревенские праздники, танцы крестьян — шумные и нежные, яркие швейцарские вальсы, традиционные народные игры».

Несмотря на жесткую цензуру, музыкальный Париж сумел отметить пятидесятилетие композитора: в 1942 году состоялась «неделя Онеггера», во время которой была исполнена «Антигона», получившая новое, патриотическое звучание в условиях оккупации.

В 1944 году музыкальные деятели возвращаются в освобожденный Париж. Онеггер расширяет свою публицистическую деятельность. Выходят его статьи и книги, посвященные роли композитора в обществе. «Я — старый пессимист, — пишет он в обращении к молодежи. — Я думаю, что всей нашей культуре — всем искусствам и прежде всего музыке — суждено вскоре исчезнуть». Он видит агрессивное наступление масс-медиа, видит безразличие правящих кругов к вопросам искусства.

В последующие годы Онеггер достиг вершин признания. В 1948 году Цюрихский университет присвоил ему степень доктора honoris causa с мотивировкой: «Смелому пионеру и великому композитору во всех

областях музыкального творчества». Он становится президентом «Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки», основателем и президентом Музыкального совета при ЮНЕСКО. Весной 1952 года во многих европейских городах проходят фестивали, посвященные его шестидесятилетию. Тогда же Французская академия избирает его своим почетным членом. На заседаниях Академии ему предоставляется кресло «для выдающихся иностранцев» (не забудем, он гражданин Швейцарии, а не Франции), которое некогда занимал Гайдн.

Самая яркая черта облика Онеггера — его трудолюбие. Он сам называл себя «честным работником», «неутомимым тружеником». Во время, свободное от гастролей, он надолго уединяется в рабочем кабинете, где никто не смеет его тревожить. Телефон выключен, на дверях квартиры — надписи на нескольких языках: «Здесь работают. Просьба не беспокоить». В кабинет ему приносят еду, и он перекусывает, не отрываясь от письменного стола или рояля. Лишь закончив положенный на день урок, он присоединяется к жене и дочери. Вечера посвящаются концертам или театру. В самом конце дня, перед сном, он пересматривает то, что было написано. В самодисциплине, в этом строгом распорядке, которому все подчинено — семейные традиции, впитанные с детства. Идеалом для него служит Стравинский, которого Онеггер считает «спасительным примером, которому мы все должны подражать». «Стравинский непрестанно борется за уточнение музыкальных идей, за их осуществление, в котором он требует совершенства... Иными словами, «Гений есть терпеливый и длительный труд». И гений Стравинского есть нескончаемый труд», — пишет композитор в статье «Стравинский — музыкант-профессионал».

Онеггер продолжает вести большую концертную деятельность. Появляются и новые сочинения — трагическая Третья симфония, получившая подзаголовок Литургическая, Монопартита, Пятая симфония, отражающие мрачные настроения композитора, а наряду с ними светлая Четвертая симфония, Камерный концерт, «Архангелская сюита», Рождественская кантата на литургические и народные тексты.

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже.

Симфония № 3, Литургическая (1945—1946)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, рояль, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, цилиндрический барабан, струнные.

История создания

Третья симфония создавалась композитором в течение 1945—1946 годов. В это время он, гражданин Швейцарии, проводивший там, в нейтральной стране, годы войны, вернулся в Париж. Из Лозанны он, как мог, своим трудом музыканта помогал французам: по радио передавались спектакли с его музыкой, исполнялись произведения, поддерживающие веру в себя, в грядущую победу. Но здесь, в оскверненном, поруганном городе горечь пережитого вновь охватывает композитора. И в создаваемой симфонии во весь голос звучит трагедия только что закончившейся войны. Автор оставил подробный комментарий своей музыки: «Я хотел в этом произведении выразить протест современного человека против нашествия варварства, тупости, страданий, против власти бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. Я нарисовал... борьбу, которая происходит в сердце человека между слепыми давящими силами и стремлением к счастью, миру, божественному покою. Моя симфония — это драма, которая разыгрывается, если хотите, между тремя персонажами, реальными или символическими: Горем, Счастьем и Человеком. Это — вечная проблема. Я пытался ее обновить... В “Dies irae” я стремился выразить... ужас беспощадно преследуемых поколений народа... День гнева! Стремительные темы следуют одна за другой, не давая слушателю ни мгновения для размышления. Невозможно вздохнуть, осмыслить происходящее. Буря рвет все вокруг, сметает прочь слепо, сгоряча. Только в конце первой части появляется птица... Здесь она не столько поет, сколько плачет.

“De profundis clamavi” — полное боли размышление-молитва... В одном месте контрабасы, контрафагот и рояль — самые низкие, мрачные инструменты — скандируют слова похоронной мессы... В конце этой части я ввел тему птицы — снова является голубь, на этот раз в ясной, отчетливой мелодии... Восточка голубя — это оливковая ветвь, символизирующая посреди великого хаоса обещание грядущего мира.

“Dona nobis pacem”. Несчастье — плохой советчик: заметили ли вы, до какой степени страдающий человек часто зол и глуп? Что может быть глупее и тупоумнее, чем дать волю варварству! В начале третьей части я хотел выразить это выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему, впервые экспонируемую бас-кларнетом: “бух-бух-бух!”... Это — марш роботов против цивилизованного человечества, обладающего душой и телом. Это — очереди людей, часами простаивающие перед дверями магазинов в дождь и снег. Это — бесконечное ожидание выполнения не имеющих значения бюрократических формальностей. Это — ненужные и мучительные ограничения. Это — расправа зверей с духовными ценностями. Неуклюжий марш следует дальше. Покачивается вразвалку в шатающемся ритме длинное стадо механических гусей.

Тогда в рядах жертв просыпается чувство возмущения. Организуется мятеж, растет восстание. Внезапно раздается и трижды повторяется бесконечный крик из угнетенных сердец: “Dona nobis pacem!” (Даруй нам мир!). Кажется, будто мера желания мира, наконец, перевесила ужас беспорядка. Длинной певучей мелодией я хотел выразить желание страдающего человечества: “Освободи нас от всего этого!”, и проявляется образ страстно ожидаемого мира... Для одних этот мир означает вечный покой, небесное счастье. Для других это земной рай, скромный рай красоты, счастья, к которому стремятся все люди.

Облака рассеиваются, и в блеске восходящего солнца в последний раз поет птица. Таким образом птица мира парит над симфонией, как голубь мира — над бесконечностью моря».

Симфония была исполнена впервые в Цюрихе 17 августа 1946 года под управлением Шарля Мюнша, которому и была посвящена. Она получила название Литургической, так как композитор взял заглавия ее частей из католической мессы. В отличие от традиционного симфонического цикла, симфония трехчастна.

Музыка

Первая часть — *Dies irae* (День гнева) — отмечена жесткостью, терпкостью звучаний. Композитор не использует обычной для первых частей симфоний сонатной формы с противопоставлением главной и побочной тем.

Различные мотивы следуют один за другим, не давая слушателю времени для раздумья. Это буквально смерч злых, напряженных звучаний, которые воскрешают в сознании ужасы войны, смерти, распада. Но все эти темы находятся в органической связи друг с другом, создавая в целом трагическую картину вселенского разрушения. Можно определить это множество мотивов как комплекс главной партии. Ему в какой-то степени противостоит другой комплекс — тем более мелодичных, вызывающих представление о побочной партии. Взаимодействие всех этих различных мелодических образований создает титаническую картину — своеобразную музыкальную фреску, в которой впечатляет целое, а не отдельные детали. Лишь в самом конце части неистовый шквал отступает. Тихо поют флейта и английский рожок. По словам автора, здесь «впервые появляется птица... Птица? Это вы поймете впоследствии. Здесь она не столько поет, сколько плачет». Как неумолимый приговор, как ход самого бытия, не подвластного людям, звучит заключительная тема первой части у тромбонов на фоне повторяющейся жесткой ритмической фигуры роля, виолончелей и контрабасов.

Вторая часть — *De profundis clamavi ad de, Domine* (Из бездны зываю к тебе, Господи) — «полное боли размышление-молитва». Это адажио, написанное в сложной трехчастной форме с разработочным средним разделом и синтезирующей репризой, отличающееся чистым, светлым колоритом. Спадает драматическое напряжение. Медленно течет бесконечная гибкая мелодия. В ней — печаль о погибших, боль воспоминаний. Удивительно целомудренная и возвышенная музыка повествует о том, что смог сохранить человек среди всеобщего разрушения. Из мрачных низких басов доносится суровый мотив заупокойной молитвы. И тут «снова является голубь, на этот раз в ясной отчетливой мелодии... Голубь с оливковой ветвью в клюве, вестник мира в пучине бедствий». Музыка отличается удивительным сплавом нежности, силы и напряжения. Автор говорил, что ему хотелось найти «благородную текущую мелодическую линию», ибо «самую высшую мелодическую форму он представляет себе как возносящуюся аркой радугу».

В третьей части — «*Dona nobis pacem!*» (Даруй нам мир!) — возвращаются образы войны, страдания, разрушения. Двигается шестное, зловещее и неотвратимое в своей фанатичной иступленности. Эта музыка сродни

горьким и страшным страницам современника Онеггера — Шостаковича. В ней тот же ужас перед неотвратимым нашествием нелюдей. Порою заголовки части может восприниматься как горькая ирония отчаяния. Античеловеческое движение неотвратимо. На фоне остиной ритмической фигуры тупого марша поочередно вступают все духовые инструменты, начиная от затаенно-тихого бас-кларнета до ярчайшего полного звучания всей медной группы. И вот — исступленный вопль всего оркестра... и резкий перелом. Страшное шествие, основанное на чередовании двух образов — механистичного марша роботов (главная тема сонатной формы) и мужественного, протестующего — людей (побочная тема), затихает. Заканчивается симфония нежной и прекрасной мелодией (новая тема, появляющаяся только в коде) в темпе адажио, в приглушенном и трепетном звучании струнных слышится надежда на свет и утешение.

Симфония № 5, «Di tre re» (1950)

Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Свою последнюю симфонию Онеггер написал в 1950 году. Мироопущение его было в эти годы трагическим. Безвременье оккупации, гибель миллионов людей, в числе которых были многие друзья композитора, оставили горький след в душе. Не способствовало оптимизму и начало холодной войны. Будущее представлялось Онеггеру опустошенным атомными взрывами, лишенным нормальных условий человеческого существования. Чрезвычайно волновало его и положение художников — деятелей культуры — в ситуации, когда автор не может быть уверен, увидит ли свет его произведение, написанное кровью, выражающее самые заветные мысли. Об этом — его книги и статьи. Об этом же, по существу, и Пятая симфония, премьера которой состоялась 9 марта 1951 года в Бостоне под управлением III. Мюнша.

«Действительно ли вы верите, что создатель духовных ценностей... сможет жить и посвящать себя своему искусству, сочинять музыку? Тогда для всех будет существовать лишь одна проблема — не умереть с голоду и не замерзнуть! Таково будущее, которое я вижу, — и оно не за горами». Эти слова во многом отражают концепцию симфонии, которая продолжает линию Литургической, ораторий «Крики мира» и «Пляски мертвых». Музыка Онеггера звучит как завешание художника, испившего чашу страданий, выпавших на долю его поколения, сознающего всю полноту бед, грозящих поколениям будущим.

В выборе красок композитор проявил самоограничение, близкое аскетизму. Преобладают мрачные тона. Мысль о «зле мира» подавляет все, не позволяя появиться отвлекающим контрастам, не давая слушателю буквально перевести дыхание. Симфония носит подзаголовок «Di tre re» — «Симфония трех ре» — каждая из ее трех частей оканчивается звуком ре в глухом звучании литавры. Больше ударные инструменты в партитуре симфонии не использованы, таким образом, эти три удара литавр приобретают символическое значение — они как бы олицетворяют трагический конец, к которому неизбежно приходит жизненный луть. Это определяет весь образный строй симфонии.

Музыка

Первая часть открывается рядом величавых аккордов всего оркестра. Медленно движется музыка, словно преодолевая мучительное внутреннее сопротивление. Аккорды, обволакиваемые потоком густой «органикой» звучности, движутся в четком ритме то ли мрачно-торжественной сарабанды, то ли траурного шествия. Постепенно все удаляется и замирает в тиши. Побочная партия более камерна, лирична. Она зарождается у бас-кларнета и оплетается блуждающими подголосками. Если первая тема представлялась образом массовым, коллективным, то вторая — скорее исповедь, слово «от автора», идущее из глубины сердца. Ее ведут солирующие инструменты — бас-кларнет передает «слово» английскому рожку, тот — гобою. Но в это сумрачное движение вторгаются волевые призывы трубы, звучащие сначала тихо, затем все настойчивее, все более властно. На кульминации части в трагически-напряженном звуковом потоке сливаются обе темы. Величие трагедии захватывает... Но наступает срыв. Тихо, как бы

сквозь дымку, звучит в отдалении первая тема, оплетаемая тонким орнаментом подголосков деревянных духовых, которые придают ей призракный колорит. В заключение обе темы скорбно замирают, слышится тихий удар литавры — ре...

Вторая часть — своеобразное скерцо, холодное, недоброе. Жуткие фантастические образы сменяют друг друга, будто кошмары в болезненном воображении. Пугающе колючи изгибы первой темы, которую можно было бы назвать танцем гротескных масок. В ее причудливых извивах — то вкрадчивая грациозность, то внезапные дикие прыжки, то злобный гнусавый оклик, то раскаты дьявольского хохота. Внезапно и резко, как во сне, меняется картина — проходит траурная процессия (средний раздел скерцо). По сравнению с шествием первой части мрак еще более сгущается: звучат отдельные, словно искаженные гримасой боли отрывочные фразы в специфических тембрах засурдиненных медных и струнных инструментов. В репризе части музыка ее начала становится более зловещей и гротескной. Обе темы полифонически сылетаются, образуя два пласта звучностей, и трагедийное начало траурного марша поглощает собой скерцозное. Снова как напоминание о неизбежном звучит глухой ре литавр.

Финал полон бешеной энергии. Кажется, в нем концентрируется все, на что способен «герой» симфонии. Силам зла (главная тема сонатной формы), воплощение которых критики определяли как «неслыханное по мощи и звериной жестокости», противостоит яркий, темпераментный марш (побочная тема) с фанфарами труб и тромбонов, но мужественная энергия в нем сочетается со вспышками страшного отчаяния, строгая сдержанность — с почти натуралистическими вскриками. На фоне гипнотически однообразного ритма труб раздаются нервные возгласы деревянных инструментов, звучащие как мольбы о помощи. На протяжении всего финала сохраняется единый пульс движения, атмосфера борьбы. Разработка так действенна и неудержима в своем движении, что поглощает собой репризу. Временами появляются более светлые, а иногда и героические эпизоды, словно звучат голоса надежды. Но вскоре энергичная побочная тема, наталкиваясь на препятствия, отступает. Итог тот же, что в предшествующих частях: пронсходит катастрофа. С началом коды движение резко останавливается, тема дробится на разорванные короткие фразы, бес- сильно прерывается... Глухо звучит последний удар литавры.

Игорь Федорович Стравинский

(1882—1971)

Стравинский — один из крупнейших композиторов XX века. Он оставил наследие, поразительное по широте замыслов, разнообразию жанров, многогранности интересов. Огромное количество произведений создано им на протяжении более чем шестидесятилетнего творческого пути. Сочинения, в которых воссоздается Древняя Русь, основанные на глубоко самобытном претворении национального фольклора — и музыка, являющаяся данью восхищения композиторами прошлого; сочинения, вдохновленные античными мифами и библейскими текстами, народными сказками — и гравюрами XVIII века; сочинения в традициях Римского-Корсакова — и «варварски-скифские», неоклассические и додекафонные... Недаром современники, порою с оттенком осуждения, называли его хамелеоном.

Стравинский изменчив и порою неожидан, иногда эксцентричен, часто — парадоксален. Но всегда, в любом своем произведении, независимо от жанра, стиля, манеры, он остается самим собой, узнаваемым буквально с третьего такта музыки, властно подчиняющим себе самый разнородный и «неподдающийся» материал.

Столь же разнообразны и жанры, в которых работал композитор. Оперы, балеты, симфонии, вокальные и камерно-инструментальные сочинения, хоры, кантаты, но наряду с этими, освященными временем музыкальными формами — совершенно новые, подчас им самим созданные — «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916—1917), определенная автором как «веселое представление с пением и музыкой», «История солдата» (1917—1918) — «читаемая, играемая и танцуемая», «Свадебка» (1923) — «русские хореографические сцены с пением и музыкой», мелодрама (балет с хорами) «Персефона» (1933), опера-оратория «Царь Эдип» (1926—1927). Сила его гения такова, что он воплощает в себе все развитие музыкального искусства XX века, создавая вершинные произведения в избранных им формах. Но неизменно остается «чистым художником», творящим «искусство для искусства»,

далекое от воплощения сиюминутных страстей и даже того, что волнует все человечество. Он — олимпиец, которого человеческие страсти и страдания занимают лишь в самом обобщенном виде — об этом свидетельствуют избираемые композитором сюжеты и темы. В этом смысле он антипод таких творцов, как Малер, Шостакович, Онеггер. Единственным исключением из этого правила становится лишь Симфония в трех частях, написанная, по признанию Стравинского, под впечатлением событий второй мировой войны. Но и там он — сторонний наблюдатель, бесстрастный комментатор. Он творит «чистую музыку» и достигает в этом непревзойденных вершин.

Весь чрезвычайно продолжительный творческий путь композитора принято разделять на три периода. Первый — «русский» — озаглавлен безраздельным господством русской тематики, будь то народная сказка, языческая обрядность, городские сцены или пушкинская поэма. В этот период созданы, кроме упомянутых трех балетов, «История солдата», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Мавра», «Свадебка».

Второй период, начало которого падает на 20-е годы, известен как неоклассический. Как и других композиторов этого времени, Стравинского к неоклассицизму привели поиски новой простоты, ясности, отрицание излишеств и субъективизма романтиков, возвращение к изначальным музыкальным ценностям. Заново оцениваются такие выразительные средства, как линейность, скупая графичность, лаконизм формы, полифонизация фактуры, строгая объективность. Охватывающий более 30 лет, этот период особенно характерен многообразием манер и «истоков»: композитор обращается к музыке Баха и Люлли, Перголези и Гайдна, Моцарта и Вебера, Бетховена и Чайковского, создавая по их «моделям» музыку самобытную и современную — балет «Аполлон Мусaget», мелодраму «Персефона», Скрипичный концерт, концерт «Дамбартон-Окс», оперу-ораторию «Царь Эдип», оперу «Похождения повесы». Именно в этих рамках находятся и все три симфонических цикла Стравинского — Симфония псалмов, Симфония в трех частях, Симфония in C.

Третий период творчества, подготовившийся исподволь, внутри второго, наступил в начале 50-х годов. Дважды посетил Европу в течение 1951—1952 годов, Стравинский осваивает додекафонную технику.

На ее основе, своеобразно претворенной, созданы последние сочинения — балет «Агон», кантата «Трени», опера-балет «Потоп», «три песни из Уильяма Шекспира», Траурная музыка памяти Дилана Томаса и др.

Стравинский родился 5 июня 1882 года в Оранненбауме под Петербургом, в семье знаменитого певца-баса Ф. И. Стравинского, солиста Мариинского театра, представителя старинного польского дворянского рода. Мальчик получил типичное дворянское воспитание. Учился в гимназии, благодаря превосходной домашней библиотеке рано соприкоснулся с различными областями культуры и искусства. По собственному признанию, «осознал себя как музыкант» он с трех лет, когда жадно впитывал в себя музыкальные впечатления окружающего быта — от пения крестьянских девушек в деревне, где проводил лето, до военно-духовой музыки, доносившейся из казарм, расположенных неподалеку от петербургской квартиры Стравинских.

С девяти лет мальчик начал учиться музыке, сначала у А. Снетковой, затем у Л. Кашперовой. Вскоре он стал увлеченно импровизировать, с легкостью читал с листа не только клавиры, но и партитуры. Разумеется, часто посещал оперные спектакли с участием отца и увлекся русской классической оперой. С восемнадцати лет он начал брать уроки гармонии у молодого композитора Ф. Акименко, но довольно скоро рассорился с ним и занятия контрапунктом продолжил самостоятельно. По настоянию родителей, не желавших видеть сына музыкантом-профессионалом, юноша поступил на юридический факультет Петербургского университета. Однако занятия музыкой продолжались. Решающую роль в его жизни сыграли частные занятия композицией у Римского-Корсакова на протяжении 1903—1905 годов. Это, по существу, и стало его единственной «консерваторией»; юноша продолжал консультироваться с maestro до самой его смерти.

Скоро он становится своим в доме признанного патриарха русской музыки — постоянно бывает на «музыкальных средах», которые собирали в доме Римского-Корсакова всех видных музыкантов Петербурга, играет в четыре руки симфонии Шуберта, Бородина, Чайковского, произведения новых западных композиторов — Брукнера, Малера, Сибелиуса. Здесь же состоялись первые исполнения сочинений самого

Стравинского — фортепианной сонаты, «Пасторали», кантаты, сочиненной к 60-летию Римского-Корсакова. Под руководством последнего создается первая симфония Стравинского, которую он заканчивает в 1907 году и торжественно вручает Римскому-Корсакову клавир с надписью «Дорогому учителю». Ко дню свадьбы его дочери и ученика — композитора М. Штейнберга — Стравинский пишет симфоническую фантазию «Фейерверк» (1908), в которой проявляет незаурядную изобретательность оркестровки. Тогда же появляются «Фантастическое скерцо» по пьесе Метерлинка «Жизнь пчел», позднее переработанное в балет «Пчелы», начинается работа над оперой «Соловей» по сказке Андерсена. На смерть учителя (1908) он пишет «Погребальную песнь» для симфонического оркестра, замысел которой, по словам автора, в том, что представлена «процессия всех солирующих инструментов оркестра, воздающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобного вибрации низких голосов, поющих хором».

В это время Стравинский уже два года женат. Его избранницей стала кузина, знакомая и духовно близкая с самых ранних лет — Екатерина Носенко. За год до женитьбы он окончил университет, но от соблазнительной карьеры юриста решительно отказался и полностью посвятил себя музыке.

В 1909 году начинается сотрудничество Стравинского с антрепризой Дягилева. Человек высочайшего художественного вкуса, отличавшийся к тому же чутьем антрепренера, Дягилев, услышав «Фейерверк», понял, что нашел «своего» композитора. Для его знаменитых «Русских сезонов» в Париже Стравинский пишет балеты «Жар-птица» (1909—1910), «Петрушка» (1910—1911) и «Весна священная» (1912—1913).

Уже с первым балетом к Стравинскому пришел шумный успех. Молодой автор познакомился с парижскими знаменитостями — композиторами Дебюсси, Равелем, де Фальей, Ф. Шмиттом, писателем М. Прустом, поэтом П. Клоделем и многими другими.

Во время работы над «Жар-птицей» ему пришла в голову идея балета на языческий сюжет — принесение в жертву богу весны девушки, ее предсмертный танец. Он договорился о сотрудничестве с Н. Рерихом, великолепным художником, признанным знатоком древнеславянского

эпоса — так начала создаваться «Весна священная». Но работа затянулась, и осенью 1910 года Стравинский с женой поселился в Швейцарии, где начал сочинение «Петрушки». Новый балет также встречает восторженный прием критики. Дебюсси, с чуткостью большого музыканта уловивший главное в дарс Стравинского, пишет, что у автора «Петрушки» «инстинктивный гений колорита и ритма». И потом он неоднократно отмечает «растущее мастерство и смелость русского композитора». Молодой музыкант оказывается в центре парижской культурной жизни. В 1915 году его принимают в Парижское общество авторов, композиторов и музыкальных издателей. Дебюсси он посвящает кантату «Звездолетчик» (1911).

Сначала Стравинский лишь наездами бывает в Париже. Лето он предпочитает проводить в России, в имении тестя Устилуг на Украине. Там ему лучше всего ншется. Но с наступлением холодов семья выезжает в Швейцарию, в Кларан. Весной 1914 года он едет в Париж с законченной, наконец, партитурой «Соловья», которого Дягилев собирается поставить в Парижской Большой опере, но с началом первой мировой войны оказывается отрезанным от России. Последующие годы композитор живет в Швейцарии. Семь лет он провел в маленьких городках — Кларане, Морже, Монтре, Сальване, изредка выезжав оттуда в Испанию, Италию и Францию.

В 1917 году жизнь Стравинского резко изменилась: после переворота в России он потерял материальную независимость, так как доходы оттуда прекратились. Потерян был любимый Устилуг. Пришло известие о гибели многих близких. Нужно было как-то строить жизнь, думать о пропитании семьи. К счастью, один швейцарский меценат предложил Стравинскому деньги на организацию небольшого передвижного театра. Для него композитор написал такие произведения, как «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «История солдата», «Свадебка». Все эти сочинения, основанные на русских сказках из собраний Киреевского и Афанасьева, окрашены юмором, а подчас и сатиричны. Композитор находит яркие краски для их воплощения.

Кроме того, пишется балет «Пульчинелла» (1919—1920), снова по заказу Дягилева, много мелких сочинений фортепианных, вокальных, хоровых. Любопытно, что в новом балете композитор основывается

на музыке Перголези: по-видимому, русская тематика и русские интонационно-ритмические возможности казались ему исчерпанными. И «Пульчинеллу» он решал как староклассическую итальянскую сюиту. «Что должно преобладать в моем подходе к музыке Перголези, — спрашивал себя автор, — уважение к его музыке или любовь к ней?... Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель, более могучий, чем любовь?» Стравинского за этот опыт обвиняли многие, причем с разных точек зрения: одни — за насилие над классикой, другие — за отход от новаторства на более умеренные позиции. Но работа увлекла композитора и привела к появлению новых опытов в том же духе — Стравинский «пересоздает» мелодику Баха, Люлли, Генделя, Монтеверди.

В 1922 году Стравинский переезжает в Париж. В это время город становится средоточием всех лучших художественных сил мира. Париж — город Пикассо и Кокто, Матисса и Нижинского, молодого Хемингуэя и Гертруды Стайн, город, где царствует новое искусство, будь то ультрамодернизм, даданизм, поиски «Шестерки» или продолжающиеся триумфальные выступления труппы Дягилева. Стравинский органично вписывается в парижскую атмосферу. Для музыкальной молодежи он — уже метр, признанный авторитет, вдобавок окруженный ореолом политического изгнанника. Однако в Париже он оставаться не хочет и предпочитает провинциальные города Бретани или юга Франции.

Еще в 1921 году в Мадриде он впервые дирижировал спектаклями «Петрушка». С тех пор начинается его дирижерская деятельность. Последовали гастроли в Бельгии, Голландии, Германии. 22 мая 1924 года состоялся и его пианистический дебют: с оркестром Кусевицкого Стравинский исполнил свой только что написанный Концерт для фортепиано. В 1925 году он отправился в первую концертную поездку в США.

В 1934 году композитор принял французское подданство, но гражданском Франции пробыл недолго — поездки в США в 1937 и 1939 году укрепили его желание переехать за океан. Способствовали этому и события личной жизни. Еще в 1936 году доброжелатели уговорили Стравинского

выставить свою кандидатуру в члены Французской академии изящных искусств. Однако он был забаллотирован: в члены «бессмертных» вместо него прошел Ф. Шмитт, дарование которого не могло идти ни в какое сравнение со Стравинским. Но даже бывшие поклонники находили теперь, что Стравинский не может проникнуться «галльским духом», что его творчество не может быть образцом для настоящих французов. В то же время в Америке ему заказывали сочинения, пригласили в Гарвардский университет прочесть курс его музыкальной эстетики, оркестры с удовольствием исполняли его музыку. Решающим фактором для переезда стал ряд тяжких потерь, которые обрушились на Стравинского за последние годы — умерла мать, затем старшая дочь, а в 1939 году он потерял и горячо любимую жену. Острое чувство утраты требовало полной смены жизненного окружения. Последним толчком к непростому решению стало начало второй мировой войны. Осенью 1939 года Стравинский переехал в США.

К этому времени он — автор симфонии для духовых инструментов памяти Дебюсси (1920—1921), комической одноактной оперы «Мавра» по пушкинскому «Дому в Коломне» (1922), оперы-оратории «Царь Эдип» по Софоклу, балетов «Аполлон Мусaget» (1927—1928) — для фестиваля современной музыки в Вашингтоне — и «Поцелуй феи» по заказу известной балерины Иды Рубинштейн, в котором он отдает дань восхищения Чайковским, как раньше это было с Перголези. В творческом портфеле композитора Симфония псалмов, написанная по заказу Бостонского симфонического оркестра (1930), Концерт для скрипки с оркестром (1931), мелодрама «Персефона» по пьесе А. Жида, также по заказу Иды Рубинштейн, Концерт для двух фортепиано (1935), балет «Игра в карты», написанный для знаменитого хореографа Дж. Баланчина (Георгия Баланчивадзе, связавшего свою жизнь с Западом в отличие от родного брата, крупного советского композитора Андрея Баланчивадзе), концерт для камерного оркестра по заказу богатой американской семьи Блисс, который известен как «Дам-бартон-Окс» по названию имени заказчиков. Написано и множество более мелких сочинений.

На протяжении всего творческого пути Стравинский уделял большое внимание культовым жанрам. Воспитанный в религиозном духе, он чув-

ствовал необходимость отдать им дань. Еще в 1926 году им была написана кантата «Отче наш» для хора без сопровождения, а несколько позже — «Верую» и «Богородице, Дево, радуйся», которые исполнялись в русской церкви в Париже. Позднее, когда произошло сближение Стравинского с католицизмом, эти сочинения были несколько переработаны им и стали известны уже с латинским текстом: «Pater noster», «Credo» и «Ave Maria».

Первой премьерой после переезда Стравинского в США стала Симфония in C (1938), исполненная в ноябре 1940 года Чикагским симфоническим оркестром в дни празднования его пятидесятилетия. Постоянным местом жительства композитор избрал Голливуд. Он поселился в только что построенной деревянной вилле на одном из холмов. Сюда прислала вторая жена композитора Вера де Боссе, балерина дягилевской труппы и одна из первых русских киноактрис, ранее бывшая замужем за художником-мирискусником Судейкиным, также связанным с труппой Дягилева. Их скромное венчание состоялось в православной церкви в 1940 году.

Жизнь устраивалась. На композитора сыпались заказы — то крупные, то мелкие, но приносившие твердый доход. Тут были и пьесы для джаз-оркестров, в том числе негритянского оркестра Вуди Германа, и фортепианная музыка, и даже Полька для популярного цирка Барнея. А наряду с этим — балет «Орфей» (1947), опера «Похождения повесы» (1951) по мотивам картин Дж. Хогарта, балет «Агон» (1957). С годами все большее место занимают духовные сочинения: «Canticum zakynth» («Священное песнопение» в честь святого Марка, 1956), «Von Himmel hoch» (хоральные варнации по Баху, 1956), «Threni» (кантата на библейский текст плача пророка Иеремии, 1959), кантата «Проповедь, Притча и Молитва» (1961), кантата-аллегория «Потоп» (1962) по заказу нью-йоркского телевидения, «Авраам и Исаак», определенный как священная баллада для баритона и камерного оркестра и посвященная «народу государства Израиль» (1963), и, наконец, «Requiem canticles» для смешанного хора, четырех солистов и оркестра. Несмотря на закъзвой характер некоторых из этих сочинений, они, безусловно, отвечают внутренней потребности композитора — его положение в музыкальном мире, его безграничный авторитет позволяют ему

выбирать, не работать над тем, что не привлекает, не кажется интересным или даже духовно необходимым. Существенна и его литературная деятельность — им оставлены три книги: «Хроника моей жизни», относящаяся к первому, европейскому периоду; «Poétique musicale» — цикл лекций, прочитанных в Гарвардском университете; «Диалоги» — беседы с секретарем и многолетним помощником Стравинского Р. Крафтом, который обработал и издал их.

Вплоть до 1967 года Стравинский выступает как симфонический и театальный дирижер во многих странах мира. В 1962 году в США серией концертов торжественно отмечается 80-летие композитора. В том же году, после многих десятилетий жизни в чужих странах, он побывал в СССР — в Москве и Ленинграде, где выступил с концертной программой, встретился с коллегами-композиторами, жившими по другую сторону «железного занавеса». Увиденное не вдохновило его, и предложением властей вернуться на родину композитор не воспользовался.

Несмотря на преклонный возраст, Стравинский продолжает дирижировать. В 1963 году он выступает в последний раз в Италии, в 1965 году — в Англии. Европу он посетил еще раз в 1968 году. После этого здоровье не позволяет ему частых переездов и физических нагрузок. Весной 1970 года композитор покидает свой дом в Голливуде и обосновывается в Нью-Йорке, но на лето едет во Францию. Там проводит июль и август — на французском берегу Женевского озера — и возвращается в США осенью.

Скончался Стравинский на девяностом году жизни, 6 апреля 1971 года в Нью-Йорке. Похороны состоялись 15 апреля на кладбище Сан-Микеле в Венеции.

Симфония псалмов (1930)

Состав оркестра: 5 флейт-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 4 трубы, труба-пикколо, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, арфа, 2 фортепиано, виолончели, контрабасы, хор мальчиков и мужской хор.

История создания

Симфония псалмов возникла как произведение «на случай». В 1930 году отмечал свое пятидесятилетие один из лучших симфонических оркестров планеты — Бостонский. Торжественную дату было решено отметить серией фестивалей, на которых, в числе другой музыки, должны были исполняться и произведения, созданные специально для этих торжеств. Руководитель оркестра Сергей Кусевицкий обратился с заказами к крупнейшим композиторам мира: Стравинскому, Прокофьеву, Онеггеру и Хиндемиту. «Мысль о создании крупного симфонического произведения меня давно уже занимала, — писал Стравинский, — поэтому я охотно принял это предложение — оно вполне отвечало моим желаниям. Мне дана была полная свобода в выборе форм и средств исполнения. Я был связан только сроком сдачи партитуры, к тому же вполне достаточным.

Меня мало соблазняла форма симфонии, завещанная нам XIX веком... Мне захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты... В то же время я думал о звуковом материале, из которого мне предстояло строить свое здание. Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны и ни один не преобладал над другим. В этом смысле моя точка зрения на взаимоотношения вокальных и инструментальных частей совпала со взглядами старых мастеров контрапунктической музыки, которые обращались с ними как с равными величинами, не сводя роль хора к гомофонному пению и функции инструментального ансамбля — к аккомпанементу. Что же касается слов, то я искал их среди текстов,

написанных специально для пения, и... первое, что мне пришло в голову, это обратиться к псалтырю».

В симфонии использованы тексты трех псалмов — 38-го, 39-го и 150-го. Первый из них — обращение грешника к Господнему милосердию, молитба о спасении; второй — благодарность за полученную милость; третий — гимн хвалы и славы Всевышнему (Аллилуйя). По собственному признанию Стравинского, заметный отпечаток на музыку наложили «ранние воспоминания о церковной музыке в Киеве и Полтаве»: создавая Симфонию псалмов, композитор исходил именно из православного, а не католического богослужения. Не случайно начал сочинять он на славянские тексты, и лишь позднее перешел на латынь, на которой и исполняется симфония. Состав исполнителей несколько необычен. Стравинский убрал из оркестра наиболее эмоционально открытые инструменты — скрипки, альты и кларнеты. С этой же целью партии сопрано и альтов поручены не женским, а детским голосам с их чистым холодноватым тембром.

Симфония псалмов, «посвященная Бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его основания», впервые прозвучала почти одновременно — в Брюсселе под управлением Э. Ансерме 13 декабря 1939 года и в Бостоне 19 декабря — под управлением С. Кусевицкого.

Музыка

Первая часть — Прелюдия — «Услышь мою молитву, о Господи!» Драматично звучат резкие возгласы оркестра, чередующиеся с беспокойным, хотя и ровным бегом шестнадцатых у гобоя, фагота, затем фортепиано (первая тема). Далее вступает хор, сурово звучит скупая, всего из двух-трех звуков, мелодия (вторая тема). Дважды запевают альты, потом истоиво подхватывают остальные голоса. Характер пения меняется: у хора появляются широкие интервалы, распева. Контрастные образы сопоставляются дважды, развиваясь, они достигают мощной кульминации. Аскетически звучащая реприза завершает часть.

Вторая часть написана в форме двойной фуги. Экспозиция первой темы поручена двум гобоям и пяти флейтам. Она звучит прозрачно, чуть холодновато. Сопрано, альты, тенора и басы поочередно вступают со второй темой, контрастной первой. Музыка носит лирический, светлый характер.

Третья часть симфонии открывается медленным вступлением. Полнозвучный аккорд духовых инструментов, а следом хор возглашает: «Аллилуйя!». Это заставка. Далее звучит вступление. «Остальная часть медленной интродукции, «*Laudate Dominum*», была первоначально сочинена на слова «Господи, помилуй». Этот раздел является молитвой перед русской иконой младенца Христа с державой и скипетром», — пишет Стравинский. Центральный раздел части ознаменован поступательным движением, все более активным. Композитор вспоминает об аллегро третьей части: «Никогда я раньше не писал чего-либо столь буквально, как триоли у валторн и рояля, внушающие представление о конях и колеснице» (Илья-пророк, возносящийся на небеса). Достигается кульминация, после которой наступает момент сосредоточенности. Звучит «Аллилуйя», и начинается новое восхождение, которое стремится к еще более мощной кульминации. Величественная кода открывается тихими, постепенно разрастающимися звучностями, которые подводят к остигательной теме, интонированной хором на фоне мерных «колокольных звонов». «Заклочительный хвалебный гимн должен казаться как бы нисходящим с небес», — говорит композитор. Завершает симфонию арка, перскинутая от начала третьей части — медленные «Аллилуйя» и «*Laudate Dominum*». Последнее слово хора затухает на просветленном до-мажорном аккорде.

Симфония in C (1940)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, струнные.

История создания

Замысел симфонии возник у Стравинского в 1938 году. В это время композитор уже несколько лет жил во Франции и даже принял французское подданство. Собственно, с Парижем он был связан с 1910 года, когда гастролировавшая там труппа Дягилева поставила первый балет Стравинского «Жар-птица». Там или в Швейцарии, где композитор предпочитал

жить в тишине и покое, были созданы все его сочинения, среди которых подавляющее большинство принадлежало к различным сценическим жанрам. Классическая форма симфонии вообще мало привлекала композитора. Единственное обращение к ней до того состоялось лишь в 1906 году, еще под руководством Римского-Корсакова и, по-видимому, не без его настояния. Творческой индивидуальности Стравинского была не слишком близка философичность «чистого», непрограммного, не с связанного со словом симфонизма, и создание этого симфонического цикла затянулось надолго. Между первоначальными эскизами и законченной партитурой симфонии были написаны «Балетные сцены» (1938), прочитан цикл лекций в Гарвардском университете, куда Стравинского, уже завоевавшего славу одного из крупнейших композиторов мира, пригласили для чтения специального курса — о его собственной музыкальной эстетике.

Произошло и много других событий. Стравинский потерял горячо любимую жену, после чего оставаться в местах, связанных с ее памятью, ему было тяжело. К тому же Европа становилась не слишком приятным местом — фашизм все более распоясывался. Уже была захвачена Чехословакия, «добровольно» присоединилась к Германии Австрия. А 1 сентября 1939 года совершилось то, чего следовало ожидать, но от чего европейские политики прятали голову, как страусы в песок: Гитлер напал на Польшу, и Франция, связанная с ней договором о взаимопомощи, объявила войну Германии. Началась вторая мировая война.

Осенью 1939 года композитор решил перебраться в США надолго. Там и была завершена Симфония. Случилось это только в 1940 году, причем внешним побудительным толчком, заставившим, наконец, Стравинского вернуться к прежнему замыслу, явился заказ Чикагского симфонического оркестра, желавшего в концертах, посвященных его пятидесятилетию, исполнить новое, специально для них написанное сочинение одного из крупнейших композиторов мира, которого высоко ценили за океаном.

Последнюю точку в своем произведении композитор поставил уже в Америке 19 августа 1940 года. 7 ноября 1940 года Чикагский оркестр впервые исполнил симфонию под управлением автора.

Стравинский назвал свое сочинение не симфония до-мажор, а симфония in C. Это не случайно. По словам самого композитора такое обозначение

не указывает на основную тональность сочинения, как это было у симфонистов XIX века, а свидетельствует о том, что звук до (С в буквенном обозначении) является своего рода стержнем в звуковой системе данного опуса. Так, лаконичный лейтмотив, состоящий всего из трех звуков — си—до— соль, в котором до, как правило, оказывается центром, объединяет все части симфонии в таком, основном, виде или его вариантах.

Музыка

Четырехчастный симфонический цикл решен как стилизация гайдновской музыки. Первая часть, написанная в традиционной сонатной форме и пронизанная моторным движением, почти вся основана на развитии главной темы. Построенная на лейтмотиве си — до — соль, тема эта впервые звучит у солирующего гобоя в прозрачном, легком сопровождении струнных, а в дальнейшем подвергается различным модификациям. Возникают эпизоды концертирующего характера — соло гобоя, флейты, кларнета, дуэты деревянных духовых в различных сочетаниях. Типичные для Стравинского неожиданные акценты, создающие ритмические перебои, звучат у валторн.

Вторая часть, ларгетто — очень небольшая по размерам — изысканно-изящный стилизованный танец с прихотливо выходящей орнаментальной мелодикой, в которой «просвечивает» лейтмотив симфонии, с капризной ритмикой, прозрачной оркестровкой.

Третья часть, аллегretto — также скромный по размерам стилизованный танец, но иного плана: с грубыми притоптываниями, неожиданными резкими sforzando — комическими эффектами в духе «папы Гайдна».

Финал открывается медленным дуэтом фаготов, в котором отчетливо прослушивается очередная модификация лейтмотива. Следующий далее собственно финал (сонатная форма) выдержан в традициях классицизма. Его безостановочное *perpetuum mobile* перед заключением прерывается сосредоточенным хоралом — ансамблем валторн и фаготов. Кода симфонии истаявает в тихих мягких аккордах духовых инструментов, которые сменяет последний отзвук у засурдиенных струнных.

Симфония в трех частях (1945)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 3 кларнета, бас-кларнет, 2 фagота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, ударные, рояль, арфа, струнные.

История создания

Небольшая по размерам Симфония в трех частях (до сих пор в литературе на русском языке приводился неверный перевод с английского — в трех движениях, что, по существу, не имело смысла) была написана Стравинским сразу после окончания второй мировой войны, когда композитор, признанный всеми как один из самых крупных художников своего времени, жил в США, на собственной вилле в Голливуде. «Симфония не имеет никакой программы, было бы напрасно искать таковую в моем произведении, — сообщал Стравинский. — Однако возможно, что впечатления нашей тяжелой жизни с ее стремительно меняющимися событиями, с ее отчаянием и надеждой, с ее беспрерывными мучениями, крайним напряжением и, наконец, некоторым просветлением, оставили след в этой симфонии».

В своей книге «Диалоги с Робертом Крафтом» Стравинский несколько по-другому говорит об этом: «Я смогу немного прибавить к тому, что она написана под знаком этих (военных. — Л. М.) событий. Она и «выражает» и «не выражает мои чувства», вызванные ими, но я предпочитаю сказать, что лишь помимо моей воли они возбудили мое музыкальное воображение... Каждый эпизод симфонии связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходящем от кинематографа... Третья часть фактически передает возникновение военной ситуации, хотя я понял это, лишь закончив сочинение. Ее начало, в частности, совершенно необъяснимым для меня образом явилось музыкальным откликом на хроникальные и документальные filmy, в которых я видел солдат, марширующих гусиным шагом. Квадратный маршевый ритм, инструментовка в стиле духового оркестра, гротескное крещендо у тубы — все связано с этими отталкивающими картинками...

Несмотря на контрастирующие эпизоды, как, например, канон у фоготов, маршевая музыка доминирует вплоть до фуги, являющейся останковкой и поворотным пунктом. Неподвижность в начале фуги, по-моему, комична, как и ниспровергнутое высокомерие немцев, когда их машина сдала. Экспозиция, фуга и конец Симфонии ассоциируются в моем сюжете с успехами союзников: и финал, хотя его ре-бемоль-мажорный сектаккорд, вместо ожидаемого до мажора, звучит, пожалуй, слишком стандартно, говорит о моей неопишуемой радости по поводу триумфа союзников.

Первая часть также была подсказана военным фильмом, — на этот раз документальным, — о тактике выжженной земли в Китае. Средний раздел этой части — музыка кларнета, рояля и струнных, нарастающая в интенсивности и силе звучания вплоть до взрыва трех аккордов... был задуман как серия инструментальных диалогов для сопровождения кинематографической сцены, показывающей китайцев, усердно копающихся на своих полях.

Разумеется, приведенное высказывание ни в коем случае нельзя воспринимать «впрямую», как действительное изложение программного замысла симфонии Стравинского. Музыка ее вовсе не имеет черт иллюстративности, изобразительности, и, конечно, значительно более глубока, чем это рисует приведенное выше высказывание автора, ценное, однако, признанием того, что он хотел вложить в свое сочинение определенное конкретное содержание.

Но не случайны и завершающие беседу слова: «...довольно об этом. Вопреки тому, что я сказал, Симфония эта непрограммна. Композиторы комбинируют ноты. И это все. Как и в какой форме вещи этого мира запечатлелись в их музыке, говорить не им».

Хочется привести и еще одно высказывание Стравинского — уже не о содержании музыки, а о способах его выражения: «Сущность формы в Симфонии — вероятно, более точным названием было бы “Три симфонические части” — разработка идеи соперничества контрастирующих элементов нескольких типов. Один из таких контрастов, самый очевидный, это контраст между арфой и роялем, главными инструментами-проагонистами».

Музыка

Первая часть. Уже ее вступительная тема сурова и тревожна. Сразу зарождается беспокойный, словно заклинающий ритм, который заставляет вспомнить «скифские» образы «Весны священной». Ни главная, ни побочная темы экспозиции не изменяют характера музыки. В них преобладает беспокойный остигатный лейтритм, пронизывающий все движение. В главной партии он является подавляющим и грозным, в побочной — более беспокойным, с синкопами колокольных звучаний фортепиано, плещущим движением скрипок. Иные, более светлые звучания появляются в среднем разделе части, но зеркальная реприза возвращает к прежним — беспокойным, нервно-пульсирующим интонациям.

Вторая часть напоминает Классическую симфонию Прокофьева. Трехчастное анданте начинается прозрачный, изящно-холодноватый наигрыш флейты, звучащий в сопровождении остигатного ритма. Середина ясной классической формы более взволнованна, тревожна. В ней появляются отголоски ритмов и тематизма Увертюры (так называется первая часть).

Контрастом к безоблачному заключению анданте вступает третья часть — финал. В нем калейдоскоп эпизодов: то магическая заворонка, то призрачно-прозрачные звучания, то размеренно четкое движение марша — гротескный дуэт фаготов, то, наконец, фугато, в котором тему ведут тромбон, рояль и арфа (композитор использует форму вариаций). В поначалу строго разворачивающемся фугато происходит постепенное нагнетание. Подготавливается динамичная, насыщенная острыми ритмическими переборами кода.

Сергей Сергеевич Прокофьев

(1891—1953)

Выдающийся композитор, пианист и дирижер, Прокофьев стал одним из тех, кто составил славу русской музыки XX века. Прокофьев работал во всех жанрах и в каждом оставил образцы непревзойденного совершенства. В его творческом наследии — оперы, оратории и кантаты, балеты и симфонии, инструментальные концерты и миниатюры, вокальные сочинения и музыка к кинофильмам. Все его сочинения отличаются жизненностью, динамизмом, ясностью стиля, непосредственностью выражения.

Несмотря на сложности жизненного и творческого пути, Прокофьев всегда оставался в своей музыке оптимистичным и мудрым. Художник дерзкий и своеобразный, не терпевший никаких штампов и установленных правил, часто эпатаживавший слушателей, Прокофьев формировался в начале века, и его произведения, как правило, были новым словом в искусстве.

Его творчество резко распадается на два периода. Первый условно можно назвать свободным — когда он творил то, что хотел, не связанный никакими рамками. Именно тогда появляются самые смелые по замыслам, самые неожиданные по средствам музыкальной выразительности произведения, начиная с Первого фортепианного концерта. Второй период — когда он, вернувшись в Советский Союз после многих лет жизни за рубежом, столкнулся с его жестокими реалиями и был вынужден в чем-то им подчиниться.

На протяжении творческого пути композитор восемь раз обращался к жанру симфонии. Первое его произведение в этом жанре создавалось еще на консерваторской скамье и хотя было исполнено публично — премьера симфонии ми минор состоялась в 1909 году в Петербурге в исполнении придворного оркестра под управлением Г. Варлиха, — в список основных сочинений композитора оно не попало. Первой симфонией Прокофьева считается Классическая, получившая это название за явную классицистическую направленность —

нарочитое использование выразительных средств, свойственных симфонизму XVIII века. Последующие симфонии сильно отличаются от нее. Подчас композитор использует в них музыку своих сценических произведений, и симфонии становятся театрально-действенными, броскими. Их музыка лишена программы, но всегда ее образы настолько рельефны, что кажутся однозначными. Их отличают динамизм, светлая лирика, гротеск, эпическая мудрость, объективность музыкального повествования.

Прокофьев родился 11 (23) апреля 1891 года в селе Сонцовка Бахмутского уезда Екатеринославской губернии (ныне Донецкая область), в семье управляющего имением, агронома по образованию. Его первыми музыкальными впечатлениями были как крестьянские напевы и наигрыши, так и музицирование матери — пианистки, отличавшейся хорошим вкусом и ставшей его первой музыкальной наставницей.

Уже в 5 лет он написал свою первую пьесу, а в 9, после поездки в Москву и посещения Большого театра, буквально «заболел» оперой. Сначала играл в театр с деревенскими ребятами, разыгрывая сцены на собственные сюжеты, а затем, в июне 1900 года, сочинил оперу «Великан» на собственное либретто. В следующем году сочинялась вторая опера — «На пустынных островах», также на собственное либретто. Сначала мать занималась с сыном сама, но поняв, что способности ребенка незаурядны и требуют серьезного отношения, родители по рекомендации одного из самых авторитетных музыкантов того времени, С. И. Танеева, пригласили в Сонцовку его ученика, молодого композитора Р. М. Глиэра, который начиная с 1902 года в течение летних месяцев давал Сереже уроки сочинения. Зимой занятия не прерывались: ученик много работал и писал в Москву, учителю, подробные отчеты.

В 13 лет мальчика повезли в Петербургскую консерваторию. Экзаменационной комиссии он предъявил четыре оперы, симфонию, две сонаты и множество фортепианных пьес, что произвело на профессоров огромное впечатление. Он был принят и оказался в одном классе со студентами, старшему из которых исполнилось тридцать! Разумеется, мальчику надлежало продолжать и общее образование. В консерватории существовали общеобразовательные классы (она не являлась тогда высшим учебным заведением, как в последующие годы), но поставлены они были

довольно плохо. Мать, поселившаяся в Петербурге вместе с сыном, организовала ему занятия на дому с последующей сдачей экзаменов. В 1909 году Прокофьев окончил композиторский факультет консерватории (у А. К. Лядова по композиции и Н. А. Римского-Корсакова по инструментовке)

Уже в эти ранние годы Прокофьев имеет репутацию музыкального хулигана: его музыка отличается дерзостью выразительных средств, «варваризмами». Так, Первый фортепианный концерт называли «футбольным» за четкую ритмику, ударные сухие звучания. Среди ранних сочинений — также симфония ми минор (1908—1909), шесть фортепианных сонат (1907—1909), ряд программных фортепианных пьес, опера «Мадалена» (1911), Второй концерт для фортепиано с оркестром (1913, переработан в 1923 г.). Но в основном пятилетие 1909—1914 годов юный музыкант посвящает напряженным занятиям фортепианным исполнительством и дирижированием.

Сразу после окончания консерватории по композиции он поступил в класс фортепиано, который окончил в 1914 году у профессора А. Н. Есиловой, поразив комиссию виртуозной мощью и властной энергией, с которой исполнил свой Первый фортепианный концерт. Ему была присуждена первая премия имени Рубинштейна. Со временем Прокофьев стал одним из крупнейших пианистов-виртуозов с ярко выраженной самобытной манерой исполнения. Дирижированием он занимался в классе Н. Н. Черепнина. «У вас нет способности к дирижерству, — говорил ему педагог, — но так как я верю в вас как в композитора и знаю, что вам не раз придется исполнять свои сочинения, я буду учить вас дирижировать».

В 1914 году руководитель знаменитой балетной труппы С. П. Дягилев заказывает молодому композитору балет «Ала и Лоллий». В репертуаре труппы, покорившей Европу своим мастерством и новизной, были «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» Стравинского, балет на музыку оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», «Дафнис и Хлоя» Равеля. Дягилев считал, что балет Прокофьева, уже имеющего сложившуюся репутацию яркого новатора, станет достойным пополнением репертуара. Однако представленное композитором его не устроило — не удовлетворенный бездейственной, по его мнению, драматургией

балета, Прокофьев насытил музыку резкими созвучиями, архаичной мелодикой, грубыми «языческими» ритмами. Музыка несостоявшегося балета вошла потом в «Скифскую сюиту» (1916).

В 1915 году композитор впервые отправился в заграничный вояж, в основном, чтобы поведаться с Дягилевым. Он выступил в качестве пианиста в Риме, встретился с представителями итальянского футуризма, но их идеи не привлекли Прокофьева. По возвращении ему предстояло идти на военную службу, что музыканта вовсе не привлекало, и чтобы получить отсрочку, он снова поступает в консерваторию, теперь в класс органа. Это позволило ему продолжить работу над сочинениями, тем более, что в следующем году Дягилев снова обращается к Прокофьеву с предложением сотрудничества. Новый балет — «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915) была поставлена труппой Дягилева в 1921 году.

Еще до премьеры балета композитор создает фортепианный цикл «Сарказмы», в котором господствует стихия гротеска, озорства, злого скепсиса, две оперы — «Игрок» по Достоевскому (1915—1916, 2-я ред. 1927) и «Любовь к трем апельсинам» по К. Гоцци (1919), Классическую симфонию (1916—1917), Третий фортепианный (1917—1921) и Первый скрипичный (1916—1917) концерты. Во всех этих произведениях обнаруживается яркий, самобытный и дерзкий стиль — стиль музыки нового века, нового поколения. Не удивительно, что старые музыканты, как правило, относятся к творчеству Прокофьева резко критически. Однако в те же годы проявляются и иные черты музыки — в 1914 году, когда создавался несостоявшийся балет, композитор пишет большую вокальную пьесу «Гадкий утенок», во многом автобиографичную, в которой во весь рост проявилась его удивительная своеобразная лирика, умение омузыкалить русскую речь, создать свободный, живой и напевный речитатив. А в 1916 году Прокофьев пишет вокальный цикл на пять стихотворений Анны Ахматовой — подлинный лирический шедевр, покоряющий чистотой и силой чувства.

В 1918 году композитор выезжает за рубеж. Делает это он очень своеобразно: через всю страну, охваченную пожаром гражданской войны, поездом из Петрограда до Владивостока. В начале июня он добирается до Токио, где проводит два месяца в ожидании визы на въезд в США.

В Токио и Иокогаме с большим успехом дает концерты. Из Иокогамы через Гонолулу отправляется в Сан-Франциско, где оказывается без гроша в кармане. Со многими сложностями в начале сентября он, наконец, добирается до Нью-Йорка. Начинается его «завоевание Америки».

Поначалу вмериканская аудитория не проявляла к нему интереса: средний слушатель интересовался только тем, что было апробировано в Европе и имело громкий успех. Музыка была там одним из товаров, который нуждался в рекламе, как и все прочее. Постепенно «странный русский» начал привлекать внимание критики, но прошло целых два года, пока Прокофьев убедился, что в Америке ему делать нечего. Он отправился в Париж, где снова встретился с Дягилевым и начал с ним сотрудничать. Франция на несколько лет стала основным пристанищем музыканта. Несколько раз он выезжал в США с гастрольями, исполняя в основном собственные произведения, бывал в Лондоне.

На осень 1921 года была назначена премьера его оперы «Любовь к трем апельсинам» в Чикагском театре. В октябре Прокофьев поехал туда, чтобы принять участие в подготовке спектакля. Премьера, состоявшаяся в декабре, встретила теплый прием публики. Но значительно более важным для композитора оказалось другое: он встретил свою любовь.

Молодая испанская певица Лина Льюбера провела детство в России — ее мать была русской. Цикл романсов «Пять стихотворений Бальмонта», написанный в 1921 году, Прокофьев посвятил ей. Это было его объяснение в любви. В марте 1922 года он окончательно покинул Америку и поселился на юге Германии, близ старинного монастыря Этталь, в живописном местечке на склоне Баварских Альп. Поселился впервые с семьей — молодой женой, приехавшей с ним из Америки, и матерью, которой удалось вырваться из Советской России. Отца он потерял уже давно.

В 1923 году Прокофьев переезжает в Париж. Здесь он сближается с Онеггером, Мийо и Пуленком, общается с деятелями русского эмигрантского искусства. Во Франции в возрасте 69 лет скончалась мать композитора.

Зимой 1925—1926 годов Прокофьев снова побывал в США. На этот раз его принимали там как признанного маэстро. Весной 1926 года он проводит ряд концертов в Италии, гастрольирует в Лондоне, Антверпене,

Брюсселе, Барселоне, Берлине. Официально Прокофьев не эмигрировал: его многолетнее пребывание за границей считается гастроллями, но продолжались они вплоть до 1933 года. Для Дягилева пишет балеты «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1928), «На Днепре» (1930). Появляется и множество сочинений более мелких жанров — инструментальных и вокальных. В 1928 году закончена Третья симфония, написанная в основном на материалах 1918—1919 годов.

В 1927, 1929 и 1932 годах Прокофьев приезжает с гастролями в СССР, где его всегда ожидает большой успех, по некоторым свидетельствам, — даже триумф. Проводя на родине немногие недели, композитор, естественно, не мог представить себе подлинных реалий жизни в стране под властью тоталитарного режима (впрочем, тогда, до середины 30-х годов, время, по крылатому выражению Анны Ахматовой, было еще «относительно вегетарианское», во всяком случае композитору разрешали свободно передвигаться, не запрещали возвращаться на Запад). Поэтому у него составилось совершенно превратное представление о Советском Союзе. Кстати, он был не одинок в этом: многие зарубежные деятели искусства и культуры, приезжая в те годы в СССР и видя лишь «фасад» — «будни великих строев», по словам популярной песни, энтузиазм масс, строящих новое справедливое общество, искренне восхищались всем, что им показывали, старательно отбирая, и потом воспевали социалистический строй.

Прокофьев тоже отдал дань этому воспеванию в балете «Стальной скок», посвященному быту Советской России. В соответствии с замыслом он стремился сочинять мелодии в национальном русском характере, однако основой музыки стало воспроизведение машинных шумов, множество звукоизобразительных эффектов, изобилие острых и грубых диссонансов, острых аккордов-пятей. Музыка не вызвала одобрения ни у традиционалистов, для которых была слишком эпатажной, ни даже у таких музыкантов, как Стравинский, который высказал автору недовольство «грохотом паровых молотов».

В начале 1930 года состоялась еще одна концертная поездка в США. Прокофьев провел там 24 концерта с крупнейшими оркестрами страны. Он получил несколько заказов, в частности, к 50-летию Бостонского симфонического оркестра написал Четвертую симфонию, основанную на театральной музыке — темах из «Блудного сына».

Последние сочинения, созданные за рубежом — Четвертый и Пятый фортепианные концерты, «Симфоническая песнь» для оркестра, две легкие сонатины для фортепиано и Первый виолончельный концерт. В ноябре — декабре 1932 года состоялась еще одна поездка в Москву, где он договорился с руководителями Союза композиторов и Министерства просвещения (тогда — Наркомпроса) об окончательном возвращении. Осенью 1933 года Прокофьев с семьей, в которой было теперь два сына, поселился в Москве, где ему предложили стать профессором-консультантом Московской консерватории — эту должность он занимал до 1937 года.

По-видимому, композитор, не представлявший, какова на самом деле жизнь в давно покинутой им стране, считал, что сможет продолжать жить так, как сам захочет — будет выезжать на гастроли за рубеж, писать то, что пожелает. Однако он жестоко ошибся. Первые пять лет гастролы еще продолжались. В 1935—1936 годах он побывал в длительной концертной поездке — посетил Испанию, Португалию, Марокко, Алжир, Тунис, в конце 1936 года совершил турне по странам Запада и США, в начале 1938 года снова побывал за границей, но затем выезд ему был запрещен.

Резко изменилась тематика творчества, отчасти — и музыкальный язык. Появляются такие сочинения, как музыка к кинофильму «Александр Невский», позднее переработанная в кантату, оперы «Семен Котко» о гражданской войне на Украине, «Повесть о настоящем человеке», оратория «На страже мира», кантата «К 20-летию Октября», «Здравнца» и т.п. Конечно, наряду с этими уступками господствующей идеологии создаются и другие сочинения — балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке», увертюры, инструментальные концерты, фортепианные сонаты и пьесы.

В 1940 году Прокофьева привлекла комедия Шерндана «Дуэнья». Идею создания оперы на этот сюжет подала ему молодая поэтесса Мира Мендельсон, сделавшая перевод комедии. Либретто композитор писал сам, несколько стихотворных текстов, уже на готовую музыку, написала переводчица. Прошло несколько месяцев, и она стала второй женой Прокофьева. Судьба Лины Люберы сложилась трагически: вскоре после развода она была арестована, как многие в те годы, по ложному

обвинению в шпионаже. Прокофьев не делал никаких попыток облегчить ее положение. Этим пробовал заняться Шостакович: обращался во всеисильные карательные органы с заявлениями, но ничего не добился.

После начала Великой Отечественной войны Прокофьев был эвакуирован на Северный Кавказ, в Нальчик. Когда эти места оказались под угрозой оккупации, переехал в Тбилиси, потом — в Алма-Ату. Лишь в октябре 1943 года, когда стало ясно, что столица больше не подвергается непосредственной опасности, композитор вернулся в Москву. Все это время он вместе с женой, которая стала либреттисткой всех его последующих сочинений, работал над оперой «Война и мир». Опера потребовала огромного труда, занявшего много лет. Параллельно создавались многие другие сочинения — музыка к фильмам, инструментальные пьесы, в частности, по фольклорным мотивам народов, которые принимали у себя Прокофьева как дорогого гостя, создавая ему все условия для полноценной работы.

Ни мировое признание, ни тематические уступки не спасли композитора от психологических репрессий. Как и Шостаковича, его причисляли к столпам формализма и подвергли жестокой критике в 1948 году. Неизвестно, как реагировал композитор, избалованный всемирной славой, на жестокое шельмование. Он никогда нигде не высказывался по этому поводу, не ходил на собрания, похожие на средневековые судилища, не каялся в своих ошибках, как это требовалось по установившемуся тогда ритуалу. Он молчал. Однако все это не могло не отразиться на нем. Возможно, именно эти преследования подорвали здоровье Прокофьева. Он скончался, не дожив до шестидесяти двух лет, в Москве 5 марта 1953 года, в один день со Сталиным; это и определило полное умолчание скорбной даты — на фоне общей официальной скорби кончина одного из крупнейших композиторов XX века прошла практически незамеченной. Его хоронили лишь немногочисленные друзья, ни в одной газете не появилось ни строчки, посвященной его памяти.

Классическая симфония, ор. 25 (1917)

Состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 трубы,
2 валторны, литавры, струнные.

История создания

Классическую симфонию Прокофьев писал на протяжении 1916—1917 годов. Закончив оперу «Игроки», композитор обратился к крупному сочинению иного жанра, иной, совершенно неожиданной для него стилистики. Уже приучив слушательскую аудиторию и коллег-музыкантов к своему эпатазирующему, «хулиганскому» стилю, он удивил всех, создав произведение классически ясное, по-моцартовски солнечное. Еще в 1916 году им был сочинен гавот, ставший впоследствии третьей частью симфонии, тогда же были сделаны кое-какие наброски первой и второй частей. Но основная часть работы была проделана летом 1917 года, когда Прокофьев поселился в дачном поселке под Петроградом. Гуляя по полям, он обдумывал тематический материал и композицию симфонии. Это был в его практике первый случай сочинения без инструмента. «До сих пор я обыкновенно писал у рояля, но заметил, что тематический материал, сочиненный без рояля, обычно бывает лучше по качеству. Перенесенный на рояль, он в первый момент кажется странным, но после нескольких проигрываний выясняется, что так и надо было сделать», — писал композитор. Появление названия он объяснял следующим образом: «Во-первых, так проще; во-вторых — из озорства, чтобы подразнить гусей, и в тайной надежде, что в конечном счете обыграю я, если с течением времени симфония так классической и окажется».

Классические увлечения давно были не чужды композитору. Еще будучи в дирижерском классе Черепнина в консерватории, он увлекался венскими классиками. Теперь же ему захотелось сочинить симфонию в духе Гайдна. «Мне казалось, что если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял кое-что от нового». Так и было задумано композитором — скромная фактура и прозрачная оркестровка в стиле Гайдна и Моцарта должны были сочетаться в новом произведении с «налетом новых гармоний».

После дерзкой, эпатажной музыки двух фортепианных концертов, взбудораживших публику и критику, и не менее дерзкой, варварской «Скифской сюиты», написанной на материале балета «Ала и Лоллий», который не устроил даже Дягилева, не отличавшегося пуризмом, симфония молодого композитора удивила всех — она была ясной, стройной, строгой, и вместе с тем жизнерадостной, проникнутой светом и оптимизмом. Состав оркестра Прокофьев выбрал самый скромный — двойной, без тромбонов и тубы, без так называемых видовых инструментов. Вместе с тем, музыка эта не так уж проста — возможно, это своего рода спектакль, из тех, что мы слышим в Четвертой Малера? Только, конечно, более легкомысленный и беззаботный.

К началу осени новая симфония была полностью написана и оркестрована. На авторской партитуре стоит дата окончания — 10 сентября. Автор посвятил ее товарищу консерваторских лет, с которым был особенно близок в те годы, впоследствии крупнейшему музыковеду — единственному академику этой профессии — и плодовитому композитору Б. В. Асафьеву. Премьера симфонии состоялась незадолго до отъезда Прокофьева на несколько лет за границу, 21 апреля 1918 года в Петрограде под управлением автора.

Музыка

Симфония начинается громким аккордом всего оркестра, после которого взбегают вверх пассажи флейт, кларнетов и струнных — как будто взвизывает занавес и начинается представление, возможно — кукольное... Главная тема сонатного аллегро — легкая, подвижная, в прозрачной оркестровке. Побочная носит комический характер благодаря сочетанию широких и легких скачков мелодии скрипок (авторская ремарка — с элегантносью!), с неуклюжим аккомпанементом фаготов и внезапно врывающимися валторнами. В разработке несколько ступается фактура, озорная побочная на миг оборачивается грозной... но это не настоящее — все проносится в неудержимом вихре, как карнавальное шествие. И два заключительных такта, почти точно повторяющих начало, опускают занавес.

Ларгетто написано в ритме полонеза, но его характер скорее напоминает изящный старинный менуэт, которому, собственно, и место во второй части гайдновской симфонии. Мелодия украшена трелями — так

и видятся кавалеры в напудренных париках, дамы в фижмах с мушками, жеманно приседающие в такт музыке. Средний раздел части более взволнован, музыкальное развитие приводит к яркой кульминации, но в репризе трехчастной формы возвращается движение чуть чопорного танца.

Третья часть имеет название — гавот. Это танец с размашистыми движениями, широкими мелодическими ходами, яркий и жизнерадостный. В среднем эпизоде на фоне гудящего аккомпанемента, имитирующего звуки волынки, звучит незатейливый плясовой мотив. (Много лет спустя композитор использовал эту музыку в балете «Ромео и Джульетта».)

Искрящийся, стремительный финал, как и первая часть, написанный в сонатной форме, возвращает к ее безостановочному кружению. Танцевальные по характеру темы, прозрачность оркестровки, ясность формы как бы подытоживают «классичность» симфонии, подтверждая ее название.

Симфония № 5, ор. 100 (1944)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, малый кларнет, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, деревянный брус, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, арфа, фортепиано, струнные.

История создания

Об этой своей симфонии Прокофьев сообщал: «Летом 1944 года я написал Пятую симфонию, работу над которой считаю очень важной как по вложенному в нее музыкальному материалу, так и потому, что вернулся к симфонической форме после шестнадцатилетнего перерыва. Пятая симфония как бы завершает целый большой период моих работ».

Пятая симфония занимает совершенно особое место в симфоническом творчестве композитора. Как мы помним, от написанной на студенческой скамье ми-минорной симфонии он отказался, а следующая, ставшая первой в списке его симфоний, была Классическая — сознательно

стилизованный, которую, в сущности нельзя считать симфонией по смыслу: поскольку симфонический жанр родился для того, чтобы отражать жизненные коллизии, окружавшие художника, его взаимодействие с действительностью или отторжение от нее. Вторая симфония, созданная в 1924 году, была основана на одном контрастном сопоставлении — железной поступи первой части и светлой лирики финала. Третья и Четвертая симфонии использовали материал сценических произведений Прокофьева и для слушателей, знакомых с творчеством композитора, всегда оставались связанными с балетом «Блудный сын» и оперой «Огненный ангел». Таким образом, Пятая симфония — на самом деле первая из всех, являющаяся симфонией «в чистом виде», не вызывающей прямых образных ассоциаций, ни гайдновских, ни собственных прокофьевских — театральных.

Симфония создавалась одновременно с несколькими другими сочинениями: весной и летом 1944 года Прокофьев торопливо оркестровал балет «Золушка», партитуру которого с нетерпением ожидали в Большом театре; писал музыку к кинофильму «Иван Грозный» — это тоже был срочный заказ. Но в то же время исподволь накапливался материал для симфонии. Летние месяцы композитор провел в Доме творчества композиторов недалеко от города Иванова. Там, среди живописнейшей природы, после прогулок по лесу, в скромном домике на краю деревни, где Дом творчества снимал комнаты для композиторов, создавалось монументальное полотно. В начале сентября пресса сообщила о том, что Пятая симфония Прокофьева закончена в клавире. Партитура была завершена уже в Москве, в ноябре. Премьера симфонии состоялась 13 января 1945 года в Москве под управлением автора.

Музыка

По структуре Пятая симфония — традиционный четырехчастный цикл. Первая часть, воплощающая героико-эпическое начало, начинается с изложения главной партии. Мелодия, исполненная простоты и благородства, разворачивается неторопливо. Она станет как бы лейтмотивом всей части, носителем героической идеи. Ее развитие усиливает драматические черты, нагнетает напряженность. Волны этого развития приводят к небольшим (их называют «местными») кульминациям, в которых

отдельные мотивы темы превращаются в призывные сигналы. Широко развернутая побочная партия не противопоставляется главной, а скорее дополняет ее нотками искренней лирики. Заключительная часть экспозиции состоит из двух тем — решительной, волевой, вырастающей из ритмически активных ходов главной партии, и второй — игривой, остротой, приносящей в музыку элемент психологической разрядки. В разработке неуклонно нагнетается драматизм, возникают эпизоды батального характера, усиливаются героические черты. Не только главная, но и побочная и даже заключительные темы приобретают действенный, активный характер и становятся как бы непосредственным образным продолжением главной. Лирика переплавляется в горниле героики и в преобразованном виде вливается в образный строй музыки. В рэпризе слышна качественно новая ступень — лирическое начало оказывается полностью подчиненным героике, достигается высочайшая степень напряжения. Заканчивает часть понтине богатырская кода: плотная оркестровка, замедленный темп и обилие ударных придают музыке характер торжественной триумфальности.

Во второй части, скерцо, совмещены черты токатности и танцевального движения. Его музыкальные темы пластичны и вместе с тем отмечены графической остротой контуров. На фоне остро пульсирующего оstinатного движения звучит лаконичная гротескная тема. Она перебрасывается от инструмента к инструменту, охватывая огромный диапазон и окрашиваясь в различные темброво-тональные цвета. К концу начального раздела скерцо она словно растворяется в ритмически по-прежнему четком, но постепенно затухающем движении струнных. Средний раздел части пронизан энергией упругого танцевального ритма. Полетное движение вальса временами переходит в веселый пляс. Заключительный раздел трехчастной формы — резкий контраст. В нем господствуют жесткие сухие аккорды, мрачный тембр медных инструментов. Темп замедлен, словно заторможен, и все это вместе создает тревожную, порою даже зловещую атмосферу. Однако постепенно эти настроения преодолеваются, основная тема становится сначала намерзливой, затем назойливой, еще через несколько тактов — лукавой и, наконец, искомметной. Заканчивается скерцо темпераментной пляской, в которой, однако, слышны отзвуки зловещей бури.

Третья часть — адажио — сочетает лирику, мягкую, нежную, трепетную, с патетикой, драматизмом, суровой сдержанностью. Манера изложения музыкального материала, балладно-повествовательная, объединяет разнообразные образы, придавая им некую сюжетную направленность. Музыка полна благородства, простоты, мужественной силы. Отчетливо проступают черты сосредоточенного раздумья, углубленной созерцательности.

Финал перекликается с начальными страницами симфонии. Его настроение — юношески восторженное, лучезарное. В ритме веселой пляски звучит у солирующего кларнета живая, по-прокофьевски угловатая тема. Она то исчезает, то снова «выплывает на поверхность», цементируя форму. А в промежутках появляются другие образы — и лирические, и полные мужественного благородства, и лукаво-грациозные. Завершается симфония потоком празднично-ликующих звучаний.

Симфония № 7, до-диез минор, ор. 131 (1952)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 3 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, деревянный брус, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, колокольчики, ксилофон, арфа, рояль, струнные.

История создания

Седьмая симфония — последнее симфоническое сочинение Прокофьева. Она, вместе с Симфонией-концертом для виолончели, Концертино для виолончели с оркестром и Сонатой для виолончели соло, вдохновленными исключительно талантливым исполнителем Л. Ростроповичем, сблизившимся с композитором в последние годы его жизни, завершает творческий путь Прокофьева. Время, когда она создавалась, было чрезвычайно тяжелым. В 1948 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» Мурадели», в котором все лучшее в современной отечественной музыке подвергалось шельмованию. Основной удар, несмотря на название постановления, был направлен не на малоталанливую оперу,

автор которой не угодил Сталину изображением жизни народов Кавказа, а на крупнейших композиторов страны — Шостаковича и Прокофьева. После его опубликования развернулась настоящая вакханалия «проработок», собраний с выступлениями против формализма, призванных подавить самую возможность мысли о какой-то свободе творчества, о малейшем намеке на свободомыслие. Прокофьев не отвечал на нападки. Он давно уже понял, что надо смириться с действительностью. Недаром в последние годы он, практически, не писал ничего по-настоящему серьезного. «Праздничная поэма» к торжественно отмечавшемуся 30-летию Октября, той же дате посвященная кантата «Расцветай, могучий край», сюита «Зимний костер» на стихи детского поэта Маршака, оратория «На страже мира», праздничная поэма «Встреча Волги с Доном», посвященная построенному заключенными ГУЛАГа Волго-Донскому каналу — такие сочинения, недостойные его дара, появлялись в последние годы. Редким исключением стала Симфония-концерт для виолончели с оркестром.

Несмотря на такую лояльность, а может быть, именно из-за того, что композитор был лишен возможности творить свободно, здоровье его было серьезно подорвано. Но музыку писать он не переставал — это было для него единственным смыслом, да и единственной возможностью заработка.

Седьмая симфония задумывалась первоначально как произведение для детей. В конце 1951 года Прокофьев сообщил в печати о том, что собирается написать несложную симфонию для радиовещания, рассчитанную на детскую аудиторию. Замысел постепенно приобретал реальные черты, и в начале весны уже был закончен клавиш. Весна и начало лета были посвящены оркестровке, а 2 июля в одном из писем композитор сообщил, что заканчивает симфонию.

В процессе работы концепция сочинения изменилась, расширилась. Вместо симфонии для детей родилась музыка, в которой лишь в какой-то мере оказался отраженным мир юности.

Симфония отличается выдержанностью стиля, стройностью формы. Она напоена поэзией, ее лирика отличается широчайшим охватом нюансов от напряженно-страстной до хрупко-нежной, от мужественной до романтически-порывистой. Музыка жизнелюбива, светла, отличается

юношеской свежестью. В ней нет ни острых драматических коллизий, ни резких столкновений. Это — песнь о любви к жизни, к прекрасному. Лишь в самом конце ее разлита светлая печаль — как прощание композитора с жизнью, которая не всегда была для него жестокой и которая, несмотря на всю трагичность советской действительности, все же оставалась прекрасной.

Премьера Седьмой симфонии состоялась незадолго до смерти композитора, 11 октября 1952 года в Москве под управлением С. Самосуда.

Музыка

Первая часть написана в сонатной форме, но это не аллегро, как привычно для симфонических циклов, а модерато — более спокойно и медленно. Тема главной партии, широкая, распевная в нежном звучании скрипок производит впечатление выразительной и проникновенной элегии. Ее интонации близки русской народной песне. Побочная партия тоже лирична, но это — лирика другого плана: романтически-приподнятая, гимническая. Она отличается широкими смелыми интервальными ходами, строгим ритмом, подчеркивающим твердость поступи. Особую полнокровность придает ей оркестровка — звучание в октаву фаготов, валторн, альтов и виолончелей, а далее, с переходом мелодии в более высокий регистр — струнных и высоких деревянных духовых инструментов. Заключительная партия привносит еще один образ — причудливо-сказочный, завораживающий, расцветенный арфой, треугольником, колокольчиками. В музыке нет конфликта, поэтому разработка сравнительно невелика и основана не на столкновении тем, а их еще большем раскрытии, выявлении их возможностей. Так, например, в побочной теме подчеркиваются романтические черты, заключительная приобретает сумрачную, несколько тревожную окраску. Но реприза возвращает прежние настроения, а миниатюрная кода — еще одно напоминание о пленительном грустно-задумчивом облике главной партии.

Вторая часть, вальс, отличается концертным блеском и яркостью красок. Продолжающий традицию симфонических вальсов Чайковского и Глазунова, он напоминает и о прокофьевских вальсах из «Золушки», из «Войны и мира». В основе второй части две темы. Первая, интонируемая струнными, — своего рода «приглашение к танцу». Она носит

вступительный характер и отличается ясностью мелодического рисунка, простотой гармонических средств. Вторая тема сначала тоже звучит у струнных, но затем переходит к гобою, кларнету, флейте, образуя как бы несколько вариаций. Ее отличают тонкость и изящество мелодического рисунка, пластика обаятельного в своей женственности танца, то лукавого, то застенчивого. Завершает вальс стремительная праздничная кода.

Третья часть — анданте — задумчивое, полное строгого просветленного чувства. На всем его протяжении безраздельно царит широкая, элегически-возвышенная мелодия. Основная тема части проводится четыре раза и является, по существу, темой с тремя вариациями, в которых она утверждается с исчерпывающей полнотой. Средний раздел анданте напоминает непритязательную детскую песенку-марш. Он не нарушает безмятежно спокойного течения музыки, хотя интонации песенки чем-то напоминают хрупкую «сказочную» тему первой части. Реприза трехчастной формы возвращает первоначальные образы части в сокращенном виде — теперь звучат только две вариации. (Таким образом, форма анданте достаточно оригинальна — сложная трехчастная, в которой крайние разделы — тема с вариациями.)

Живой, остроумный, блестящий весельем финал полон блестящей скерцозности, сверкающего остроумия. Его начало — трель струнных, комические скачки в мелодии и стремительный разбег — создают напряженную атмосферу ожидания. И вот появляется основная тема — зажигательная, огненная. У струнных с глissандо арф она сверкает, искрится и устремляется вперед в поистине головокружительном движении. Внезапно действие переключается: вступает ритмически упругая, задорная мелодия, напоминающая пионерский марш. Поначалу имеющая характер сольного высказывания, она сменяется «припевом», в котором отчетливы интонации советских массовых песен. Возвращается основная тема финала, а с ней — искрящееся веселье и блеск. Постепенно она перерастает в уже знакомую мелодию — побочную тему первой части, которая звучит здесь как величественный апофеоз. А вслед за ней, завершая симфонию, заключительная партия первой части, рассыпаясь своеобразными красками арф, фортепиано, ксилофона и колокольчиков, постепенно истаявает, оставляя ощущение еле уловимой печали.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович

(1906—1975)

Шостакович — явление уникальное в истории мировой культуры. В его творчестве, как ни у какого другого художника, отразилась наша сложная, жестокая, подчас фантазмагорическая эпоха; противоречивая и трагическая судьба человечества; нашли воплощение те потрясения, которые выпали на долю его современников. Все беды, все страдания, перенесенные нашей страной в XX веке, он пропустил через свое сердце и воплотил в произведениях высочайшего художественного достоинства. Как никто другой имел он право произнести слова

Я — каждый здесь расстрелянный старик,

Я — каждый здесь расстрелянный ребенок

(Тринадцатая симфония. Стихи Евг. Евтушенко)

Он пережил и перенес столько, сколько вряд ли может вынести сердце человека. Потому и оборвался его путь преждевременно.

Мало кто из его современников, да и вообще композиторов любого времени был так признан и прославлен при жизни, как он. Зарубежные награды и дипломы были бесспорными — а он был почетным членом Шведской королевской академии, членом-корреспондентом академии искусств ГДР (Восточная Германия), почетным членом национальной итальянской академии «Санта Чечилия», командором французского ордена искусств и литературы, членом Английской королевской музыкальной академии, почетным доктором Оксфордского университета, лауреатом международной премии имени Сибелиуса, почетным членом Сербской академии искусств, членом-корреспондентом Баварской академии изящных искусств, почетным доктором Тринити-колледжа (Ирландия), почетным доктором Северо-западного университета (Эванстон, США), иностранным членом Французской академии изящных искусств, был награжден Золотой медалью Английского королевского общества, орденом Большой почетный серебряный знак — за заслуги перед Австрийской республикой, «Памятной медалью Моцарта».

Но иное было со своими, отечественными наградами и знаками отличия. Казалось, их было тоже более чем достаточно: Лауреат Сталинской премии, в 30-е годы высшей премии страны; народный артист СССР, кавалер ордена Ленина, лауреат Ленинской и Государственной премий, герой Социалистического труда и т.д., и т.п., вплоть до звания народного артиста почему-то Чувашии и Бурятии. Однако это были пряники, которые сполна уравнивались кнутом: постановлениями ЦК КПСС и редакционными статьями его центрального органа газеты «Правда», в которых Шостакович буквально изничтожался, смешивался с грязью, обвинялся во всех грехах.

Композитор не был предоставлен самому себе: он был обязан выполнять приказы. Так, после печально знаменитого, поистине исторического Постановления 1948 года, в котором его творчество объявлялось формалистическим и чуждым народу, его послали в зарубежную поездку, и он вынужден был объяснять иностранным журналистам, что критика его творчества заслуженна. Что он действительно совершил ошибки, и его поправляют правильно. Его заставляли принимать участие в бесчисленных форумах «защитников мира», даже награждали за это медалями и грамотами — в то время как он предпочел бы никуда не ездить, а создавать музыку. Его выбирали неоднократно депутатом Верховного Совета СССР — декоративного органа, который проштамповывал решения Политбюро компартии, и композитору приходилось многие часы уделять бессмысленной, ничем не привлекающей его работе — вместо того, чтобы сочинять музыку. Но так полагалось по его статусу: все крупнейшие художники страны были депутатами. Он был руководителем Союза композиторов России, хотя совершенно не стремился к этому. Вдобавок, его принудили вступить в ряды КПСС, и это стало для него одним из сильнейших нравственных потрясений и, возможно, тоже сократило жизнь.

Главным для Шостаковича всегда было сочинение музыки. Ей отдавал он все возможное время, сочинял всегда — за рабочим столом, на отдыхе, в поездках, в больницах... Композитор обращался ко всем жанрам. Его балеты обозначили собой пути исканий советского балетного театра конца 20—30-х годов и остались самыми яркими примерами этих исканий. Оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда» открыли совершенно новую страницу этого жанра в русской музыке. Он писал

и оратории — дань времени, уступка власти, которая иначе могла бы стереть его в порошок... Но вокальные циклы, фортепианные сочинения, квартеты и другие камерные ансамбли вошли в мировую сокровищницу музыкального искусства. Однако прежде всего Шостакович — гениальный симфонист. Именно в симфониях композитора в первую очередь воплотилась история XX века, его трагедия, его страдания и бури.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович родился 12 (25) сентября 1906 года в Петербурге в интеллигентной семье. Отец, инженер, окончивший Петербургский университет, был сотрудником великого Менделеева. Мать имела музыкальное образование и одно время думала посвятить себя музыке профессионально. Дарование мальчика было замечено довольно поздно, так как мать принципиально считала невозможным начинать музыкальное обучение раньше десяти лет. Однако после начала занятий успехи были быстрыми и ошеломляющими. Маленький Шостакович не только феноменально быстро овладел пианистическими навыками, но и показал незаурядное композиторское дарование, причем уже в 12 лет проявилось его уникальное качество — мгновенный творческий отклик на происходящие события. Так, одними из первых сочиненных мальчиком пьес были «Солдат» и «Похоронный марш памяти Шингарева и Кокошкина» — министров Временного правительства, зверски убитых большевиками в 1918 году.

Юный композитор жадно воспринимал окружающее и откликался на него. А время было страшное. После октябрьского переворота 1917 года и разгона Учредительного собрания в городе начался настоящий беспредел. Жители вынуждены были объединяться в группы самозащиты, чтобы охранять свои жилища. Продовольствие в крупные города перестало поступать, начался голод. В Петрограде (так патристически был переименован Санкт-Петербург после начала мировой войны) не было не только еды, но и топлива. И в такой ситуации юный Шостакович в 1919 году (ему исполнилось 13 лет) поступил в Петроградскую консерваторию на факультеты специального фортепиано и композиции.

Добираться туда приходилось пешком: трамван — единственный сохранявшийся вид транспорта — ходили редко и всегда были переполнены. Люди свисали гроздьями с подножек, нередко срывались, и мальчик

предпочитал не рисковать. Ходил регулярно, хотя многие, и учащиеся и педагоги, предпочитали пропускать занятия. Это был настоящий подвиг — добраться до консерватории, а потом несколько часов упорно заниматься в неотапливаемом здании. Чтобы пальцы шевелились, и можно было полноценно заниматься, в классах установили «буржуйки» — железные печурки, которые можно было натопить любыми щепками. И приносили с собой топливо — кто полено, кто охапку щепок, а кто ножку стула или разрозненные листы книг... Еды почти не было. Все это привело к заболеванию туберкулезом лимфатических желез, который пришлось лечить долго, с трудом собирая деньги на необходимые для излечения поездки на Черное море. Там, в Крыму, в курортном поселке Гаспра в 1923 году Шостакович встретил свою первую любовь, москвичку Татьяну Гливенко, которой посвятил написанное вскоре фортепианное трио.

Несмотря на все трудности, Шостакович окончил консерваторию по классу фортепиано профессора Николаева в 1923 году, а по классу композиции профессора Штейнберга в 1925-м. Его дипломная работа, Первая симфония, принесла 19-летнему юноше международное признание. Однако он еще не знал, чему себя посвятить — сочинению или исполнительской деятельности. Его успехи на этом поприще были столь велики, что в 1927 году он был послан на международный конкурс имени Шопена в Варшаву. Там он занял пятое место и получил почетный диплом, что многими музыкантами и публикой было расценено как явная несправедливость — играл Шостакович великолепно и заслуживал значительно более высокой оценки. Последующие годы отмечены как довольно обширной концертной деятельностью, так и первыми опытами в разных жанрах, в том числе в театральных. Появляются Вторая и Третья симфонии, балеты «Золотой век» и «Болт», опера «Нос», фортепианные сочинения.

Колоссальное значение приобретает для молодого Шостаковича встреча и начало дружбы с выдающимся деятелем культуры И. Соллертинским (1902—1944), которое пришлось на весну 1927 года. Соллертинский, в частности, познакомил его с творчеством Малера и тем самым определил дальнейший путь композитора-симфониста. Сыграло значительную роль в творческом становлении и знакомство с крупнейшим

деятелем театра режиссером-новатором В. Мейерхольдом, в театре которого Шостакович некоторое время работал заведующим музыкальной частью — в поисках заработка молодому музыканту пришлось на некоторое время переехать в Москву. Особенности мейерхольдовских постановок отразились на театральных сочинениях Шостаковича, в частности, на структуре оперы «Нос».

В Москву алекло музыканта и чувство к Татьяне, но сложилось так, что молодые люди не соединили свои судьбы. В 1932 году Шостакович женился на Нине Васильевне Варзар. Ей посвящена опера «Леди Макбет Мценского уезда» — одно из замечательнейших творений музыки XX века, имевшее трагическую судьбу. Написанный в том же году фортепианный концерт — последнее сочинение, исполненное жизнерадостности, искрометного веселья и задора, — качеств, которые под влиянием жизненных реалий в дальнейшем ушли из его музыки. Редакционная статья главного партийного печатного органа газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки», опубликованная в январе 1936 года и позорно, подло шельмовавшая «Леди Макбет», ранее имевшую колоссальный успех не только в нашей стране, но и за рубежом, предьявлявшая ее автору обвинения на грани политического доноса, резко переломила творческую судьбу Шостаковича. Именно после этого композитор отказывается от жанров, связанных со словом. Отныне основное место в его творчестве занимают симфонии, в которых композитор отображает свое видение мира и судеб родной страны.

Начало этому положено Четвертой симфонией, многие годы неизвестной публике и впервые прозвучавшей лишь в 1961 году. Ее исполнение тогда, в 1936 году, было невозможным: оно могло повлечь за собой не просто критику, а репрессии — от них никто не был застрахован. Следом, на протяжении 30-х годов, создаются Пятая и Шестая симфонии. Появляются и сочинения в иных жанрах, в частности, Фортепианный квинтет, за который Шостаковича удостоили Сталинской премии — по-видимому, где-то «на самом верху» было решено, что кнут сыграл свою роль, и теперь нужно прибегнуть к прянику. В 1937 году Шостаковича пригласили в консерваторию — он стал профессором по классам композиции и оркестровки.

В 1941 году, после начала Великой Отечественной войны Шостакович начинает работу над Седьмой симфонией. В это время у него уже

двое детей — Галина и Максим, и, беспокоясь об их безопасности, композитор соглашается на эвакуацию из осажденного города, который с 1924 года носит название Ленинграда. Симфонию, посвященную подвигу родного города, композитор заканчивает в Куйбышеве (ранее и ныне — Самара), куда его эвакуируют осенью 1941 года. Там ему суждено пробыть два года, тоскуя о друзьях, разбросанных военной судьбой по огромной стране. В 1943 году Шостаковичу правительство предоставляет возможность жить в столице — выделяет квартиру, помогает с переездом. Композитор сразу начинает строить планы, как перевести в Москву Соллертинского. Тот был эвакуирован в Новосибирск в составе Ленинградской филармонии, художественным руководителем которой являлся много лет. Однако этим планам не суждено было сбыться: в феврале 1944 года Соллертинский скоропостижно скончался, что стало страшным ударом для Шостаковича. Он писал: «Нет больше среди нас музыканта огромного таланта, нет больше веселого, чистого, благожелательного товарища, нет у меня больше самого близкого друга...» Памяти Соллертинского Шостакович посвятил Второе фортепианное трио. Еще до того им была создана Восьмая симфония, посвященная замечательному дирижеру, первому исполнителю его симфоний, начиная с Пятой, Е. А. Мравинскому.

С этого времени жизнь композитора связана со столицей. Кроме сочинения он занимается педагогикой — в Московской консерватории поначалу у него только один аспирант — Р. Бунин. Для заработка, чтобы содержать большую семью (кроме жены и детей, он помогает давно овдовевшей матери, в доме есть помощницы по хозяйству), пишет музыку ко многим кинофильмам. Кажется, жизнь более или менее налажена. Но власти готовят новый удар. Следует пресечь свободололюбивые мысли, которые возникли у части интеллигенции после победы над фашизмом. После разгрома в 1946 году литературы (шельмование Зощенко и Ахматовой), партийного постановления по поводу театральной и кинополитики, в 1948 году появляется постановление «Об опере «Великая дружба» Мурадели», которое, несмотря на название, основной удар наносит снова по Шостаковичу. Его обвиняют в формализме, в отрыве от действительности, в противопоставлении себя народу, призывают почитать свои ошибки и перестроиться. Из консерватории его увольняют:

нельзя доверять закоренелому формалисту воспитывать молодое поколение композиторов! Некоторое время семья живет только на заработок жены, которая после многих лет, посвященных дому, обеспечению творческой обстановки для композитора, идет на службу.

Буквально через несколько месяцев Шостаковича посылают, несмотря на неоднократные попытки отказаться, в зарубежные поездки в составе делегаций защитников мира. Начинается его многолетняя принудительная общественная деятельность. Несколько лет он «рсабилизируется» — пишет музыку к патриотическим фильмам (это основной заработок на долгие годы), сочиняет ораторию «Песнь о лесах», кантату «Над Родной нашей солнце сияет». Однако «для себя», пока еще «в стол» создается потрясающий автобиографический документ — Первый концерт для скрипки с оркестром, получивший известность только после 1953 года. Тогда же — в 1953-м — появляется Десятая симфония, в которой отразились раздумья композитора в первые месяцы после смерти Сталина. А до того много внимания уделяется квартетам, появляется вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», грандиозный фортепианный цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги.

Середина 50-х годов — для Шостаковича время больших личных потерь. В 1954 году умерла его жена, Н. В. Шостакович, через год композитор похоронил мать. Дети подрастали, у них были свои интересы, музыкант чувствовал себя все более одиноким.

Постепенно, после начала «оттепели» — так привыкли называть время правления Хрущева, разоблачившего «культ личности» Сталина, — Шостакович вновь обращается к симфоническому творчеству. Программные Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии кажутся на первый взгляд исключительно конъюнктурными. Но через много лет исследователи обнаружили, что композитор вложил в них не только тот смысл, что объявлен в официальной программе. А позднее появляются и крупные, с социально значимыми текстами, вокальные симфонии — Тринадцатая и Четырнадцатая. По времени это совпадает с последней женитьбой композитора (до того была вторая, неудачная и, к счастью, недолгая) — на Ирине Антоновне Сулинской, ставшей верной подружкой, помощницей, неизменным спутником композитора в последние годы, сумевшей скрасить его нелегкую жизнь.

Филолог по образованию, принесшая в дом интерес к поэзии и новинкам литературы, она стимулировала внимание Шостаковича к текстовым произведениям. Так появляется, после Тринадцатой симфонии на стихи Евтушенко, симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» на его же стихи. Затем Шостакович создает несколько вокальных циклов — на тексты из журнала «Крокодил» (юмористический журнал советского времени), на стихи Саши Черного, Цветаевой, Блока, Микеланджело Буонаротти. Грандиозный симфонический круг завершает вновь бестекстовая, непрограммная (хотя, думается, со скрытой программой) Пятнадцатая симфония.

В декабре 1961 года возобновляется педагогическая деятельность Шостаковича. Он ведет класс аспирантов в Ленинградской консерватории, для занятий с учениками регулярно приезжает в Ленинград вплоть до октября 1965 года, когда все они сдают аспирантские экзамены. В последние месяцы им самим приходится приезжать на занятия в Дом творчества, находящийся в 50 километрах от Ленинграда, в Москву, а то и в санаторий, где их наставник должен находиться по состоянию здоровья. Тяжкие испытания, выпавшие на долю композитора, не могли не сказаться на нем. 60-е годы проходят под знаком постепенного ухудшения его состояния. Появляется болезнь центральной нервной системы, Шостакович переносит два инфаркта.

Все чаще ему приходится подолгу находиться в больнице. Композитор старается вести активный образ жизни, даже между больницами много ездит. Это связано и с постановками во многих городах мира оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которую теперь чаще называют «Катерина Измайлова», и с исполнениями других сочинений, с участием в фестивалях, с получением почетных званий и наград. Но с каждым месяцем такие путешествия становятся все более утомительными.

Отдыхать от них он предпочитает в курортном поселке Репино под Ленинградом, где расположен Дом творчества композиторов. Там, в основном, создается музыка, так как условия для работы идеальные — никто и ничто не отвлекает от творчества. В последний раз Шостакович приезжает в Репино в мае 1975 года. Он с трудом двигается, с трудом записывает музыку, но продолжает сочинять. Почти до последнего момента он творил — рукопись Сонаты для альта и фортепиано он корректировал в больнице. Смерть настигла композитора 9 августа 1975 года, в Москве.

Но и после смерти всеисильная власть не оставила его в покое. Вопреки воле композитора, желавшего найти место упокоения на родине, в Ленинграде, его похоронили на «престижном» московском Новодевичьем кладбище. Похороны, намеченные первоначально на 13 августа, были отложены на 14-е: не успевали приехать зарубежные делегации. Ведь Шостакович был «официальным» композитором, и провожали его официально — с громкими речами представителей партии и правительства, которые столько лет его удушали.

Симфония № 1, фа минор, ор. 10 (1923—1925)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота,
4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики,
рояль, струнные.

История создания

Замысел симфонии, с которой полагалось закончить консерваторский композиторский курс, возник у Шостаковича в 1923 году. Однако юноша, недавно потерявший отца (в 1922 году он умер от пневмонии), должен был зарабатывать и поступил в кинотеатр «Светлая лента». По несколько часов в день он играл под кинофильмы. Но если с подготовкой концертной программы это еще как-то могло совмещаться (он остроумно включал в свои киноимпровизации отрывки из изучаемых произведений, таким образом занимаясь их техническим совершенствованием), то для сочинения эта работа была убийственной. Она выматывала, не давала возможности ходить на концерты, наконец, плохо оплачивалась. В течение следующего года начали появляться лишь отдельные наброски, продумывался общий план. Однако до систематической работы над ней было еще далеко.

Весной 1924 года занятия композицией были отложены на неопределенное время, так как сильно осложнились отношения с профессором Штейнбергом: сторонник академического направления, он опасался

музыкальной «левизны» стремительно развивавшегося ученика. Разногласия были настолько серьезными, что у Шостаковича возникла даже идея перевода в Московскую консерваторию. Там были друзья, поддерживающие творчество юного композитора, там был и педагог — глубоко понимающий его Яворский. Шостакович даже благополучно сдал экзамены и был зачислен, но резко воспротивилась отъезду сына его мать, Софья Васильевна. Она боялась ранней самостоятельности сына, боялась, что он женится: в Москве жила его невеста, Татьяна Гливенко, с которой он познакомился, будучи на лечении в Крыму.

Под воздействием московского успеха отношение к Шостаковичу педагогов в Ленинграде изменилось, и с осени он возобновил занятия. В октябре была написана вторая часть симфонии, скерцо. Но сочинение прервалось снова: необходимость зарабатывать на жизнь, играя в кинотеатрах, осталась. Служба занимала все время, все силы. В конце декабря появилась наконец возможность творчества, и была написана первая часть симфонии, а в январе — феврале 1925 года — третья. Вновь пришлось поступить в кинотеатр, и положение снова осложнилось. «Финал не написан и не пишется, — сообщал композитор в одном из писем. — Выдохся с тремя частями. С горя сел за инструментовку первой части и наинструментировал порядочно».

Поняв, что совмещать работу в кино с сочинением музыки не удастся, Шостакович уволился из кинотеатра «Пикадилли» и в марте поехал в Москву. Там в кружке друзей-музыкантов он показал написанные три части и отдельные куски финала. Симфония произвела огромное впечатление. Москвичи, среди которых были ставшие друзьями на долгие годы композитор В. Шебалин и пианист Л. Оборин, были восхищены и даже поражены: юный музыкант показал редкое профессиональное мастерство и подлинную творческую зрелость. Вдохновленный горячим одобрением, Шостакович, вернувшись домой, с новыми силами принялся за финал. Закончен он был в июне 1925 года. Премьера состоялась 12 мая 1926 года, в заключительном концерте сезона, под управлением Николая Малько. На ней присутствовали родные, друзья. Из Москвы приехала Таня Гливенко. Слушатели были поражены, когда после бури аплодисментов на сцену вышел раскланиваться юноша, почти мальчик с упрямым хохолком на голове.

Симфония принесла невиданный успех. Малько исполнял ее в других городах страны, скоро она приобрела широкую известность и за рубежом. В 1927 году Первая симфония Шостаковича прозвучала в Берлине, затем — в Филадельфии, Нью-Йорке. Ее включили в свой репертуар крупнейшие дирижеры мира. Так девятнадцатилетний мальчик вошел в историю музыки.

Музыка

Краткое оригинальное вступление словно поднимает занавес театрального спектакля. Переключки трубы с сурдиной, фагота, кларнета создают интригующую атмосферу. «Это вступление сразу обозначает разрыв с высоким, поэтически-обобщенным строем содержания, присущим классическому и романтическому симфонизму» (М. Сабинина). Главная партия первой части отличается четкими, словно скандированными звучаниями, собранной маршевой поступью. Вместе с тем она беспокойна, нервна и тревожна. Ее заключает знакомый по вступлению возглас трубы. Побочная — изящная, чуть капризная мелодия флейты в ритме медленного вальса, — легка и воздушна. В разработке, не без влияния сумрачно-тревожного колорита вступительных мотивов, меняется характер основных тем: главная становится судорожной, смятенной, побочная — жесткой и грубой. В заключении части звучат мелодии вступительного раздела, возвращающие слушателя к начальным настроениям.

Вторая часть, скерцо, переводит музыкальное повествование в иной план. Оживленная суетливая музыка словно рисует картину шумной улицы с ее непрерывным движением. На смену этому образу приходит другой — поэтичный, нежный напев флейт в духе русской народной песни. Возникает картина, полная спокойствия. Но постепенно музыка наполняется тревогой. И вновь возвращаются непрерывное движение, суета, еще более задорные, чем в начале. Развитие неожиданно приводит к одновременному контрапунктическому звучанию обеих основных тем скерцо, но спокойную, похожую на колыбельную, мелодию теперь мощно и полнозвучно интонируют валторны и трубы! Сложную форму скерцо (музыковеды трактуют ее различно — и как сонатную без разработки, и как двухчастную с обрамлением, и как трехчастную) завершает

кода с резкими размеренными аккордами фортепиано, замедленной темой вступления у струнных и сигналом трубы.

Медленная третья часть погружает слушателя в атмосферу раздумья, сосредоточенности, ожидания. Звучания — низкие, колышущиеся, подобно тяжелым волнам фантастического моря. Они то нарастают как грозный вал, то опадают. Время от времени это таинственное марево прорезают фанфары. Возникает ощущение настороженности, тревожных предчувствий. Как будто сгущается воздух перед грозой, становится трудно дышать. Задумчивые, трогательные, глубоко человеческие мелодии сталкиваются с ритмом похоронного марша, создавая трагические коллизии. Композитор повторяет форму второй части, но содержание ее принципиально иное — если в первых двух частях жизнь условного героя симфонии разворачивалась в кажущемся благополучии, беззаботности, то здесь проявляется антагонизм двух начал — субъективного и объективного, заставляя вспомнить аналогичные коллизии симфоний Чайковского.

Бурный драматический финал начинается взрывом, ожидание которого пронизывало предшествующую часть. Здесь, в последнем и самом масштабном, грандиозном разделе симфонии, разворачивается полная накала борьба. Драматические, полные огромной напряженности звучания сменяются моментами забытия, отдыха... Главная партия «вызывает в воображении образ толпы, хлынувшей в панике при сигнале бедствия — сигнале засурдиненных труб, поданием во вступлении к части» (М. Сабинина). Появляются страх, смятение, грозно звучит тема рока. Побочная партия с трудом перекрывает колоссальное разбушевавшееся *tutti*. Нежно, мечтательно интонирует ее мелодику скрипка соло. Но в разработке и побочная теряет свой лирический характер, она вовлекается в общую борьбу, то напоминает тему траурного шествия из третьей части, то превращается в жуткий гротеск, то звучит мощно у медных, перекрывая звучанием весь оркестр... После кульминации, срывающей накал разработки, вновь звучит мягко и нежно у солирующей виолончели с сурдиной. Но и это не все. Новая дикая вспышка энергии происходит в коде, где побочная тема завладевает всеми верхними голосами оркестра на предельно мощном звучании. Лишь в последних тактах симфонии достигается утверждение. Конечный вывод все же оптимистичен.

Симфония № 2,
посвящение «Октябрю» си мажор, оп. 14 (1927)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, заводской гудок, колокольчики, струнные; в заключительном разделе смешанный хор.

История создания

В начале 1927 года, вернувшись с международного конкурса имени Шопена, в котором он занял пятое место, Шостакович сразу попал на операционный стол. Собственно, мучивший его аппендицит и был, наряду с явной предвзятостью жюри, одной из причин конкурсной неудачи. Сразу после операции началось сочинение фортепианных «Афоризмов» — юный композитор соскучился по творчеству во время вынужденного перерыва, вызванного интенсивной подготовкой к конкурсным выступлениям. А после законченного в начале апреля фортепианного цикла началась работа совершенно иного плана.

Агитационный отдел музсектора Госиздата заказал Шостаковичу симфонию, посвященную десятилетию Октябрьской революции. Официальный заказ свидетельствовал о признании творческого авторитета двадцатилетнего музыканта, и композитор с удовлетворением принял его, тем более, что его заработки были случайными и нерегулярными, в основном — от исполнительской деятельности.

Работая над этой симфонией, Шостакович был абсолютно искренним. Вспомним: идеи справедливости, равенства, братства на протяжении веков владели лучшими умами человечества. На алтарь служения им приносили жертвы многие поколения русских дворян и разночинцев. Шостаковичу, воспитанному в этих традициях, революция пока еще казалась очистительным вихрем, несущим справедливость и счастье. Он загорелся идеей, которая может показаться по-юношески наивной — создать по симфоническому монументу к каждой из знаменательных дат молодого государства. Первым таким монументом и стала Вторая симфония, получившая программное наименование симфоническое посвящение «Октябрю».

Это одночастное произведение, построенное в свободной форме. В создании ее, да и в общем замысле серии «музыкальных монументов», большую роль сыграли впечатления «улицы». В первые послереволюционные годы появилось массовое агитационное искусство. Оно вышло на городские улицы и площади. Вспоминая опыт времен Великой французской революции 1789 года, художники, музыканты, театральные деятели принялись за создание грандиозных «действ», приуроченных к новым советским праздникам. Например, 7 ноября 1920 года на центральных площадях и невских набережных Петрограда разыгрывалась грандиозная инсценировка «Взятие Зимнего дворца». В представлении участвовали воинские соединения, автомобили, руководил ими боевой постановочный штаб, оформление создавали видные художники, в том числе добрый знакомый Шостаковича Борис Кустодиев.

Фресковость, броскость сцен, скандирование митинговых призывов, различные звукошумовые эффекты — свист артиллерийских выстрелов, шум автомобильных моторов, треск ружейной пальбы — все это использовалось в постановках. И Шостакович также широко использовал звукошумовые приемы. Стремясь передать обобщенный образ народа, совершившего революцию, он применил в симфонии даже такой неслыханный ранее «музыкальный инструмент», как заводской гудок.

Над симфонией он работал летом. Написана она была очень быстро — 21 августа, по вызову издательства композитор поехал в Москву: «Музсектор меня вызвал телеграммой для демонстрации моей революционной музыки», — писал Шостакович Соллертинскому из Царского Села, где отдыхал в те дни и где начиналась новая глава его личной жизни — молодой человек познакомился там с сестрами Варзар, одна из которых, Нина Васильевна, через несколько лет стала его женой.

По-видимому, показ был успешным. Симфония была принята. Ее первое исполнение состоялось в торжественной обстановке кануна советского праздника 6 ноября 1927 года в Ленинграде под управлением Н. Малько.

Музыка

Первый раздел симфонии критики определяли как «тревожный образ разрухи, анархии, хаоса». Начинается он глухим звучанием низких струнных, мрачным, неясным, слившимся в сплошной гул. Его пререзают отдаленные фанфары, словно дающие сигнал к действию. Возникает энергичный маршевый ритм. Борьба, устремленность вперед, от мрака к свету — вот содержание этого раздела. Далее следует тринадцатитолосный эпизод, за которым критика закрепила название фугато, хотя в точном смысле правила, по которым фугато пишется, в нем не соблюдены. Происходит последовательное вступление голосов — скрипки соло, кларнета, фагота, затем последовательно других деревянных и струнных инструментов, связанных между собой лишь метрически: ни интонационной, ни тональной связи между ними нет. Смысл этого эпизода — огромное энергетическое нагнетание, приводящее к кульминации — торжественным призывам фортиссимо четырех валторн.

Стихает шум битвы. Инструментальная часть симфонии заканчивается лирическим эпизодом с выразительным соло кларнета и скрипки. Заводской гулок, поддержанный ударными, предваряет заключение симфонии, в котором хор скандирует лозунговые стихи Александра Безыменского:

*Мы шли, мы просили работы и хлеба,
Сердца были сжаты тисками тоски.
Заводские трубы тянулись к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки.
Страшно было имя наших тенет:
Молчанье, страдание, гнет...*

Музыка этого раздела отличается четкой фактурой — аккордовой или имитационно-подголосочной, ясным ощущением тональности. Полиостью исчезает хаотичность предшествующих, чисто оркестровых разделов. Теперь оркестр просто аккомпанирует пению. Заканчивается симфония торжественно, утверждающе.

Симфония № 3, ми-бемоль мажор, ор. 20, Первомайская (1929)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета,
2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник,
малый барабан, тарелки, большой барабан, струнные;
в заключительном разделе смешанный хор.

История создания

Весной 1929 года Шостакович работал над музыкой к кинофильму «Новый Вавилон», которую он сдал на киностудию в марте. Прделанная работа увлекла его необычностью задачи: написать музыку к немому фильму, музыку, которую исполняли бы вместо обычных импровизаций сидящего в кинозале пианиста. К тому же он по-прежнему перебивался случайными заработками, и неплохой гонорар от кинофабрики (так в те времена назывался позднее прославленный «Ленфильм») был совсем не лишним. Сразу после этого композитор принялся за создание Третьей симфонии. К августу она была закончена, за нее также был получен гонорар, и композитор впервые смог позволить себе поспать отдохнуть на юг. Побывал в Севастополе, затем остановился в Гудаутах, откуда писал Соллертинскому, в частности, о своем желании, чтобы «Первомайской симфонией» дирижировал Гаук.

В собственной аннотации Шостакович сообщал: «“Первомайская симфония” сочинялась летом 1929 года. Симфония является частью цикла симфонических произведений, посвященных революционному Красному календарю. Первой частью задуманного цикла является симфоническое посвящение “Октябрю”, второй частью является “Первомайская симфония”. Как “Октябрю”, так и “Первомайская симфония” не являются произведениями чисто программного типа. Автор хотел передать общий характер этих праздников. Если посвящение “Октябрю” отображало революционную борьбу, то “Первомайская симфония” отображает наше мирное строительство. Это, однако, не означает, что в “Первомайской симфонии” музыка сплошь апофеозного, праздничного характера. Мирное строительство — это напряженнейшая борьба, с такими же боями и победами, как и гражданская война. Такими соображениями руководствовался автор при сочинении “Первомайской симфонии”. Симфония

написана в одной части. Начинается со светлого, героического напева на кларнете, переходящего в энергично развивающуюся главную партию.

После большого нарастания, вливающегося в марш, начинается средняя часть симфонии — лирический эпизод. За лирическим эпизодом без перерыва следует скерцо, переходящее опять в марш, только более оживленный, нежели в начале. Заканчивается эпизод грандиозным речитативом всего оркестра в унисон. После речитатива начинается финал, состоящий из вступления (речитатив тромбонов) и заключительного хора на стихи С. Кирсанова».

Премьера симфонии состоялась 6 ноября 1931 года в Ленинграде под управлением А. Гаука. Музыка была образно-конкретной, вызвала непосредственные зрительные ассоциации. Современники видели в ней как «образ весеннего пробуждения природы сплетается с образами революционных маевек... Здесь есть и инструментальный ландшафт, открывающий симфонию, и летучий митинг с ораторскими приподнятыми интонациями. Симфоническое движение приобретает героический характер борьбы...» (Д. Острецов). Отмечали, что «Первомайская симфония» — это «едва ли не единичная попытка рождения симфонизма из динамики революционного ораторства, ораторской атмосферы, ораторских интонаций» (Б. Асафьев). По-видимому, существенную роль сыграло то, что эта симфония, в отличие от Второй, создавалась после написания киномузыки, после создания оперы «Нос», также во многом «кинематографичной» по приемам. Отсюда и зрелищность, «зримость» образов.

Музыка

Симфония открывается безмятежно-светлым вступлением. Дуэт кларнетов пропизан ясными, сходными с песенными, мелодическими оборотами. Призывный сигнал трубы, радостно звучащий, приводит к быстрому эпизоду, имеющему функцию сонатного аллегро. Начинается веселая суэта, праздничное кипение, в котором различимы призывные, декламационные, распевные эпизоды. Начинается фугато, почти баховское по точности имитационной техники и выпуклости темы. Оно приводит к кульминации, которая срывается внезапно. Вступает маршевый эпизод, с дробью барабана, пением валторн и трубы — как будто пионерские отряды выходят на маевку. В следующем эпизоде марш

исполняется одними деревянными духовыми инструментами, а затем наплывает лирический фрагмент, в который, словно отдаленные отзвуки, вклиниваются то звуки духового оркестра, то обрывки плясок, то вальсы... Это своего рода скерцо и медленная часть внутри одночастной симфонии. Дальнейшее музыкальное развитие, активное, разнообразное, приводит к эпизоду митинга, где в оркестре слышатся громкие речитативы, «обращения» к народу (соло тубы, мелодия тромбонов, призывы труб), после чего начинается хоровое заключение на стихи С. Кирсанова:

*В первое Первое мая
Брошен в былое блеск.
Искру в огонь раздувая,
Пламя покрывало леса.
Ухом поникших елок
Вслушивались леса
В юных еще маевок
Шорохи, галоса...*

Симфония № 4, до минор, ор. 43 (1935—1936)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 4 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 трубы, 8 валторн, 3 тромбона, туба, 6 литавр, треугольник, кастаньеты, деревянный брусок, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, колокола, челеста, 2 арфы, струнные.

История создания

Четвертая симфония знаменует собой качественно новый этап в творчестве Шостаковича-симфониста. Композитор начал писать ее 13 сентября 1935 года, окончание ее датировано 20 мая 1936 года. Между этими двумя датами произошло немало серьезных событий. Шостакович уже приобрел мировую славу. Этому способствовали не только многочисленные исполнения Первой симфонии за рубежом, создание оперы «Нос» по Гоголю, но и постановка на сценах обеих столиц оперы «Леди Макбет Мценского уезда», которую критика справедливо причислила к лучшим творениям этого жанра.

28 января 1936 года центральный орган правящей коммунистической партии газета «Правда» напечатала редакционную статью «Сумбур вместо музыки», в которой опера, не понравившаяся Сталину и его приспешникам, подверглась не просто уничтожающей критике, а грубому, непристойному шельмованию. Через несколько дней, 6 февраля, там же была опубликована статья «Балетная фальшь» — о балете Шостаковича «Светлый ручей». И началась оголтелая травля художника.

В Москве и Ленинграде проводились собрания, на которых музыканты выступали с критикой композитора, били себя в грудь и раскаивались в ошибках, если раньше его хвалили. Шостакович остался практически в одиночестве. Только жена и верный друг Соллертинский поддерживали его. Впрочем, Соллертинскому было не легче: его, видного музыкального деятеля, блестящего эрудита, пропагандировавшего лучшие произведения современности, называли злым гением Шостаковича. В страшной обстановке времени, когда от эстетических до политических обвинений был всего один шаг, когда ни один человек в стране не мог быть застрахован от ночного визита «черного ворона» (так народ называл мрачные закрытые фургоны, в которых увозили арестованных), положение Шостаковича было очень серьезным. Многие просто боялись с ним здороваться, переходили на другую сторону улицы, если видели его идущим навстречу. Не удивительно, что произведение оказалось овеянным трагическим дыханием тех дней.

Важно и другое. Еще до всех этих событий, после высшие-театральных одночастных композиций Второй и Третьей, обогащенный опытом написания своей второй оперы, Шостакович решил обратиться к созданию философски значимого симфонического цикла. Огромную роль сыграло то, что Соллертинский, уже несколько лет бывший самым близким другом композитора, заразил его своей безграничной любовью к Малеру — уникальному художнику-гуманисту, создававшему, как он сам писал, «миры» в своих симфониях, а не просто воплощавшего ту или иную музыкальную концепцию. Соллертинский же еще в 1935 году, на конференции, посвященной симфонизму, призывал друга к созданию симфонии концепционной, к уходу от методов двух предшествующих опытов в этом жанре.

По свидетельству одного из младших коллег Шостаковича, композитора И. Финкельштейна, бывшего в ту пору ассистентом Шостаковича в консерватории, во время сочинения Четвертой на рояле композитора неизменно стояли ноты Седьмой симфонии Малера. Влияние великого австрийского симфониста сказалось и в грандиозности замысла, и в ранее небывалой у Шостаковича монументальности форм, и в обостренной экспрессии музыкального языка, во внезапных резких контрастах, в смешении «низких» и «высоких» жанров, в тесном переплетении лирики и гротеска, даже в использовании излюбленных малеровских интонаций.

Оркестр Ленинградской филармонии под управлением Штидри уже разучивал симфонию, когда ее исполнение было отменено. Раньше существовала версия, по которой композитор сам отменил исполнение, так как не был удовлетворен работой дирижера и оркестра. В последние годы появилась другая версия — что исполнение было запрещено «сверху», из Смольного. И. Гликман в книге «Письмы к другу» рассказывает, что, по словам самого композитора, симфония была «снята по настоятельной рекомендации Рензиини (в то время директора филармонии), не пожелавшего использовать административные меры и упросившего автора самому отказаться от исполнения...» Думается, в обстановке тех лет эта рекомендация, по существу, спасала Шостаковича. «Санкций» не было, но они непременно были бы, если бы такая симфония прозвучала так скоро после приснопамятной статьи «Сумбур вместо музыки». И неизвестно, чем это могло кончиться для композитора. Премьера симфонии была отложена на долгие годы. Впервые это сочинение прозвучало лишь 30 декабря 1961 года под управлением Кирилла Кондрашина.

Это была великая симфония. Тогда, в середине 30-х годов ее невозможно было понять в полной мере. Только много десятилетий спустя, узнав о преступлениях вождей «партия нового типа», как называли себя большевики; о геноциде против собственного народа, о торжестве беззакония, заново заслушиваясь в симфонии Шостаковича, начиная именно с Четвертой, мы понимаем, что он, скорее всего не зная о происходящем в полной мере, гениальным чутьем музыканта провидел все это и выражал в своей музыке, равной которой по силе воплощения нашей трагедии — нет и, пожалуй, уже не будет.

Музыка

Первая часть симфонии начинается лаконичным вступлением, за которым следует огромная главная партия. Жесткая маршеобразная первая тема исполнена злой неукротимой силы. Ее сменяет более прозрачный, кажущийся каким-то неустойчивым эпизод. Сквозь неясные блуждания пробиваются маршевые ритмы. Постепенно они завоевывают все звуковое пространство, достигая огромного накала. Побочная партия глубоко лирична. Сдержанно-скорбно звучит монолог фагота, поддержанный струнными. Вступают со своими «высказываниями» бас-кларнет, солирующая скрипка, валторны. Скуные, приглушенные краски, строгий колорит придают этому разделу чуть таинственное звучание. И вновь исподволь проникают гротескные образы, словно дьявольское наваждение сменяет зачарованную тишину. Громадная разработка открывается карикатурным марионеточным танцем, в очертаниях которого узнаются контуры главной темы. Средний ее раздел — вихревое фугато струнных, перерастающее в грозную поступь стремительного марша. Заключает разработку фантастический вальсообразный эпизод. В репризе темы звучат в обратном порядке — сначала побочная, резко интонируемая трубой и тромбоном на фоне четких ударов струнных и смягчаемая спокойным тембром английского рожка. Соло скрипки завершает ее своей неторопливой лирической мелодией. Затем фагот сумрачно выпевает главную тему, и все истает в настороженной тишине, прерываемой таинственными вскриками-всплесками.

Вторая часть — скерцо. В умеренном движении безостановочно струятся извивающиеся мелодии. В них есть интонационное родство с некоторыми темами первой части. Происходит их переосмысление, переинтонирование. Возникают гротескные образы, тревожные, изломанные мотивы. Первая тема танцевально-упруга. Ее изложение у альтов, оплетенное множеством тонких подголосков, придает музыке призрачный, фантастический колорит. Ее развитие происходит по нарастающей до тревожной кульминации в звучании тромбонов. Вторая тема — вальсовая, чуть меланхолическая, чуть капризная, обрамлена громяющим соло литавр. Эти две темы повторяются, создавая тем самым двойную двухчастную форму. В коде все постепенно истает, первая тема словно растворяется, слышно лишь зловещее сухое постукивание кастаньет.

Финал, огромный по протяженности, в основе своей имеет образ величественного и скорбного траурного марша (снова вспоминается Малер: гигантская первая часть — «Тризна» — Второй симфонии, первая часть Пятой. Возникают ассоциации и с траурным маршем из «Гибели богов» Вагнера). В обрамлении этого траурного шествия сменяют одна другую различные картины: тяжелое, остро акцентированное скерцо, проникнутое тревогой, пасторальная сценка с птичьим щебетом и легкой наивной мелодией (также в духе малеровских пасторалей); простодушный вальс, скорее даже его деревенский старший брат лэндлер; задорная песенка-полька солирующего фагота, сопровождаемая комическими оркестровыми эффектами; бодрый юношеский марш... После длительной подготовки возвращается поступь величественного траурного шествия. Тема марша, звучащая последовательно у деревянных духовых, труб и струнных, доходит до крайней степени напряжения и внезапно обрывается. Кода финала — отголосок происшедшего, медленное истаяние в долгом аккорде струнных.

Симфония № 5, ре минор, ор. 47 (1937)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, кларнет-пикколо, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, военный барабан, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, ксилофон, чалеста, 2 арфы, рояль, струнные.

История создания

В январе и феврале 1936 года в прессе была развернута небывалая по масштабам травля Шостаковича, тогда уже признанного композитора мирового масштаба. Его обвиняли в формализме, в отрыве от народа. Серьезность обвинений была такова, что композитор всерьез опасался ареста. Четвертая симфония, которую он заканчивал в следующие за этим месяцы, на многие годы осталась неизвестной — ее исполнение было отложено на четверть века.

Но композитор продолжал творить. Наряду с музыкой к кинофильмам, которую приходилось писать, так как это был единственный источник существования семьи, в течение нескольких недель 1937 года была написана следующая, Пятая симфония, содержание которой во многом перекликалось с Четвертой. Сходным был характер тематизма, сходной оказалась и концепция. Но автор сделал колоссальный шаг вперед: строгая классичность форм, выверенность и точность музыкального языка позволили зашифровать подлинный смысл. Сам композитор на вопросы критики, о чем эта музыка, отвечал, что хотел показать, «как через ряд трагических конфликтов, большой внутренней борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение».

Пятая симфония была исполнена впервые 21 ноября того же года в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского. На премьере царил атмосфера сенсационности. Всех волновало, чем ответил композитор на выдвинутые против него страшные обвинения.

Сейчас понятно, насколько точно музыка отразила свое время. Время, когда огромная страна днем, казалось, бурлила энтузиазмом под бодрые строки «Нам ли стоять на месте, в своих дерзаниях всегда мы правы», а по ночам не спала, охваченная ужасом, прислушиваясь к уличным шумам, каждую минуту ожидая шагов на лестнице и рокового стука в дверь. Именно об этом писал тогда Мандельштам:

*Я на лестнице черной живу и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных...*

Именно об этом рассказывала и новая симфония Шостаковича. Но его музыка была без слов, и трактовать исполнителям, и понимать слушателям ее можно было по-разному. Конечно, работая с Мравинским, Шостакович, присутствовавший на всех репетициях, стремился к тому, чтобы музыка звучала «оптимистично». Наверное, это удалось. Кроме того, по-видимому, «в верхах» было решено, что карательная акция против Шостаковича временно закончена: действовал принцип кнута и пряника, и теперь наступало время пряника.

Было организовано «общественное признание». Не случайно статьи о Пятой симфонии были заказаны не только музыкантам, в частности,

Мравинскому, но и официально признанному одним из лучших советских писателей Алексею Толстому, и прославленному летчику Михаилу Грому. Конечно, последний не стал бы высказываться на страницах печати по собственному желанию. Сам композитор писал: «...Тема моей симфонии — становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца. Финал симфонии разрешает трагедийно-напряженные моменты первых частей в жизнерадостном, оптимистическом плане. У нас иногда возникает вопрос о законности самого жанра трагедии в советском искусстве. Но при этом часто подлинную трагедийность смешивают с обреченностью, пессимизмом. Я думаю, что советская трагедия как жанр имеет полное право на существование...»

Однако волнуайтесь в финал: так ли все там однозначно оптимистично, как декларировал композитор? Тонкий знаток музыки, философ, эссеист Г. Гачев пишет о Пятой: «... 1937 год — под вой демонстрирующих масс, маршируя, требующих казни «врагам народа», ворочается-ухает машина-гильотина Государства — и это в финале Пятой симфонии...» И далее: «СССР на стройке — только неизвестно чего, счастливого будущего или ГУЛАГа?..»

Музыка

Первая часть симфонии разворачивается как повествование, насыщенное личной болью и, вместе с тем, философской глубиной. Настоячивые «вопросы» напряженных, как натянутый нерв, начальных тактов сменяются мелодией скрипок — неустойчивой, ипущей, с изломанными, неопределенными контурами (исследователи чаще всего определяют ее как гамлетовскую или фаустианскую). Далее — побочная партия, также в ясном тембре скрипок, просветленная, целомудренно нежная. Пока еще нет никакого конфликта — лишь разные стороны привлекательного и сложного образа. В разработку врываются иные интонации — жесткие, бесчеловечные. На вершине динамической волны возникает механистичный марш. Кажется, все подавляет бездушное тяжелое движение под жесткую дробь барабана (так впервые мощно проявляется образ чуждой угнетающей силы, зародившийся еще в первой части Четвертой симфонии, который пройдет, практически, через все симфоническое

творчество композитора, с наибольшей силой выявившись в Седьмой симфонии). Но «из-под него» все же пробиваются начальные интонации, «вопросы» вступления; пробиваются вразброд, потеряв прежнюю стойкость. Реприза омрачена предшествовавшими событиями. Побочная тема звучит теперь не у скрипок, а в диалоге флейты и валторны — приглушенно, омраченно. В заключении, тоже у флейты, звучит в обращении, как будто вывернутая наизнанку, первая тема. Ее отзвуки уходят авысь, словно просветленные страданием.

Вторая часть по законам классического симфонического цикла временно отстраняет от основного конфликта. Но это не обычное отстранение, не простодушное асесье. Юмор не так уж добродушен, как может первоначально послышаться. В музыке трехчастного скерцо, непревзойденного по изяществу и филигранному мастерству, — и тонкая усмешка, ирония, и порою какая-то механистичность. Кажется, звучит не оркестр, а гигантская заводная игрушка. Сегодня мы сказали бы — это танцы роботов... Веселье ощущается как ненастоящее, нечеловеческое, временами в нем слышатся зловещие нотки. Пожалуй, наиболее ясна здесь преемственность с малеровскими гротескными скерцо.

Третья часть сосредоточена, отрешена от всего внешнего, случайно-го. Это раздумье. Глубокое раздумье художника-мыслителя о себе, о времени, о событиях, о людях. Спокойно течение музыки, неспешно ее развитие. Проникновенные мелодии сменяют одна другую, как бы рождаясь одна из другой. Слышны лирические монологи, краткий хоральный эпизод. Может быть, это — реквием по уже погибшим и по тем, кого еще ждет притаившаяся в ночи смерть? Появляется взволнованность, смятенность, патетика, слышатся возгласы душевной боли... Форма части свободна и текуча. В ней взаимодействуют различные композиционные принципы, сочетаются сонатность, вариационность, черты рондо, способствующие развитию одного главенствующего образа.

Финал симфонии (сонатная форма с эпизодом вместо разработки) в решительном целеустремленном маршевом движении словно отбрасывает прочь все лишнее. Это движется вперед — все быстрее и быстрее — сама жизнь, как она есть. И остается либо слиться с нею, либо быть ею смененным. При желании можно трактовать эту музыку как оптимистическую. В ней — шум уличной толпы, праздничные фанфары. Но есть

что-то лихорадочное в этом ликовании. На смену вихревому движению приходят торжественно-гимнические звучания, которым, однако, не хватает подлинного распева. Затем возникает эпизод раздумья, взволнованное лирическое высказывание. Снова — размышление, осмысление, отход от окружающего. Но в него приходится возвратиться: издалека доносятся зловещие всплески барабанной дробы. И снова вступают официальные фанфары, звучащие под двусмысленные — то ли праздничные, то ли траурные — удары литавр. Этими вколачивающими ударами и заканчивается симфония.

Симфония № 6, си минор, ор. 54 (1939)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны; 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, малый барабан, военный барабан, треугольник, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, челеста, арфа, струнные.

История создания

В середине тридцатых годов Шостакович работал очень много. Обычно — сразу над несколькими сочинениями. Почти одновременно создавались музыка к пьесе Афиногенова «Салют, Испания!», заказанная театром имени Пушкина (бывшим и ныне Александринским), романсы на стихи Пушкина, музыка к кинофильмам «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона». По существу, кроме нескольких романсов, все остальное делалось для заработка, хотя композитор всегда работал очень ответственно, не допуская легкого отношения к заказам. Рана, нанесенная редакционной статьей «Сумбур вместо музыки», опубликованной 28 января 1936 года в центральном партийном органе — газете «Правда», не зажила. После того шельмования, которому подверглась в прессе «Леди Макбет Мценского уезда», да и вся творческая направленность композитора, он боялся вновь браться за оперу. Появлялись разные предложения, ему показывали либретто,

но Шостакович неизменно отказывался. Он дал себе зарок не писать оперы, пока «Леди Макбет» не будет снова поставлена на сцене. Поэтому только инструментальные жанры оставались для него доступными.

Отдушиной среди навязанных работ и одновременно испытанием себя в новом жанре стал Первый струнный квартет, писавшийся на протяжении 1938 года. Это было всего третье, после юношеского Трио и написанной в 1934 году Сонаты для виолончели и фортепиано, обращение к камерно-инструментальному жанру. Квартет создавался долго и трудно. Шостакович подробно сообщал обо всех стадиях его сочинения в письмах к любимому другу — выдающемуся музыкальному деятелю Соллертинскому, который в те месяцы лежал в больнице. Лишь осенью композитор со свойственным ему специфическим юмором сообщил: «Закончил... свой квартет, начало коего я Тебе играл. В процессе сочинения перестроился на ходу. 1-я часть стала последней, последняя — первой. Всех частей 4. Вышло не ахти как. Но, впрочем, и трудно сочинять хорошо. Это надо уметь».

После окончания квартета возник новый симфонический замысел. Шестая симфония создавалась на протяжении нескольких месяцев 1939 года. Показательно, что примерно за год до ее премьеры в газетных интервью Шостакович рассказывал о том, что его привлекает замысел симфонии, посвященной Ленину — широкомасштабной, с использованием стихов Маяковского и народных текстов (очевидно, псевдонародных, воспевающих вождей, стихов, которые создавались в больших количествах и выдавались за народное творчество), с участием хора и певцов-солистов. Нам уже не узнать, действительно ли композитор обдумывал такое сочинение, или это был своего рода камуфляж. Возможно, ему казалось нужным написать такую симфонию для подтверждения своей лояльности: упреки в формализме, в чуждости его творчества народу, хотя и не были столь агрессивными, как два года назад, но продолжали появляться. И политическая ситуация в стране отнюдь не изменилась. Так же продолжались аресты, так же внезапно исчезали люди, в том числе — близкие знакомые Шостаковича: знаменитый режиссер Мейерхольд, прославленный маршал Тухачевский. В этой обстановке Леннинская симфония была совсем не лишней, но... не получилось. Новое сочинение оказалось полной неожиданностью для

слушателей. Неожиданным было все — три части вместо обычных четырех, отсутствие быстрого сонатного аллегро вначале, сходные по кругу образов вторая и третья части. Симфония без головы — назвали Шестую некоторые критики.

Исполнена впервые симфония была в Ленинграде 5 ноября 1939 года под управлением Е. Мравинского.

Музыка

Насыщенное звучание струнных в начале первой части погружает в атмосферу типично шостаковической напряженной мысли — пылливой, ищущей. Это музыка удивительной красоты, чистоты и глубины. Соло флейты-пикколо — мелодия трогательно одинокая, какая-то незащищенная — выплывает из общего потока и вновь уходит в него. Слышится отзвуки траурного марша... Сейчас кажется, что это — горестное, а временами и трагическое мироощущение личности, оказавшейся в немыслимых обстоятельствах. Разве то, что происходило вокруг, не давало основания для подобных чувств? Личное горе каждого складывалось со многими личными трагедиями, превращаясь в трагическую судьбу народа.

Вторая часть, скерцо, это какое-то бездумное кружение масок, а не живых образов. Веселье карнавала кукол. Кажется, на миг появилась светлая гостья из первой части (о ней напоминает флейта-пикколо). И тут же — тяжеловесные ходы, фанфарные звучания, литавры «официального» праздника... Возвращается бездумное кружение мертвенных масок.

Финал — это, пожалуй, картина жизни, которая идет своим чередом, день за днем в привычной обыденности, не давая ни времени, ни возможности для раздумий. Музыка, как почти всегда у Шостаковича, поначалу нестрашная, почти нарочитая в своем чуть утрированном веселье, постепенно приобретает грозные черты, переходит в разгул сил — вне- и античеловеческих. Здесь все перемешано: классицистские музыкальные темы, гайдно-моцартовско-россиниевские, и современные интонации молодежных, бодро-оптимистичных песен, и эстрадно-танцевальные ритмоинтонации. И все это сливается во всеобщем ликовании, не оставляющем места для размышления, чувства, проявления личности.

Симфония № 7, до мажор, ор. 60, Ленинградская (1941)

Состав оркестра: 2 флейты, альтовая флейта, флейта-пикколо, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, 5 литавр, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, 2 арфы, рояль, струнные.

История создания

Неизвестно когда именно, в конце 30-х или в 1940 году, но во всяком случае еще до начала Великой Отечественной войны Шостакович написал вариации на неизменную тему — пассакалью, сходную по замыслу с Болеро Равеля. Он показывал ее своим младшим коллегам и ученикам (с осени 1937 года Шостакович преподавал в Ленинградской консерватории композицию и оркестровку). Тема простая, как бы припльсывающая, развивалась на фоне сухого стука малого барабана и разрасталась до огромной мощи. Сначала она звучала безобидно, даже несколько фризовольно, но вырастала в страшный символ подавления. Композитор отложил это сочинение, не исполнив и не опубликовав его.

22 июня 1941 года его жизнь, как и жизнь всех людей в нашей стране, резко изменилась. Началась война, прежние планы оказались перечеркнутыми. Все стали работать на нужды фронта. Шостакович вместе со всеми рыл окопы, дежурил во время воздушных тревог. Делал аранжировки для концертных бригад, отправлявшихся в действующие части. Естественно, роялей на передовых не было, и он перекладывал аккомпанементы для небольших ансамблей, делал другую необходимую, как ему казалось, работу. Но как всегда у этого уникального музыканта-публициста — как было с детства, когда в музыке передавались сиюминутные впечатления бурных революционных лет, — стал созревать крупный симфонический замысел, посвященный непосредственно происходящему. Он начал писать Седьмую симфонию. Летом была закончена первая часть. Ее он успел показать самому близкому другу И. Соллертинскому, который 22 августа уезжал в Новосибирск вместе с филармонией, художественным руководителем которой был многие годы. В сентябре, уже в блокированном Ленинграде, композитор

создал вторую часть, показал ее коллегам. Начал работу над третьей частью.

1 октября по специальному распоряжению властей его вместе с женой и двумя детьми самолетом переправили в Москву. Оттуда, через полмесяца поездом он отправился дальше на восток. Первоначально планировалось ехать на Урал, но Шостакович решил остановиться в Куйбышеве (так в те годы называлась Самара). Здесь базировался Большой театр, было много знакомых, которые на первое время приняли композитора с семьей к себе, но очень быстро руководство города выделило ему комнату, а в начале декабря — двухкомнатную квартиру. В нее поставили рояль, переданный на время местной музыкальной школой. Можно было продолжать работу.

В отличие от первых трех частей, созданных буквально на одном дыхании, работа над финалом продвигалась медленно. Было тоскливо, тревожно на душе. Мать с сестрой остались в осажденном Ленинграде, переживавшем самые страшные, голодные и холодные дни. Боль за них не оставляла ни на минуту. Плохо было и без Соллертинского. Композитор привык к тому, что друг всегда рядом, что с ним можно делиться самыми сокровенными мыслями — а это в те времена всеобщего доносительства становилось самой большой ценностью. Шостакович часто писал ему. Сообщал буквально обо всем, что можно было доверить цензурируемой почте. В частности, о том, что финал «не пишется». Не удивительно, что последняя часть долго не получалась. Шостакович понимал, что в симфонии, посвященной событиям войны, все ожидали торжественного победного апофеоза с хором, праздника грядущей победы. Но для этого не было пока никаких оснований, а он писал так, как подсказывало сердце. Не случайно позднее распространилось мнение, что финал по значимости уступает первой части, что силы зла оказались воплощенными значительно сильнее, чем противостоящее им гуманистическое начало.

27 декабря 1941 года Седьмая симфония была закончена. Конечно, Шостаковичу хотелось, чтобы ее исполнил любимый оркестр — оркестр Ленинградской филармонии под управлением Мравинского. Но он был далеко, в Новосибирске, а власти настаивали на срочной премьере: исполнению симфонии, которую композитор назвал Ленинградской

и посвятил подвигу родного города, придавалось политическое значение. Премьера состоялась в Куйбышевс 5 марта 1942 года. Играл оркестр Большого театра под управлением Самуила Самосуда.

Очень любопытно, что написал о симфонии «официальный писатель» того времени Алексей Толстой: «Седьмая симфония посвящена торжеству человеческого в человеке. Постараемся (хотя бы отчасти) проникнуть в путь музыкального мышления Шостаковича — в грозные темные ночи Ленинграда, под грохот разрывов, в зареве пожаров, оно привело его к написанию этого откровенного произведения. <...> Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебания смертный бой с черными силами. Написанная в Ленинграде, она выросла до размеров большого мирового искусства, понятного на всех широтах и меридианах, потому что она рассказывает правду о человеке в небывалую годину его бедствий и испытаний. Симфония прозрачна в своей огромной сложности, она и сурова, и по-мужски лирична, и вся летит в будущее, раскрывающееся за рубежом победы человека над зверем.

...Скрипки рассказывают о безбурном счастьеце, — в нем таятся беда, оно еще слепое и ограниченное, как у той птички, что «ходит весело по тропинке бедствий»... В этом благополучии из темной глубины неразрешенных противоречий возникает тема войны — короткая, сухая, четкая, похожая на стальной крючок.

Оговариваемся, человек Седьмой симфонии — это некто типичный, обобщенный и некто — любимый автором. Национален в симфонии сам Шостакович, национальна его русская рассвирепевшая совесть, обрушившая седьмое небо симфонии на головы разрушителей.

Тема войны возникает отдаленно и вначале похожа на какую-то простенькую и жутковатую пляску, на приплясывание ученых крыс под дудку крысолова. Как усиливающийся ветер, эта тема начинает колыхать оркестр, она овладевает им, вырастает, крепнет. Крысолов, со своими железными крысами, поднимается из-за холма... Это движется война. Она торжествует в литаврах и барабанах, воплем боли и отчаяния отвечают скрипки. И вам, стиснувшему пальцами дубовые перила, кажется: неужели, неужели уже все смято и растерзано? В оркестре — смятение, хаос.

Нет. Человек сильнее стихии. Струнные инструменты начинают бороться. Гармония скрипок и человеческие голоса фаготов, могущественное грохота ослиной кожи, натянутой на барабаны. Отчаянным биением сердца вы помогаете торжеству гармонии. И скрипки гармонизируют хаос войны, заставляют замолкнуть ее пещерный рев.

Проклятого крысолова больше нет, он унесен в черную пропасть времени. Слышен только раздумчивый и суровый — после стольких потерь и бедствий — человеческий голос фагота. Возврата нет к безбурному счастью. Перед умудренным в страданиях взором человека — пройденный путь, где он ищет оправдания жизни.

За красоту мира льется кровь. Красота — это не забава, не услада и не праздничные одежды, красота — это пересоздание и устройство дикой природы руками и гением человека. Симфония как будто прикасается легким дуновением к великому наследию человеческого пути, и оно оживает.

Средняя (третья — *Л. М.*) часть симфонии — это ренессанс, возрождение красоты из праха и пепла. Как будто перед глазами нового Данте силой сурового и лирического раздумья вызваны тени великого искусства, великого добра.

Заключительная часть симфонии летит в будущее. Перед слушателем... Раскрывается величественный мир идей и страстей. Ради этого стоит жить и стоит бороться. Не о счастье, но о счастье теперь рассказывает могущественная тема человека. Вот — вы подхвачены светом, вы словно в вихре его... И снова покачивается на лазурных волнах океана будущего. С возрастающим напряжением вы ожидаете... завершения огромного музыкального переживания. Вас подхватывают скрипки, вам нечем дышать, как на горных высотах, и вместе с гармонической бурей оркестра, в немыслимом напряжении вы устремляетесь в прорыв, в будущее, к голубым городам высшего устройства...» («Правда», 1942, 16 февраля).

Сейчас совсем другими глазами читается эта проникательная рецензия, как по-другому слышится и музыка. «Безбурное счастье», «слепое и ограниченное» — очень точно сказано о полной оптимизма жизни на поверхности, под которой вольготно расположился архипелаг ГУЛАГ. И «крысолов со своими железными крысами» — это не только война.

Что это — страшное шествие фашизма по Европе, или композитор трактовал свою музыку шире — как наступление тоталитаризма на личность?.. Ведь этот эпизод был написан раньше! Собственно, эту двойственность смысла можно увидеть и в строках Алексея Толстого. Ясно одно — здесь, в симфонии, посвященной городу-герою, городу-мученику, эпизод оказался органичным. И вся гигантская четырехчастная симфония стала великим памятником подвигу Ленинграда.

После куйбышевской премьеры симфонии прошли в Москве и Новосибирске (под управлением Мрачинского), но самая замечательная, поистине героическая состоялась под управлением Карла Элиасберга в осажденном Ленинграде. Чтобы исполнить монументальную симфонию с огромным составом оркестра, музыкантов отзывали из военных частей. Некоторых перед началом репетиций пришлось положить в больницу — подкормить, подлечить, поскольку все простые жители города стали дистрофиками. В день исполнения симфонии — 9 августа 1942 года — все артиллерийские силы осажденного города были брошены на подавление огневых точек врага: ничто не должно было помешать знаменательной премьере.

И белоколонный зал филармонии был полон. Бледные, истощенные ленинградцы заполнили его, чтобы услышать музыку, посвященную им. Динамики разносили ее по всему городу.

Общественность всего мира восприняла исполнение Седьмой как событие огромной важности. Вскоре из-за рубежа стали поступать просьбы выслать партитуру. Между крупнейшими оркестрами западного полушария разгорелось соперничество за право первого исполнения симфонии. Выбор Шостаковича пал на Тосканини. Через мир, охваченный огнем войны, полетел самолет с драгоценными микропленками, и 19 июля 1942 года Седьмая симфония была исполнена в Нью-Йорке. Началось ее победное шествие по земному шару.

Музыка

Первая часть начинается в ясном светлом до мажоре широкой, распевной мелодией энического характера, с ярко выраженным русским национальным колоритом. Она развивается, растет, наполняется все большей мощью. Побочная партия также песенна. Она напоминает мягкую

спокойную колыбельную. Заключение экспозиции звучит умиротворенно. Все дышит спокойствием мирной жизни. Но вот откуда-то издалека раздается дробь барабана, а потом появляется и мелодия: примитивная, похожая на банальные куплеты шансонетки — олицетворение обыденности и пошлости. Это начинается «эпизод нашествия» (таким образом, форма первой части — сонатная с эпизодом вместо разработки). Поначалу звучание кажется безобидным. Однако тема повторяется одиннадцать раз, все более усиливаясь. Она не изменяется мелодически, только уплотняется фактура, присоединяются все новые инструменты, потом тема излагается не одностольно, а аккордовыми комплексами. И в результате она вырастает в колоссальное чудовище — скрежещущую машину уничтожения, которая кажется, сотрет все живое. Но начинается противодействие. После мощной кульминации репризы наступает омрачение, в сгущении минорных красках. Особенно выразительна мелодия побочной партии, следовавшая тоскливой, одинокой. Слышно выразительнейшее соло фагота. Это больше не колыбельная, а скорее плач, прерываемый мучительными спазмами. Лишь в коде впервые главная партия звучит в мажоре, утверждая наконец столь трудно доставшееся преодоление сил зла.

Вторая часть — скерцо — выдержано в мягких, камерных тонах. Первая тема, излагаемая струнными, соединяет в себе светлую печаль и улыбку, чуть приметный юмор и самоуглубленность. Гобой выразительно исполняет вторую тему — романсовую, протяженную. Затем вступают другие духовые инструменты. Темы чередуются в сложной трехчастности, создавая образ привлекательный и светлый, в котором многие критики усматривают музыкальную картину Ленинграда прозрачными белыми ночами. Лишь в среднем разделе скерцо появляются иные, жесткие черты, рождается карикатурный, искаженный образ, исполненный лихорадочного возбуждения. Реприза скерцо звучит приглушенно и печально.

Третья часть — величавое и проникновенное адажио. Оно открывается хоральным вступлением, звучащим словно реквием по погибшим. За ним следует патетическое высказывание скринок. Вторая тема близка скрипичной, но тембр флейты и более песенный характер передают, по словам самого композитора, «упоение жизнью, преклонение перед природой». Средний эпизод части отличается бурным драматизмом, роман-

тической напряженностью. Его можно воспринимать как воспоминание о прошедшем, реакцию на трагические события первой части, обостренные впечатлением непреходящей красоты во второй. Реприза начинается речитативом скрипок, еще раз звучит хорал, и все истает в таинственно рокоющих ударах тамтама, шелестящем тремоло литавр. Начинается переход к последней части.

В начале финала — то же еле слышное тремоло литавр, тихое звучание скрипок с сурдинами, приглушенные сигналы. Происходит постепенное, медленное собирание сил. В сумеречной мгле зарождается главная тема, полная неукротимой энергии. Ее развертывание колоссально по масштабам. Это образ борьбы, народного гнева. Его сменяет эпизод в ритме сарабанды — печальный и величественный, как память о павших. А затем начинается неуклопное восхождение к торжеству заключения симфонии, где главная тема первой части, как символ мира и грядущей победы, звучит ослепительно у труб и тромбонов.

Симфония № 8, до минор, op. 65 (1943)

Состав оркестра: 4 флейты, 2 флейты-пикколо, 2 гобоя, английский рожок,
3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот,
4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен,
малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, струнные.

История создания

С началом Великой Отечественной войны Шостакович был эвакуирован в Куйбышев — так тогда называлась Самара — город на Средней Волге. Туда не долетали вражеские самолеты, туда в октябре 1941 года, когда Москве стала грозить непосредственная опасность вторжения, были эвакуированы все государственные учреждения, посольства, Большой театр. Шостакович прожил в Куйбышеве почти два года, там закончил Седьмую симфонию. Там же оркестром Большого театра она и была исполнена впервые.

Шостакович томился в Куйбышеве. Ему было плохо без друзей, глав-

ным образом тосковал он по самому близкому другу, Соллертинскому, который вместе с Ленинградской филармонией, художественным руководителем которой являлся, был в это время в Новосибирске. Тосковал и по симфонической музыке, которой в городе на Волге практически не было. Плодом одиночества и дум о друзьях стали романсы на стихи английских и шотландских поэтов, написанные в 1942 году. Соллертинскому был посвящен самый многозначительный из них — 66-й сонет Шекспира. Памяти скончавшегося в Ташкенте (там была временно размещена Ленинградская консерватория) педагога Шостаковича по фортепиано Л. Николаева композитор посвятил фортепианную сонату. Начал писать оперу «Игроки» по полиому тексту комедии Гоголя.

В конце 1942 года он тяжело заболел. Его свалил брюшной тиф. Выздоровление шло мучительно медленно. В марте 1943 года, для окончательной поправки, его отправили в подмосковный санаторий. К тому времени военная обстановка стала более благоприятной, кое-кто начал возвращаться в Москву. О переезде в столицу на постоянное местожительство начал подумывать и Шостакович. Немногим больше чем через месяц он уже обустроивался в Москве, в только что полученной квартире. Там он и начал работать над своей следующей, Восьмой симфонией. В основном же она создавалась летом в Доме творчества композиторов около города Иваново.

Официально считалось, что ее тема — в продолжение Седьмой — показ преступлений фашизма на советской земле. На самом же деле содержание симфонии значительно глубже: в ней воплощена тема ужасов тоталитаризма, противостояния человека и античеловеческой машины подавления, уничтожения, как бы она ни называлась, в каком обличье не появилась. В Восьмой симфонии эта тема раскрыта многогранно, общепенно, в высоком философском плане.

В начале сентября в Москву из Новосибирска приехал Мравинский. Это был дирижер, которому Шостакович доверял больше всех. Мравинский исполнил впервые Пятую и Шестую симфонии. Он работал с родным для Шостаковича коллективом — оркестром Ленинградской филармонии, в непосредственном контакте с Соллертинским, который как никто понимал друга и помогал дирижеру в правильной трактовке его сочинений. Шостакович показал Мравинскому еще не полностью

записанную музыку, и дирижер загорелся мыслью немедленно исполнить произведение. В конце октября он снова приехал в столицу. К тому времени композитор закончил партитуру. Начались репетиции с Государственным симфоническим оркестром СССР. Шостаковича настолько радовала безукоризненная работа дирижера с оркестром, что он посвятил симфонию Мравинскому. Премьера под его управлением состоялась в Москве 4 ноября 1943 года.

Восьмая симфония — кульминация трагедийности в творчестве Шостаковича. Правдивость ее беспощадна, эмоции раскалены до предела, напряженность выразительных средств поистине колоссальна. Симфония необычна. Привычные пропорции света и тени, трагических и оптимистических образов в ней нарушены. Преобладает суровый колорит. Среди пяти частей симфонии нет ни одной, которая играла бы роль интермедии. Каждая из них глубоко трагична.

Музыка

Первая часть самая масштабная — она длится около получаса. Почти столько же, сколько остальные четыре вместе взятые. Содержание ее многогранно. Это песнь о страдании. В ней — раздумье, сосредоточенность. Неизбывность горя. Плач о погибших — и мучительность вопросов. Страшных вопросов: как? почему? каким образом могло случиться все это? В разработке возникают жуткие, кошмарные образы, напоминающие антивоенные офорты Гойи или полотна Пикассо. Пронзительные восклицания деревянных духовых инструментов, сухое шелканье струнных, страшные удары, как будто молота, дробящего все живое, металлический скрежет. И надо всем — торжествующий тяжеловесный марш, напоминающий марш нашествия из Седьмой симфонии, но лишенный его конкретности, еще более страшный в своей фантастической обобщенности. Музыка повествует о сатанинской страшной силе, несущей гибель всему живому. Но она вызывает и колоссальное противодействие: бурю, страшное напряжение всех сил. В лирике — просветленной, проникновенной, — приходит разрешение от пережитого.

Вторая часть — зловещий военный марш-скерцо. Его главная тема основана на назойливом звучании отрезка хроматической гаммы.

«На грузную, победную поступь унисонной мелодии медные и часть деревянных инструментов отзываются громкими возгласами, будто толпа, восторженно орущая на параде» (М. Сабинина). Стремительное его движение сменяется призрачно-игрушечным галопом (побочная тема сонатной формы). Оба эти образа мертвенны, механистичны. Их развитие производит впечатление неумолимо надвигающейся катастрофы.

Третья часть — токката — со страшным в бесчеловечной неумолимости движением, все подавляет своей поступью. Это движется чудовищная машина уничтожения, безжалостно кромсая все живое. Центральный эпизод сложной трехчастной формы — своеобразный *Danse macabre* с издевательски приплясывающей мелодией, образ смерти, пляшущей свой ужасный танец на горах трупов...

Кульминация симфонии — переход к четвертой части, величественной и скорбной пассакалье. Строгая, аскетичная тема, вступающая после генеральной паузы, звучит как голос боли и гнева. Она повторяется двенадцать раз, неизменяя, будто замороженная, в низких регистрах басов, а на ее фоне разворачиваются иные образы — затаенное страдание, раздумье, философская углубленность.

Постепенно, к началу финала, идущего вслед за пассакальей без перерыва, словно выливающегося из нее, наступает просветление. Будто после долгой и жуткой, наполненной кошмарами ночи, забрезжил рассвет. В спокойных наигрышах фagота, беззаботном щебете флейты, распеве струнных, светлых зовах валторны рисуется пейзаж, залитый теплыми мягкими красками — символическая параллель к возрождению человеческого сердца. На истерзанной земле, в измученной душе человека воцаряется тишина. Несколько раз всплывают в финале картины страданий, как предостережение, как призыв: «Помните, не допустите этого вновь!» Кода финала, написанного в сложной форме, сочетающей признаки сонаты и рондо, рисует полную высокой поэзии картину желанного, выстрадавшего покоя.

Симфония № 9, ми-бемоль мажор, оп. 70 (1945)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, колокола, треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан, струнные.

История создания

В первые послевоенные месяцы Шостакович работал над своей новой симфонией. Когда газеты сообщили о готовящейся премьере Девятой, и любители музыки и критики ожидали услышать монументальное произведение, написанное в том же плане, что и два предшествовавших грандиозных цикла, но полное света, воспевающее победу и победителей. Премьера, состоявшаяся по установившейся традиции в Ленинграде под управлением Мравинского, 3 ноября 1945 года, всех удивила, а кое-кого разочаровала. Прозвучало сочинение миниатюрное (продолжительностью менее 25 минут), изящное, чем-то напоминающее Классическую симфонию Прокофьева, в чем-то перекликающееся с Четвертой Малера... Внешне непритязательная, классичная по облику — ясно прослеживаются в ней принципы венского симфонизма Гайдна и Моцарта — она вызвала самые разноречивые суждения. Некоторые считали, что новый опус появился «не ко времени», другие — что композитор им «откликнулся на историческую победу советского народа», что это «радостный вздох облегчения». Определяли симфонию как «лирико-комедийное произведение, не лишённое драматических элементов, оттеняющих основную линию развития» и как «трагедийно-сатирический памфлет».

Композитору, бывшему художественной совестью своего времени, никогда не были свойственны безмятежное веселье, радостная игра звуков. И Девятая симфония при всем ее изяществе, легкости, даже внешнем блеске — сочинение далеко не беспроблемное. Ее веселье вовсе не простоудушно и балансирует на грани гротеска, лирика персплетается с драматизмом. Не случайно концепция симфонии, да и отдельные ее интонации, заставляют вспомнить Четвертую симфонию Малера.

Не могло быть, чтобы Шостакович, столь недавно потерявший естественного близкого своего друга (Соллертинский скончался в феврале 1944

года), не обратился к любимому композитору покойного — Малеру. Этот замечательный австрийский художник, всю жизнь, по собственному определению, писавший музыку на тему «как могу я быть счастливым, если где-то страдает живое существо», создавал музыкальные миры, в каждом из которых все снова и снова пытался разрешить «проклятые вопросы»: зачем живет человек, почему он должен страдать, что такое жизнь и смерть... На грани столетий он создал удивительную Четвертую, о которой позднее писал: «Это преследуемый пасынок, который до сих пор видел очень мало радости... Я знаю теперь, что юмор подобного рода, вероятно, отличающийся от остроумия, шутки или веселого каприза, оказывается понятным в лучшем случае не часто». В своем понимании юмора Малер исходил из учения о комическом Жан-Поля, который рассматривал юмор как защитный смех: им человек спасается от противоречий, устранить которые бессилён, от трагедий, которые наполняют его жизнь, от отчаяния, неминуемо охватывающего при серьезном взгляде на окружающее... Навивность Четвертой Малера — не от неведения, а от стремления избежать «проклятых вопросов», довольствоваться тем, что есть, и не искать, не требовать большего. Отказавшись от свойственных ему монументальности и драматизма, Малер в Четвертой обращается к лирике и гротеску, ими выражая основную идею — столкновение героя с пошлым, а порою и страшным миром.

Все это оказалось очень близким Шостаковичу. Не отсюда ли его концепция Девятой?

Музыка

Первая часть внешне простодушна, весела и напоминает сонатные аллегро венских классиков. Главная партия безоблачна и беззаботна. Ее быстро сменяет побочная — пританцовывающая тема флейты-пикколо, сопровождаемая аккордами струнных пиццикато, литаврами и барабаном. Она кажется задорной, почти буффонной, но вслушайтесь: в ней отчетливо ощутимо родство с темой нашествия из Седьмой! Та ведь поначалу тоже казалась нестрашной, примитивной мелодией. И здесь, в разработке Девятой, проявляются ее совсем не безобидные черты! Темы подвергаются гротескному искажению, вторгается мотив

вульгарной, некогда популярной польки «Ойра». В репризе главная тема уже не может вернуться к прежней беззаботности, а побочная вовсе отсутствует: она переходит в код, завершая часть иронично, двусмысленно.

Вторая часть — лирическое *moderato*. Соло кларнета звучит как печальное раздумье. Его сменяют взволнованные фразы струнных — побочная тема сонатной формы без разработки. На протяжении части господствуют искренние, душевные романсовые интонации, она немногословна, собрана.

В противоположность ей скерцо (в обычной для этой части сложной трехчастной форме) пролетает стремительным вихрем. Поначалу беззаботная, в ни на миг не прекращающейся пульсации четкого ритма, музыка постепенно меняется, переходит к настоящему разгулу вихревого движения, которое подводит к вступающему без перерыва тяжело звучащему *Largo*.

Траурные интонации *Largo*, а особенно скорбный монолог солирующего фагота, прерываемый возгласами медных, напоминают о трагедии, которая всегда незримо рядом, какое бы наивное веселье ни царило на поверхности. Четвертая часть лаконична — это всего лишь краткое напоминание, своего рода импровизационное вступление к финалу.

В финале вновь воцаряется стихия официозной радости. О соло фагота, который только что, в предшествующей части, звучал искренне и проникновенно, а теперь заводит неуклюже пританцовывающую тему (главная партия сонатной формы с чертами рондо), И. Нестьев шипит: «Пламенный оратор, только что произносивший надгробную речь, вдруг превращается в игриво подмигивающего, хохочущего комика». Не раз на протяжении финала возвращается этот образ, и в репризе уже непонятно, стихийное ли это празднество, выплескивающееся через край, или торжествующая механистическая, нечеловеческая сила. На предельной громкости в коде звучит мотив, почти идентичный теме «райского життя» — финала Четвертой симфонии Малера.

Симфония № 10, ми минор, ор. 93 (1953)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок,
2 кларнета, кларнет-пикколо, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны,
3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, бубен, малый барабан,
тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, струнные.

История создания

Десятая симфония, одно из самых личных, автобиографичных сочинений Шостаковича, была создана в 1953 году. Предшествующая, Девятая, создавалась восемь лет назад. Ее ждали как апофеоз победы, а получили нечто странное, двусмысленное, вызвавшее и недоумение и недовольство критики. А потом было партийное постановление 1948 года, в котором музыка Шостаковича была признана формалистической и вредной. Его стали «перевоспитывать»: «прорабатывали» на многочисленных собраниях, уволили из консерватории — считалось, что нельзя доверить махровому формалисту воспитание молодых музыкантов.

На несколько лет композитор замкнулся в себе. Писал для заработка музыку к кинофильмам, в основном, воспеваящим Сталина. Сочинил ораторию «Песнь о лесах», кантату «Над Родиной нашей солнце сияет», хоровые поэмы на стихи революционных поэтов — произведения, которые должны были уверить власти в его полной лояльности. Свои подлинные чувства композитор выразил в Скрипичном концерте, уникальном в своей искренности, глубине и красоте. Его исполнение долгие годы было невозможно. Так же, «в стол», писался и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» — произведение совершенно немыслимое в обстановке официального антисемитизма, господствующей после начала «дела врачей-убийц», инспирированного Кремлем, и оголтелой кампании против космополитизма.

Но наступил март 1953 года. Сталин умер. «Дело врачей» было прекращено. Из лагерей постепенно стали возвращаться жертвы репрессий. Появляло чем-то новым, во всяком случае — другим.

Никому еще не было ясно, что ждет впереди. Наверное, и мысли Шостаковича были противоречивы. Столько лет страна жила под страшной пятой тирана. Столько погибших, столько насилия над душами...

Но брезжила надежда, что страшное время кончилось, что грядут перемены к лучшему. Не об этом ли музыка симфонии, которую композитор писал летом 1953 года, премьера которой состоялась 17 декабря 1953 года в Ленинграде под управлением Мравинского?

Раздумья над прошлым и настоящим, ростки надежды — в начале симфонии. Последующие части можно воспринять как осмысление времени: страшное, прошедшее в ожидании ГУЛАГа, а для кого-то и в самом ГУЛАГе прошлое (вторая); настоящее — переломное, совсем еще неясное, стоящее как бы на грани времен (третья); и настоящее, устремленное в будущее с надеждой (финал). (В такой трактовке прослеживается отдаленная аналогия с композиционными принципами Третьей симфонии Малера.)

Музыка

Первая часть начинается скорбно, сурово. Чрезвычайно протяженна главная партия, в длительном развертывании которой несомненны траурные интонации. Но уходит мрачное раздумье и осторожно появляется светлая тема, словно первый робкий росток, тянущийся к солнцу. Исподволь возникает ритм вальса — не самый вальс, а намек на него, как первый проблеск надежды. Такова побочная партия сонатной формы. Она невелика и уходит, сменяемая разработкой первоначального — скорбного, полного тяжелых раздумий и драматических всплесков — тематизма. Эти настроения господствуют на протяжении всей части. Лишь в репризе возвращается робкий вальс, да куда приносит некоторое просветление.

Вторая часть — не совсем традиционное для Шостаковича скерцо. В отличие от всецело «злых» аналогичных частей в некоторых из прежних симфоний, в нем не только бесчеловечный марш, фанфары, неумолимое, все сметающее движение. Появляются и противостоящие силы — борьбы, отпора. Не случайно гобой и кларнеты запевают мелодию, почти дословно повторяющую мотив из вступления к «Борису Годунову» Мусоргского. Жив народ, которому пришлось перетерпеть столь многое. Разгорается ожесточенная схватка, захватывающая собой все три раздела трехчастной формы скерцо. Неимоверное напряжение борьбы приводит к началу следующей части.

Третья часть, долгие годы казавшаяся загадочной, в предлагаемой трактовке становится вполне логичной. Это не философская лирика, не размышление, как привычно для медленных частей предшествующих симфоний. Ее начало — как будто выход из хаоса (форма части строится по схеме А—ВАС—А—В—А—А/С[разработка]—кода). Впервые в симфонии появляется тема-автограф, основанная на монограмме D—Es—C—H (инициалы Д. Ш. в латинской транскрипции). Это его, композитора, раздумья на историческом перепутье. Все колеблется, все неустойчиво и неясно. Зовы валторн заставляют вспомнить Вторую симфонию Малера. Там у автора стоит ремарка «Глас вопиющего в пустыне». Не так ли и здесь? Это трубы Страшного Суда? Во всяком случае — дыхание переломной эпохи. Вопрос вопросов. Не случайны и драматические всплески, и реминисценции бесчеловечного движения. И через все проходит тема-монограмма, тема-автограф. Это он, Шостакович, снова и снова переживает, переосмысливает ранее пережитое. Заканчивается часть одиноким отрывистым повторением D—Es—C—H, D—Es—C—H...

Финал начинается тоже нетрадиционно — с глубокого раздумья. Монологи солирующих духовых сменяют друг друга. Постепенно внутри медленного вступления формируется будущая тема финала. Вначале звучание ее вопросительно, неуверенно. Но вот, наконец, она, приободрившись, вступает в свои права — как утвердительный вывод после долгих сомнений. Все еще может быть хорошо. «Отдаленный трубный сигнал дает начало главной теме финала, воздушно легкой, стремительной, журчащей веселыми весенними ручейками» (Г. Орлов). Моторная живая тема постепенно становится все более обезличенной, побочная партия не составляет ей контраста, но продолжает общий поток, еще более набирающий мощь в разработке. В него влетается тематизм scherцо. Все обрывается на кульминации. После генеральной паузы слышится тема-автограф. Она больше не уходит: звучит после репризы — становится определяющей и в коде побеждает.

Симфония № 11, соль минор, ор. 93, «1905 год» (1957)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, бас-кларнет, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, ксилофон, челеста, колокола, арфы (2—4), струнные.

История создания

В 1956 году состоялся XX съезд безраздельно правившей в стране коммунистической партии. На этом съезде впервые было сказано о преступлениях Сталина. Казалось, что теперь жизнь переменится. Повесило духом свободы, пусть еще весьма относительной. Переменилось и отношение к творчеству Шостаковича. Прежде порицаемый, считавшийся столпом антинародного искусства — формализма, теперь он меньше подвергается критике. Появляется даже статья, которая несколько лет назад была бы немыслимой. Видный музыковед И. Нестьев пишет: «В последние годы у нас имело место кушее, меланхолическое представление о творчестве Д. Шостаковича... Малоубедительно выглядит убогая схема, согласно которой Шостакович всю жизнь «перестраивался», как солдат на учении: по этой схеме оказалось, что композитор сперва впал в формализм («Нос», Вторая и Третья симфонии), затем «перестроился» (Пятая симфония), затем снова впал в формализм (Восьмая симфония) и снова «перестроился» («Песнь о лесах»). Некоторые противники Десятой симфонии и Скрипичного концерта уже чаяли нового повторения привычного цикла, напоминающего температурную кривую при тропической малярии...» К счастью, эти времена кончились. Однако писать все, что было на сердце, открыто, прямо выражать свое мнение было по-прежнему опасно. И продолжали появляться произведения «с двойным дном», с подтекстом, который каждый мог понимать по-разному.

Наступал 1957 год — сорокалетие советской власти, которое требовалось отмечать пышно и торжественно. По-прежнему официальное искусство готовило к юбилею свои подарки: произведения, воспевавшие режим, славящие КПСС — «руководящую и направляющую силу». Шостакович не мог не откликнуться на эту дату: несмотря на все

изменения во внутренней политике, ему бы этого не простили. И появляется странная симфония. Имеющая программный подзаголовок «1905 год», она была создана в 1957 году. Формально написанная к сорокалетию советской власти, она посвящена, даже в полном соответствии с программным заголовком, отнюдь не воспеванию «Великого Октября». Шостакович обращается к той же теме, которая волновала его всегда. Личность и власть. Человек и античеловеческие силы, ему противостоящие. Скорбь по безвинно погибшим. Но теперь, и в соответствии с программным замыслом, и под влиянием времени, вернее — потому, что время само вдохновило на такой замысел, — симфония зовет к противодействию, к борьбе с силами зла.

Исполненная в Москве 30 октября 1957 года под управлением Ната-на Рахлина, симфония, впервые после Первой, вызвала единодушное одобрение критики. Но, по-видимому, не случайно зарубежные критики слышали в ней треск пулеметов, грохот пушек... Этого не было на Дворцовой площади 9 января 1905 года, но это было совсем недавно в Венгрии, где в 1956 году советские войска «наводили порядок», подавляя порыв венгерского народа к свободе. И содержание симфонии, как всегда у Шостаковича, оказалось — бессознательно ли? — значительно шире объявленной официальной программы и, тоже как всегда, глубоко современным (об этом пишет, в частности, один из самых интересных исследователей творчества великого композитора Генрих Орлов).

Четыре части симфонии следуют одна за другой без перерыва, каждая имеет программный подзаголовок. Первая часть — «Дворцовая площадь». Поразительно впечатляющая созданная Шостаковичем звуковая картина. Это мертвенный и бездушный, казенный город. Но это — не только Дворцовая площадь, как подсказывает слушателю программа. Это вся огромная страна, где душится свобода, угнетается жизнь и мысль, растоптано человеческое достоинство. Вторая часть — «Девятое января». Музыка рисует народное шествие, молебны, стенания, ужасное побойще... Третья часть — «Вечная память» — реквием по погибшим. Финал — «Набат» — картина народного гнева. Впервые в симфонии Шостакович широко использует цитатный материал, строя на нем монументальное симфоническое полотно. В основе его революционные песни.

Музыка

Первая часть основана на песнях «Слушай» и «Арестант», которые в процессе развития воспринимаются как главная и побочная темы сонатной формы. Однако сонатность здесь условна. Исследователи находят в первой части черты концентрической формы (А—В—С—В—А). По роли внутри цикла это пролог, создающий обстановку места действия. Еще до появления песенной темы скованные, зловеще цепенеющие звучания создают образ подавления, жизни под гнетом. На зыбком фоне слышатся то церковное песнопение, то глухие колокольные удары. Сквозь эту мертвящую музыку пробивается мелодия песни «Слушай!» (Как дело измены, как совесть тирана / Осенняя ночька темна. / Темнее той ночи встает из тумана / Видением мрачным тюрьма.) Она проходит несколько раз, дробится, расчленяется на отдельные краткие мотивы, согласно законам развития собственных симфонических тем композитора. Ее сменяет мелодия песни «Арестант» (Ночь темна, лови минуты). Обе темы проводятся неоднократно, но все подчиняет себе первоначальный образ — подавления, угнетения.

Вторая часть становится полем борьбы. Две ее основные темы — мелодии из написанных Шостаковичем несколько ранее хоровых поэм на тексты революционных поэтов — «9 января» (Гой, ты, царь, наш батюшка!) и суровый, хорального склада напев «Обнажите головы!». Часть состоит из двух резко контрастных, ярких в своей конкретной зримости эпизодов — «сцены шествия» и «сцены расстрела» (так их принято называть в литературе об этой симфонии).

Третья часть — «Вечная память» — медленная, скорбная, начинается песней «Вы жертвою пали» в суровом, размеренном ритме траурного шествия, в особенно выразительном тембре альтов с сурдинами. Далее звучат мелодии песен «Славное море, священный Байкал» и «Смело, товарищи, в ногу». В среднем разделе сложной трехчастной формы появляется более светлая тема «Здравствуй, свободы волюное слово». Широкое движение приводит к кульминации, на которой возникает, подобно призыву, мотив «Обнажите головы» из предшествующей части. Происходит перелом в развитии, который приводит к стремительному, как все сметающий ураган, финалу.

Четвертая часть — «Набат», написанная в свободной форме, — начинается с решительной фразы песни «Беснуйтесь, тираны». На фоне бурного движения струнных и деревянных духовых, резких ударов барабана проносятся мелодии как первой песни, так и следующей — «Смело, товарищи, в ногу». Достигается кульминация, на которой, как в предшествующей части, звучит мотив «Обнажите головы». В среднем разделе господствует «Варшавянка», к которой присоединяется праздничная, светлая мелодия из оперетты Свиридова «Огоньки», интонационно родственная темам «Варшавянки» и «Смело, товарищи, в ногу». В коде финала мощные удары набата выносят на поверхность темы «Гой, ты, царь, наш батюшка!» и «Обнажите головы!», звучащие грозно и утверждающе.

Симфония № 12, ре минор, ор. 112, «1917 год» (1961)

Состав оркестра: 3 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, 3 кларнета, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, струнные.

История создания

29 сентября 1960 года, выступая в радиожурнале «Музыкальная жизнь Российской Федерации», Шостакович рассказал о своей новой симфонии, которая посвящена образу Ленина. По словам композитора, ее идея возникла много лет назад. Еще в 30-е годы в газетах появились сообщения о том, что Шостакович работает над Ленинской симфонией. Предполагалось использовать стихи Маяковского. Но тогда вместо этой, программной, возникла Шестая.

Гениальный композитор был совершенно искренним. Он был человеком своего времени, потомственным интеллигентом, воспитанным на идеях свободы, равенства, братства всех людей. Лозунги, провозглашенные коммунистами, не могли не привлекать его. С именем Ленина в те годы еще не связывали преступления власти — их объясняли как раз

отступлениями от ленинской линии, «культом личности» Сталина. И Шостакович, возможно, действительно стремился воплотить образ «вождя мирового пролетариата». Но... произведение не получалось. Показательно, насколько художническая натура проявилась сама, помимо сознательных устремлений: у Шостаковича, непревзойденного мастера формы, умевшего создавать колоссальные по протяженности полотна, ни на миг не оставляющие слушателя равнодушным, эта симфония кажется затянутой. А ведь она одна из самых коротких у композитора. Как будто обычное блестящее владение своим искусством здесь изменило Мастеру. Очевидна и поверхностность музыки. Недаром сочинение многим показалось кинематографичным, то есть иллюстративным. Надо думать, композитор сам понимал, что «ленинской» в полной мере, то есть воплощающей именно этот образ, каким он представлялся официальной пропагандой, симфония не получилась. Поэтому и название ее не «Ленин», а «1917 год».

В середине 90-х годов, после падения коммунистического режима, появились другие точки зрения на Двенадцатую симфонию. Так, японский исследователь творчества Шостаковича Фумито Хитоцунаги считает, что в одном из ведущих мотивов симфонии зашифрованы инициалы И. В. Сталина. Композитор Геннадий Баншиков указывает, что «несколько идущих подряд и абсолютно одинаковых по смыслу, но разных по музыке код в финале симфонии — это незабываемые бесконечные съезды партии. Я для себя именно так объясняю драматургию <...> потому что иначе ее понять совершенно невозможно. Ибо для нормальной логики это полный абсурд».

Симфония была закончена в 1961 году и впервые прозвучала 15 октября того же года в Москве под управлением К. Иванова.

Музыка

Четыре части симфонии имеют программные подзаголовки. Первая часть — «Революционный Петроград» — начинается торжественно и сурово. После небольшого вступления следует полное бушующей энергии сонатное аллегро. Главная партия написана в характере динамического, напористого марша, побочная распевна, светла. В разработке появляются мотивы революционных песен. Заключение части

перекликается с началом — вновь возникают величественные аккорды вступления. Постепенно стихает звучность, наступает тишина, сосредоточенность.

Вторая часть — «Разлив» — музыкальный пейзаж. Спокойное неторопливое движение низких струнных приводит к появлению мелодии-монолога скрипок. Новые краски привносит солирующий кларнет. В среднем разделе части (в ее форме сочетаются признаки сложной трехчастности и вариаций) появляются светлые напевы флейты и кларнета, придающие оттенок пасторальности. Постепенно колорит сгущается. Кульминация части — соло тромбона.

Третья часть посвящена событиям памятной октябрьской ночи. Настороженно и тревожно звучат глухие удары литавр. Их сменяют остро ритмичные пишикато струнных, звучность нарастает и снова спадает. Тематически эта часть связана с предшествующими: в ней сначала используется мотив из среднего раздела «Разлива», затем появляется в увеличении, в мощном звучании тромбонов и тубы, к которым далее присоединяются и другие инструменты, побочная тема «Революционного Петрограда». Генеральная кульминация всей симфонии — выстрел «Авроры» — громовое соло ударных. В репризе трехчастной формы обе эти темы звучат одновременно.

Финал симфонии — «Заря человечества». Его форма, свободная, не поддающаяся однозначной трактовке, некоторыми исследователями рассматривается как двойные вариации с кодой. Основная тема, торжественно-фанфарная, напоминает аналогичные мелодии из кинофильмов с музыкой Шостаковича, таких как «Падение Берлина», воспевающих победу, воядя. Вторая тема — вальсообразная, в прозрачном звучании струнных, заставляет вспомнить хрупкие образы юности. Но ее абрис близок одной из тем «Разлива», что создает образное единство. Заканчивается симфония победным апофеозом.

М. Сабинина рассматривает весь цикл как гигантски разросшуюся трехчастную форму, где средний, контрастный раздел — «Разлив», а третья часть служит связкой, подводящей к репризе и коде в «Заре человечества».

Симфония № 13, си-бемоль минор, ор. 113 (1962)

Состав исполнителей: 2 флейты, флейта-пикколо, 3 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, кларнет-пикколо, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, кастаньеты, бубен, деревянный брус, малый барабан, бич, тарелки, большой барабан, тамтам, колокола, колокольчики, ксилофон, 4 арфы, рояль, струнные (в том числе пятиструнные контрабасы); голоса: бас-соло, хор басов.

История создания

В середине 50-х годов в СССР произошли кардинальные изменения. На XX и XXII съездах правящей коммунистической партии был официально осужден культ личности Сталина, тирана, державшего в цепенеющем страхе огромную страну на протяжении нескольких десятков лет. Начался период, который, по удачному символическому названию повести И. Эренбурга, стали именовать оттепелью. Творческая интеллигенция восприняла это время с энтузиазмом. Казалось, наконец можно писать обо всем, что наболело, что мешало жить. А мешало и всеобщее доноительство: говорили, что если собираются три человека, один из них непременно окажется сексотом — секретным сотрудником советской охраны; и положение женщин, которых «раскрепостили» до такой степени, что они оказались заняты на самых тяжелых работах — в поле, на дорожном строительстве, у станков, а после трудного рабочего дня должны были стоять в бесконечных очередях в магазины, чтобы чем-то накормить семью. И еще один больной вопрос — антисемитизм, бывший в последние годы жизни Сталина государственной политикой. Все это не могло не волновать Шостаковича, всегда очень остро откликавшегося на события времени.

Замысел симфонии относится к весне 1962 года. Композитора привлекли стихи Евг. Евтушенко, посвященные трагедии Бабьего яра. Это было в сентябре 1941 года. Фашистские войска заняли Киев. Через несколько дней под предлогом эвакуации на его окраине, у огромного оврага под названием Бабий яр, были собраны все евреи города. В первый же день было расстреляно тридцать тысяч человек. Остальные

ждали своей очереди. Несколько дней подряд слышали окрестные жители пулеметную стрельбу. Два года спустя, когда пришло время отступать с захваченной земли, фашисты стали лихорадочно уничтожать следы преступления. В овраге раскапывали огромные рвы, где штабелями, по несколько рядов, были свалены трупы. Работали бульдозеры, сотни пленных строили огромные печи, где трупы сжигались. Пленные знали — потом придет их очередь: слишком страшно то, что они видели, чтобы им позволили уцелеть. Некоторые решились на отчаянно дерзкий побег. Из нескольких сотен человек четверем или пяти удалось спастись. Они и рассказали миру об ужасах Бабьего яра. Об этом — стихи Евтушенко.

Первоначально композитор собирался написать вокально-симфоническую поэму. Потом пришло решение расширить рамки произведения до пятичастной симфонии. Следующие части, также написанные на стихи Евтушенко, — «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера». Впервые в симфонии композитор стремился абсолютно конкретно, не только музыкой, но и словами, выразить свой замысел. Создавалась симфония летом 1962 года. Первое ее исполнение состоялось в Москве 18 декабря 1962 года под управлением Кирилла Кондрашина.

Дальнейшая судьба симфонии складывалась трудно. Время менялось, пик «оттепели» был уже позади. Власть задумывалась над тем, что дала слишком много воли народу. Начиналась ползучая реставрация сталинизма, возрождался государственный антисемитизм. И конечно, первая часть вызвала недовольствие высоких чиновников. Шостаковичу предложили заменить некоторые, наиболее сильные строки «Бабьего яра». Так, вместо строк

*Мне кажется, сейчас я иудей,
Вот я бреду по древнему Египту,
А вот я на кресте, распятый, гибну,
И до сих пор на мне — следы гвоздей...*

поэту пришлось предложить другие, значительно более «мягкие»:

*Я тут стою, как будто у криницы,
Дающей веру в наше братство мне.
Здесь русские лежат и украинцы,
Лежат с евреями в одной земле...*

Было заменено и еще одно острое место. Вместо строк

*И сам я как сплошной беззвучный крик
Над тысячами тысяч погребенных,
Я — каждый здесь расстрелянный старик,
Я — каждый здесь расстрелянный ребенок...*

появились следующие:

*Я думаю о подвиге России,
Фашизму заслонившей путь собой.
До самой наикрапотной росинки
Мне близкой всею сутью и судьбой.*

Но несмотря на эти изменения, симфония продолжала вызывать подозрительность властей. Много лет после премьеры ее не разрешали исполнять. Лишь в наше время негласный запрет потерял силу.

Музыка

Первая часть — «Бабий яр» — исполнена трагедийности. Это реквием по погибшим. Скорбные звучания в нем сменяются широким распевом, глубокая печаль сочетается с пафосом. Основная тема-символ, вновь и вновь повторяется на «стыках» эпизодов, когда повествование рассказчика сменяется показом ярких конкретных картин: расправы над Дрейфусом, мальчиком в Белостоке, Анной Франк... Музыкальное повествование разворачивается в соответствии с логикой стихотворного текста. Обычные закономерности симфонического мышления сочетаются с вокально-оперными. Черты сонатной формы могут быть прослежены, но неявно — они в волнообразном развитии, в контрастах экспозиции образов и некоего, условно говоря, разработочного раздела (некоторые исследователи трактуют первую часть как рондо с тремя контрастными эпизодами). Ярким итогом части звучат акцентированные, подчеркнутые музыкой слова:

*Еврейской крови нет в крови моей,
Но ненавистен злобой заскорузлой
Я всем антисемитам как еврей,
И потому — я настоящий русский!*

Вторая часть — «Юмор» — насмешлива, полна кипучей энергии. Это — восхваление юмора, бичевателя человеческих пороков. В нем оживают образы Тили Уленшпителя, русских скоморохов, Хаджи Насреддина.

Господствует несколько тяжеловесная скерцозность, гротеск, сарказм, буффонность. Во всем блеске проявляется мастерство оркестровки Шостаковича: торжественные аккорды tutti — и «ухмыляющаяся» мелодия кларнета-пикколо, капризно изломанная мелодия скрипки соло — и зловещий унисон басового мужского хора и тубы; оstinатный мотив английского рожка с арфой, создающий «гудочный» фон, на котором деревянные духовые имитируют целый оркестр дудок — народная скороморощья сцена. Средний эпизод (в части прослеживаются черты рондосонаты) основан на музыке романса «Макферсон перед казнью» с грозным шествием к месту казни, зловещим ритмом литавр, военными сигналами медных инструментов, тремоло и трелями деревянных и струнных. Все это не оставляет сомнения в том, о каком именно юморе идет речь. Но его, настоящий народный юмор невозможно убить: беззаботный мотив флейт и кларнетов словно выскальзывает из-под ужасающего гнета и остается непобедленным.

Третья часть, посвященная русским женщинам, — классическая медленная часть симфонии с неторопливо разворачивающейся мелодией, сосредоточенной, полной благородства, а порою и патетики. Она состоит из вокально-инструментальных монологов со свободным развитием, зависящим от логики стихотворного текста (М. Сабинина также находит в ней черты рондо). Основной характер звучания — просветленный, лирический, с преобладанием тембра скрипок. Порою возникает образ шествия, который обрамляют сухие звучания кастаньет и бича.

Четвертая часть снова медленная, с чертами рондо и варьированной куплетности. Как бы «расслоилось» обычное для Шостаковича лирико-философское состояние. Здесь, в «Страхах», — глубина мысли, сосредоточенность. Начало — в зыбкой звучности, где на низкие, еле слышные ноты струнных накладывается глухое тремоло литавр. В своеобразном хрипловатом тембре тубы появляется угловатая тема — символ страха, таящегося в тени. Ей отвечает псалмодирование хора: «Умирают в России страхи...» В сопровождении хора, в инструментальных эпизодах — патетические мелодии валторны, тревожные трубные фанфары, шуршание струнных. Постепенно меняется характер музыки — уходят мрачные картины, возникает светлая мелодия альтов, напоминающая бодрую походную песню.

Финал симфонии — «Карьсра» — лирико-комедийное рондо. Оно повествует о рыцарях карьеры и подлинных рыцарях. Звучат юмористически вокальные строфы, чередующиеся с ними инструментальные эпизоды полны лиризма, грации, порою пасторальны. В коде широко разливается лирическая мелодия. Звенят хрустальные перелтны челесты, вибрирует колокольный звон, словно открываются светлые манящие дали.

Симфония № 14, ор. 135 (1969)

Состав исполнителей: кастаньеты, деревянный брусok, 3 томтома (сопранo, альт, тенор), бичи, колокола, вибpaфон, ксилофон, челеста, струнные; сопранo-соло, бас-соло.

История создания

Шостакович давно задумывался над вопросами жизни и смерти, смысла человеческого существования и его неизбежного конца — еще в те годы, когда был молод, полон сил. Так и в 1969 году он обратился к теме смерти. Не просто окончания жизни, а смерти насильственной, преждевременной, трагической.

В феврале 1944 года, получив известие о внезапной, в расцвете лет, кончине своего самого близкого друга И. Соллертинского, композитор писал его вдове: «Мы с Иваном Ивановичем говорили обо всем. Говорили и о неизбежном, что ожидает нас в конце жизни, то есть о смерти. Мы оба боялись ее и не желали. Мы любили жизнь, но знали, что... с ней придется расстаться...»

Тогда, в страшные тридцатые, они говорили безусловно именно о преждевременной смерти. Ведь при этом — давали слово позаботиться о родных — не только детях и женах, но и о матерях. Смерть все время ходила рядом, уносила близких и друзей, могла постучаться и в их дома... Быть может, в части симфонии «О, Дельвиг, Дельвиг», единственной, где речь идет не о насильственной, но все же такой преждевременной, несправедливой к таланту смерти, Шостакович вспоминает о безвременной

ушедшем друге, мысль о котором, по свидетельству близких композитора, не оставляла его до последнего часа. «О, Дельвиг, Дельвиг, что так рано...». «Таланту что и где отрада среди злодеев и глупцов...» — эти слова перекликаются с памятным 66-м сонетом Шекспира, посвященным любимому другу. Но заключение звучит теперь болсе светло: «Так не умрет и наш союз, свободный, радостный и гордый...»

Создавалась симфония в больнице. Композитор провел в ней больше месяца, с 13 января по 22 февраля. Это было «плановое мероприятие» — состояние здоровья композитора требовало периодически повторяющегося курса лечения в стационаре, и Шостакович отправлялся туда спокойно, запасшись всем необходимым — нотной бумагой, записными книжками, подставкой для письма. В уединении работалось хорошо, спокойно. Выписавшись из больницы, композитор передал полностью готовую симфонию для переписки и разучивания. Премьера состоялась в Ленинграде 29 сентября 1969 года и была повторена в Москве 6 октября. Исполнителями стали Г. Вишневецкая, М. Решетин и Московский камерный оркестр под управлением Р. Баршая. Четырнадцатую симфонию Шостакович посвятил Б. Бриттену.

Это удивительная симфония — для сопрано, баса и камерного оркестра на стихи Федерико Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, Вильгельма Кюхельбекера и Райнера Мариа Рильке. Одиннадцать частей — одиннадцать сцен в симфонии: богатейший, многоликий и изменчивый мир. Знойная Андалусия, таверна; одинокая скала в излучине Рейна; камера французской тюрьмы; цушкинский Петербург; траншея, над которыми свистят пули... Так же многообразны герои — Лорелея, епископ, рыцари, самоубийца, запорожцы, потерявшая возлюбленного женщина, узник, Смерть. Общее настроение музыки — скорбное, в диапазоне от сдержанно-сосредоточенного до неистово, истощенно трагического. Суть ее — протест против всего, что ломает человеческие судьбы, души, жизни, против угнетения и тирании.

Музыка

Части симфонии следуют одна за другой почти без перерывов, они связаны логикой музыкальной драматургии, соединяющей разных поэтов, стихи, резко отличающиеся тематикой, жанром, стилистикой. Монолог

«Сто горячо влюбленных сном вековым уснули» (*De profundis*) — лирико-философский, с одиноко звучащей печальной мелодией скрипок в высоком регистре — своего рода медленное вступление к сонатному аллегро. Ему противостоит трагический танец «Малагенья», жесткий, быстрый, с атональными созвучиями. Он скерцозен, но это всего лишь второй эпизод вступления, подводящий к части, которую можно считать аналогом сонатного аллегро. Ею является «Лорелея» — романтическая баллада о столкновении красоты с фанатизмом. Острейший конфликт возникает между образами прекрасной, чистой девушки и жестокого епископа с его неумолимой стражей. Начинаясь ударами бича, баллада включает в себя бурный диалог епископа и Лорелеи (главная партия), а затем — ее лирическое высказывание (побочная партия), далее — ее осуждение, изгнание, падение в волны Рейна — наполненные драматизмом, действенные, включающие в себя и выразительное ариозо, и вихревое пятиголосное фугато, и звукообразительные моменты.

Скорбная элегия «Самосудия» — аналог медленной части симфонии, ее лирический центр. Это глубоко эмоциональное высказывание, в котором на первый план выходит вокальное начало. Оркестр лишь подчеркивает наиболее экспрессивные моменты яркостью своих красок. Единство симфонического цикла подчеркивается родством интонаций этой части с мелодизмом начального раздела симфонии и образным миром Лорелеи.

Жесткий гротескный марш «Начеку» развивает мрачно-воинственные моменты «Лорелеи», перекликается с «Малагеньей», являясь и по характеру и по смыслу скерцо симфонии. В его ритмике отчетливы ассоциации с теми характерными темами Шостаковича, вершиной которых стала тема нашествия из Седьмой симфонии. «Это и бойкий военный мотивчик, марш «бравых солдатиков», и шествие-натиск мертвенной силы, играющей с человеком как кошка с мышью» (М. Сабина).

Шестая часть — горько-иронический и печальный дуэт «Мадам, посмотрите, потеряли вы что-то. — Ах, пустяки, это сердце мое...» — переход к разработке симфонии, которая происходит в следующих частях — «В тюрьме Санте» — монологе узника, развернутом, музыкально и эмоционально насыщенном, но трагически безысходном,

приводящем к кульминации — «Ответу запорожцев турецкому султану», полному сарказма, гнева, горечи и беспощадной насмешки. В ней господствует необузданное, почти стихийное движение, суровые, рубленые мотивы, вокальная речитация, внутренне возбужденная, но не переходящая в подлинное пение. В оркестровой интермедии появляется ритм пляски, вызывающий ассоциации с «Юмором» из Тринадцатой симфонии.

Резко изменяется палитра художника в следующих частях. «О, Дельвиг, Дельвиг» — прекрасная, возвышенно благородная музыка. Она несколько стилизована, абсолютно лишена иронического отношения к выделяющимся по стилю из всего поэтического материала симфонии стихам Кюхельбекера. Скорее, это тоска по безвозвратно ушедшему идеалу, навеки утраченной гармонии. Мелодия, близкая русским романсам, в обычной для них куплетной форме, вместе с тем свободна, текуча, изменчива. В отличие от других частей, ей сопутствует именно аккомпанемент, а не самостоятельная оркестровая партия, образно независимая от текста и голоса. Так воплощен смысловой центр симфонии, подготовленный предшествующим симфоническим развитием — утверждение высокого этического начала.

«Смерть поэта» играет роль репризы, тематического и конструктивного возвращения к начальным образам симфонии. В ней синтезированы основные элементы тематизма — инструментальные обороты «De profundis», появляющиеся и в средних частях симфонии, скандирующие речитативы оттуда же, экспрессивные интонации четвертой части.

Последняя часть — «Заключение» (Всевластная смерть) — послесловие, завершающее волнующую поэму о жизни и смерти, симфоническая кода произведения. Маршевый четкий ритм, сухие удары кастаньет и томтома, раздробленная, прерывистая вокальная — не линия — пунктир начинают его. Но затем меняются краски — звучит возвышенный хорал, вокальная партия разрабатывается бесконечной лентой. В коде возвращается жесткий марш. Музыка угасает постепенно, словно отступая вдаль, давая окинуть взором величественное здание симфонии.

Симфония № 15, ор. 141 (1971)

Состав оркестра: 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, кастаньеты, деревянный брус, бич, том-том (сопрано), военный барабан, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, челеста, ксилофон, вибрафон, струнные.

История создания

После премьеры Четырнадцатой симфонии осенью 1969 года, 1970 год начинался для Шостаковича достаточно бурно: 4 января исполнялась Восьмая симфония, одна из самых сложных. Это всегда было сопряжено с большими волнениями для композитора. Затем надо было несколько раз съездить из Москвы в Ленинград — на Ленфильме режиссер Козинцев, сотрудничество с которым началось еще в 20-е годы, работал над фильмом «Король Лир». Шостакович писал к нему музыку. В конце февраля пришлось лететь в Курган — город, где работал известный на всю страну врач Илизаров, лечивший композитора. В его больнице Шостакович провел больше трех месяцев — до 9 июня. Там был написан Тринадцатый квартет, сходный по образному строю с недавно созданной симфонией. Летом композитор вынужден был жить в Москве, так как шел очередной конкурс имени Чайковского, на котором он по традиции председательствовал. Осенью снова пришлось пройти курс лечения у Илизарова, и только в начале ноября Шостакович вернулся домой. Еще в этом году появился цикл баллад «Верность» на стихи Е. Долматовского для мужского хора без сопровождения — таковы были творческие результаты года, омраченного, как и все последние, постоянным нездоровьем. В следующем же, 1971-м, появилась Пятнадцатая симфония — итог творческого пути великого симфониста наших дней.

Шостакович писал ее в июле 1971 года в Доме творчества композиторов «Репино» под Ленинградом — самом любимом месте, где ему всегда особенно хорошо работалось. Здесь он чувствовал себя на родине, в привычном с детства климате.

В Ренине всего за один месяц появилась симфония, которой суждено было стать итогом всего симфонического творчества Шостаковича.

Симфония отличается строгой классичностью, ясностью, уравновешенностью. Это повествование о вечных, непреходящих ценностях, а вместе с тем — о самом сокровенном, глубоко личном. Композитор отказывается в ней от программности, от введения слова. Снова, как было с Четвертой по Десятую, содержание музыки как бы зашифровано. И снова она больше всего ассоциируется с малеровскими полотнами.

Музыка

Первую часть композитор назвал «Игрушечный магазин». Игрушки... Может быть — марионетки? Фанфары и дробь начала первой части — как перед началом представления. Вот промелькнула побочная тема из Девятой (похожая неуловимо на «тему нашествия» Седьмой!), затем мелодия из фортепианной прелюдии, о которой Софроникский сказал когда-то: «Какая проникновенная пошлость!» Тем самым достаточно ясно охарактеризован образный мир сонатного аллегро. Органично включена в музыкальную ткань rossinievская мелодия — фрагмент увертюры к опере «Вильгельм Телль».

Вторая часть открывается траурными аккордами, скорбными звучаниями. Соло виолончели — удивительной красоты мелодия, охватывающая колоссальный диапазон. Медный хор звучит похоронным маршем. Тромбон, как в Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза, исполняет скорбное соло. Что хоронят? эпоху? идеалы? иллюзии?.. Марш достигает гигантской мрачной кульминации. А после нее — настороженность, затаенность...

Третья часть — возвращение к театру марионеток, к заданности, схематичности мыслей и чувств.

Загадочен финал, открывающийся лейтмотивом рока из вагнеровского «Кольца нибелунга». После типичной шостаковичской лирической темы, словно просветленной страданием, после не менее характерной пасторальной, разворачивается пассакалья. Тема ее, проходящая у виолончелей и контрабасов пиддикато, напоминает и тему нашествия, и тему пассакалии из Первого скрипичного концерта. (Возникает мысль: может быть, для композитора строгая, выверенная форма пассакалии с ее неизменным, неуклонным повторением одной и той же мелодии, форма, к которой он столько раз обращался на своем творческом пути, — это

символ «клетки», в которую заключен в тоталитарном государстве дух человеческий? Символ той несвободы, от которой в СССР страдал каждый — и творец больше других? Ведь не случайно близки и мелодии этих пассакалий, символика которых столь обнажена в Седьмой?) Все болсе нагнетается напряжение с каждым проведением мелодии, пассакалья достигает колоссальной кульминации. И — спад. Легкая танцевальная тема завершает симфонию, последние такты которой — сухой перестук ксилофона и томтома.

Краткий словарь музыкальных терминов*

адажио (итал. *adagio* — медленно, спокойно) — обозначение темпа музыкального произведения, соответствующего замедленному шагу, а также название произведения или его части, написанной в этом темпе. Как правило, в темпе адажио написаны медленные части симфоний или вступления к ним.

адажиетто — маленькое адажио, название небольших частей, написанных в темпе адажио, как, например, в Пятой симфонии Малера.

академия — название авторских концертов, практиковавшихся в XVIII — первой трети XIX в. В таких концертах композитор обычно выступал не только как автор, но и как исполнитель своей музыки — дирижер, пианист, скрипач и т.д.

аккорд (от итал. *accordo* — согласие) — одновременное звучание трех или более звуков, разных по высоте. До XX в. аккордом считалось только такое созвучие, которое подчинялось классическим ладотональным (см. лад) закономерностям. В наше время, когда гармонический язык (см. гармония) чрезвычайно усложнился, аккордом является практически любое созвучие.

акцент (от лат. *accentus*) — ударение, выделение какого-либо звука или аккорда.

аллегро (итал. *allegro* — быстро, весело, радостно) — обозначение быстрого темпа, который соответствует очень быстрому шагу, а также название части произведения, написанной в этом темпе. В симфониях чаще всего употребляется словосочетание сонатное аллегро, указывающее как на темп части, так и на ее форму (см. Сонатная форма).

аллегретто — уменьшительная форма от аллегро, обычно указывает на характер музыки — оживленный, но чуть более медленный, чем аллегро.

альт (от лат. *altus* — высокий, по сравнению с тенором, которому в средневековой музыке поручался основной напев) — термин, первоначально применявшийся в отношении человеческого голоса, низкого женского или детского. Позднее так стал называться струнный инструмент, точно такого же устройства, что и скрипка, но несколько большего размера и с набором струн, в котором нет верхней скрипичной, зато присутствует струна, на квинту ниже скрипичного баса (см. Скрипка), т.е. до и соль малой октавы, ре и ля первой октавы. Звук альты менее яркий, чем у скрипки, отличается густым тембром. В качестве сольного инструмента до первой трети XIX в. не использовался. Первый пример произведения для солирующего альты — симфония Берлиоза «Гарольд в Италии».

альтерация (от лат. *alterare* — изменять) — повышение или понижение какого-либо звука без изменения названия, например, до—до-диез, си—си-бемоль.

английский рожок — деревянный духовой инструмент, несколько большего размера, чем гобой (см.), с шарообразным раструбом и более низким и мягким звучанием.

* В данном словаре приводятся исключительно те термины, которые встречаются в тексте «111 симфоний». трактовка их определяется только отношением к жанру симфонии, другие значения не рассмотрены.

(так называемый альтовый гобой, по аналогии со струнным альтом). Получил свое название случайно, от неправильного применения французского слова «угловой», которое было прочитано как «английский». Угловым же он первоначально назывался, так как произошел от охотничьего гобоя, который делали согнутым под углом, а не прямым, как обычные гобои.

анданте (итал. *andante* — идущий, текущий) — обозначение темпа, соответствующего медленному шагу, а также название части симфонии, написанной в этом темпе.

античные тарелочки — ударный инструмент, известный еще в древнем Риме, — серебряные или латунные диски диаметром 6—15 см и толщиной 2—3 мм, настроенные один по отношению к другому на чистую квинту (см.). Возможны два способа игры. При игре на паре тарелочек в дырки на них вставляют кожаные ремешки, которые надеваются на пальцы. Тарелочки при этом ударяют одна о другую или трясут. При большем количестве — до пяти, — тарелочки располагаются свободно подвешенными на стойке. Играют на них металлической палочкой. Звук малых античных тарелочек высокий, нежный и чистый, напоминающий звон хрустальных бокалов. В оркестре используются очень редко, преимущественно композиторами-импрессионистами. Берлиоз применил их в «Ромео и Джульетте».

арабеска (фр. *arabesque* — арабский) — узорчатая, богато орнаментированная мелодия, вызывающая ассоциации с прихотливой орнаментикой арабской вязи. Так иногда называются и пьесы, написанные в подобном характере.

арпеджио (итал. *arpeggio* — как на арфе) — исполнение аккордов не одновременно, а в быстром поочередном звучании, как правило, снизу вверх.

арфа — струнный шипковый инструмент в виде треугольника, стоящего на полу, внутри которого натянуты струны разной длины и толщины. Звук арфы очень нежный. На арфе можно играть аккордами, арпеджио, исполняя глissандо, флажолеты. Не являясь одним из основных инструментов оркестра, арфа используется для специфических колористических эффектов.

атональность (от греч. а — отрицательная частица и *phono* звук) буквально — отсутствие тональности, т. е. характерной для классической музыки связи между звуками, основанной на тяготении одних звуков к другим (см. лад); полное равноправие всех тонов. Атональную музыку композиторы начали использовать уже в конце XIX в., в XX в. она получила большое распространение. Атональные эпизоды встречаются и в сочинениях многих композиторов, в целом пишущих произведения, основанные на традиционных ладотональных закономерностях.

барабан — ударный музыкальный инструмент, присутствующий в оркестре в двух видах. Малый или военный барабан — небольшой цилиндр, затянутый с обеих сторон кожей, около одной из них натянуты струны, придающие звуку дребезжащий оттенок. Звуки неопределенной высоты, сухие и резкие, извлекаются двумя деревянными палочками. Большой или турецкий барабан — широкий медный цилиндр, затянутый с обеих сторон кожей, иногда — обод, затянутый кожей с одной стороны. Звук неопределенной высоты, который может быть доведен до очень большой громкости, извлекается ударами колотушки — деревянной палочки, конец которой обтуплен войлоком.

бас-кларнет — инструмент такого же устройства, что и обычный кларнет, но больших размеров и слегка измененной формы. У него широкий загнутый вверх металлический раструб. Его звучание ниже, чем у кларнета, тембр густой и носит мрачный

- характер. Используется обычно низкий регистр инструмента — наиболее характерный и выразительный.
- басовые инструменты** — самые низкие инструменты оркестра, регистр которых приблизительно соответствует низкому голосу — басу. Относятся к разным группам: контрабас — струнный смычковый инструмент, туба — медный духовой, бас-кларнет и контрафагот — деревянные духовые.
- бубен** (итал. *tamburino*) — ударный инструмент с неопределенной высотой звука. Представляет собой деревянный довольно широкий обруч, с одной стороны натянутый кожей. В продолговатых отверстиях обруча парами прикреплены маленькие металлические тарелочки (иногда — бубенчики). Играют на бубне, встряхивая его, ударяя по коже ладонью или пальцами.
- бунчук** (фр. *carrello chinois*, нем. *Schellenbaum*) — ударный инструмент восточного происхождения. Состоит из деревянного древка, на которое надет металлической фигурный ствол с различными украшениями, имеющий по бокам два отростка. На их концах навешены конские хвосты, иногда ярко окрашенные. К стволу и отросткам прикреплено большое количество колокольчиков и бубенчиков, которые звенят при встряхивании. Обычно с бунчуком идет тамбурмажор впереди военного оркестра и методично поднимает и опускает его. Используется бунчук только в военных духовых оркестрах. Берлиоз применил его в финале Траурно-триумфальной симфонии. Кроме того, он был использован однажды советским композитором Л. Книппером.
- вальторна** (нем. *Waldhorn* — лесной рог) — медный духовой инструмент с красивым мягким, поэтическим и звучным тембром. До 30-х годов XIX в., существовали только натуральные вальторны, которые могли издавать лишь звуки натурального звукоряда (см.). После 1815 года в практику вошли так называемые вентильные (см.) вальторны, существенно расширившие возможности инструмента. Тембр вальторны может слегка изменяться с помощью сурдины или введения правой руки в раструб (так называемые закрытые звуки или закрытая вальторна).
- вальс** (от нем. *walzen* — прокатывать) — парный танец, ведущий свое происхождение от немецких, чешских и австрийских народных танцев. Основан на плавном кружении, в размере 3/4, с аккомпанементом четвертными, причем обычно на первую четверть приходится бас, на две последующие — аккорды. Темп вальса может быть любым, от замедленного до очень быстрого. Обладая колоссальными возможностями для воплощения самых разных образов, вальс получил огромное распространение как самостоятельное произведение, а также как часть или эпизод симфонии (впервые — в Фантастической симфонии Берлиоза).
- вариации** (от лат. *variatio* — изменение) — изложение завершенной по форме темы и ряд повторений ее в полном объеме, но измененном виде. Каждое такое видоизменение называется вариацией. Оно способствует обогащению, более глубокому раскрытию музыкального образа. В классических вариациях, как правило, изменения не слишком велики и позволяют узнать основную тему, в романтических же они могут быть столь существенными, что изначальная тема почти не угадывается. В форме вариаций или, точнее, темы с вариациями, бывают написаны медленные части классических симфоний или отдельные разделы части (например, сложной трехчастной формы, в которой средняя или две крайние части — вариации).

вентиль — механизм для изменения длины воздушного столба у медного духового инструмента. При помощи небольшого рычага, на который музыкант нажимает пальцем, к основной трубке присоединяется дополнительная, обычно этим рычагом прикрытая. Удлиняется столб воздуха, колеблющийся в инструменте, изменяется высота звука. Таким образом натуральный звукоряд, который можно извлечь из духового инструмента, превращается в хроматический. С появлением вентильного, изобретенного около 1815 года, колоссально расширились возможности духовых инструментов.

виолончель (итал. *violoncello*) — возникший во второй половине XVI в. струнный смычковый инструмент такого же строения, как скрипка и альт, но значительно больших размеров. На виолончели играют смычком сидя, поставив ее перед собой с упором в пол ножкой с острием. У виолончели сочный, певучий, красивый звук. Ее четыре струны настроены на до и соль большой октавы и ре и ля малой октавы, т. е. на октаву ниже альтя. В ранних симфонических партитурах виолончели поручалась басовая партия, которую контрабасы удваивали октавой ниже. В XIX в. виолончель приобретает более широкие функции, поручают ей и исполнение основных тем симфонии, например, главную тему в Геронической симфонии Бетховена, побочную — в Неоконченной Шуберта.

волынка (англ. *bagpipe* — мешок с трубкой) — народный духовой инструмент, распространенный во многих странах, в частности в Шотландии (именно поэтому, чтобы придать более яркий национальный колорит музыке, Мендельсон использовал ее звучание в своей Шотландской симфонии). Волынка состоит из нескольких трубок с язычками, прикрепленных к мешку, в который музыкант вдвухает воздух. Нажатие на мешок образует струю воздуха, которая заставляет трубки звучать, причем на одной из них можно играть мелодию, остальные же создают непрерывно звучащий фон, чаще всего из тоники и доминанты.

гамма — поступенное восходящее или нисходящее мелодическое движение, захватывающее все звуки какого-либо звукоряда в пределах не менее октавы (см.).

гармония (греч. *harmōnia* — стройность, соразмерность, созвучие) — выразительное средство музыки, основанное на объединении звуков в созвучия и последовательности этих созвучий, определенных сложившимися ладотональными (см.) закономерностями.

геккельфон, иначе — баритоновый гобой — деревянный духовой язычковый инструмент, созданный мастером Геккелем в 1904 году. По устройству сходен с гобоем, но звучит на октаву ниже. В оркестре применяется редко. Р. Штраус использовал его в Альпийской симфонии.

генеральная пауза — одновременная пауза всех участников исполнения (оркестра), длящаяся не менее такта.

гитара — струнный щипковый инструмент, шести- или семиструнный. Применяется преимущественно как аккомпанирующий солисту-певцу, но иногда используется композиторами в симфонических произведениях для создания определенного колорита.

глиссандо (итал. *glissando* — скользая) — скользкий переход от звука к звуку. На струнных инструментах достигается скольжением пальца по одной или нескольким струнам, на фортепиано — скольжением ногтями нескольких пальцев по белым клавишам, на тромбоне — скольжением кулисы (см. тромбон).

гlockenspiel — см. колокольчики.

гобой — деревянный духовой инструмент, представляющий собой трубку конической формы с системой клапанов. Звук его несколько гнусавого оттенка, верхние ноты резкие. Произошел от древней пастушеской свирели, тембр которой и напоминает. Существует несколько разновидностей гобоя, в частности малый гобой, употребляемый в военных оркестрах, английский рожок, гобой d'amore (альтовый гобой) и теккельфон. Последние два употреблены в Домашней и Альпийской симфониях Р. Штрауса.

гомофония (от греч. *homos* — равный и *phōne* — звук) — многоголосный склад музыки, при котором один из голосов, чаще всего верхний, имеет главное значение, а остальные ему аккомпанируют.

григорианский хорал — общее наименование одноголосных песнопений католической церкви. Название дано по имени Папы Григория Великого, который их отобрал и систематизировал.

гроссфатер (нем. *Grossvater* — дедушка) — шуточный немецкий танец, известный с конца XVII в. Исполнялся в конце семейного праздника всеми присутствовавшими. Состоит из двух частей — медленной трехдольной и быстрой двудольной.

гусли — старинный русский народный струнный щипковый инструмент — плоский полый ящик с натянутыми над ним струнами. По преданию, игрой на гуслях содрождал свое пенне легендарный Боян. В оркестре звучанию гуслей подражают арпеджио арфы и фортепиано.

da capo (от головы) — обозначение точного повторения начала части после трио (в частности, в менюэтах классических симфоний).

деревянные духовые инструменты — см. духовые инструменты.

двойной контрапункт — полифоническое соединение двух одновременно звучащих голосов (тем), которое сохраняет музыкальную осмысленность при перемене голосов местами, т.е. когда верхний голос становится нижним, а нижний — верхним.

двудольность — см. размер.

диапазон (от греч. *diá rasón* — через все) — совокупность всех звуков от самого нижнего до верхнего, доступных исполнению каким-либо инструментом.

диатоника — семизвучковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам (см.). Диатонический звукоряд образуется из простых ступеней (без знаков альтерации) или с участием альтерированных ступеней, но того же строе-ния, что и звукоряд простых ступеней.

Dies irae — День гнева — тема средневекового хораля, часто используемая композиторами.

divisi (итал.) — деленные — указание разделить на две или несколько частей исполнителей какой-либо партии струнных, с тем, чтобы каждая часть исполнила один из голосов, входящих в двойные ноты или аккорды. Прекращается написанием слова *unì*, т.е. унисон.

динамика, динамические оттенки (от греч. *dynamikos* — силовый) — все, что относится к силе звучания. Основные динамические обозначения — форте-фортиссимо (*forte-fortissimo*, *FFF*) — чрезвычайно громко; фортиссимо (*fortissimo*, *FF*) — очень громко; форте (*forte*, *F*) — громко; меццо форте (*mezzo forte*, *mf*) — не очень громко; меццо пиано (*mezzo piano*, *mp*) — не очень тихо; пиано (*piano*, *p*) — тихо; пианиссимо (*pianissimo*, *pp*) — очень тихо; пиано-пианиссимо (*piano-pianissimo*, *ppp*) —

чрезвычайно тихо, так тихо, как только можно. Кроме того, есть обозначения для изменения силы звука — *сфорцандо* (*sforzando*, *sf*) — внезапно усиливая, выделяя акцентом; *крещендо* (*crescendo*, *cresc.*) — усиливая звук и *диминуэндо* (*diminuendo*, *dim.*) — ослабляя звук.

дискант — высокий детский голос. Его диапазон — от до первой октавы до соль второй октавы (может быть и выше).

диссонанс (от лат. *dissono* — нестройно звучу) — сочетание двух или нескольких звуков, которое образует напряженное, острое звучание.

додекафония (от греч. *dodeca* — двенадцать и *phono* — звук) — буквально — двенадцатизвучие. Так называется система, созданная в начале XX в. австрийским композитором Шенбергом: способ сочинения музыки на основе 12 равноправных, не повторяющихся произвольно, соотношенных между собою определенным образом тонов.

доминанта (лат. *dominanta* — господствующая) — пятая ступень мажора или минора — основных ладов (см.) европейской музыки XVII—XX вв. Играет большую роль в гармоническом языке, формообразовании произведения.

духовые инструменты — инструменты, в которых звук возникает благодаря колебанию воздуха в полой трубке. В зависимости от материала, из которого эта трубка сделана, инструменты делятся на деревянные и медные. Названия эти условны, так как металлические инструменты, как правило, изготавливаются из сплавов, а деревянные часто могут быть сделаны не из дерева. От материала зависит тембр (см.) инструмента, от длины трубки — его диапазон (см.). Инструменты с относительно короткими трубками — флейта, гобой, кларнет — имеют форму тростинки, дудочки. Другие — труба, валторна, тромбон, туба — для удобства «свернуты», а фагот «переломлен».

жанр (от лат. *genus* — род, вид) — 1. Вид музыкального произведения, определяемый по таким признакам, как характер сюжета (исторический, фантастический и др.), то или иное его решение (комический, эпический и др.), особенности формы (соната, рондо, вариации и др.), состав исполнителей (опера, симфония и др.). 2. Жанровый — связанный с бытовыми народными жанрами.

закрытая валторна — см. валторна.

«золотой ход» — характерный ход двух инструментов, состоящий из малой сексты, чистой квинты и большой терции, причем верхний голос каждый раз цоцивается на тон, а в целом объем «золотого хода» укладывается в октаву. Это последование, особенно удачно интонируемое натуральными валторнами, создает светлое радостное настроение и подражает звучанию охотничьих рогов.

имитация (от лат. *imitatio* — подражание) — повторение каким-либо голосом (инструментом) темы или ее отрывка, непосредственно перед этим прозвучавшего в другом голосе. Это один из важнейших полифонических приемов, на котором, в частности, строятся fuga и канон (см.).

импровизация (от лат. *improvisus* — внезапный, непредвиденный) — сочинение музыки непосредственно во время ее исполнения.

интервал (от лат. *intervallum* — промежуток, расстояние) — расстояние по высоте между звуками. Если звуки, составляющие интервал, берутся вместе — это гармонический интервал, если поочередно — мелодический. Интервалы могут быть большими, малыми, увеличенными и уменьшенными. Самый маленький интервал —

- прима (повторение одного и того же звука), следующий — секунда (два соседних звука), которая может быть малой ($1/2$ тона) или большой (1 тон), а также увеличенной. Терцию составляют звуки, взятые через один по названию, например до — ми, ре — фа. Она тоже может быть малой ($1 \frac{1}{2}$ тона) или большой (2 тона). Следующие по размеру интервалы — кварта, квинта, секста, септима, октава. Кварта, квинта и октава могут быть чистыми, увеличенными и уменьшенными. Следующие за ними по величине интервалы называются составными, так как составлены из интервалов, к которой прибавляется еще один интервал.
- интродукция** (от лат. *introducĭo* — введение) — вступление, начальный раздел произведения, обладающий отличным от него характером и темпом.
- каданс** (от итал. *cadenza* — окончание) — гармонический оборот, завершающий произведение или его часть (раздел, период и т.д.) и отмеченный ритмической остановкой.
- камерное звучание** (от итал. *camera* — комната) — скромное, в неполном составе симфонического оркестра звучание, как бы при камерном музицировании, когда в исполнении участвуют от двух до нескольких (сколько может поместиться с удобством в небольшой комнате) человек.
- канон** (греч. *καλον* — правило, образец) — многоголосная музыка, в которой все голоса, вступая поочередно, исполняют одну и ту же мелодию, то есть непрерывно исполняемая имитация (см.).
- хантילהна** (лат. *cantilena* — распевное пение, распевание) — широкая, свободно льющаяся распевная мелодия.
- капелла** (итал. *capella* — часовня) — первоначально место в католической церкви, на котором помещались музыканты, потом — название любого ансамбля (группы музыкантов-инструменталистов), находящихся на службе в одном месте,
- клавесин** (фр. *clavecin*) — ставшее собирательным понятием французское название старинных клавишных инструментов (немецкий клавицимбал, итальянское чамбало, английский вирджинал), предков фортепиано. В отличие от фортепиано, это струнно-щипковые инструменты: звук извлекается из струны щипком перышка или металлического щипка, который приводится в действие клавишей. В XVIII в. клавесин был участником оркестра. Чаще всего именно за ним сидел композитор или капельмейстер, руководивший оркестром (капеллой).
- кларнет** — деревянный духовой инструмент, представляющий собой цилиндрическую трубку с язычком и системой клапанов. Обладает теплым сочным тембром и значительными виртуозными возможностями. Вошел в симфонический оркестр позднее других деревянных духовых инструментов. Кроме основного вида, кларнет имеет разновидности — бас-кларнет (см.), звучащий на октаву ниже, и малый или кларнет-пикколо, более высокий, чем основной, с резким, крикливым звуком (впервые использован в финале Фантастической симфонии Берлиоза).
- колокола** — ударный инструмент, представляющий собой набор металлических трубок или брусков различных размеров, свободно подвешенных на деревянной стойке, и настроенный на хроматический звукоряд объемом обычно в две октавы. Звук извлекается колотушкой, обтянутой кожей. Иногда для достижения эффекта подлинного колокольного звона используется набор настоящих колоколов разного размера, но тогда страдает точность настройки, так как колокола не могут иметь абсолютной чистоты и точности тона.

колокольчики (итал. campanelli, фр. carillon, нем. Glockenspiel) — ударный инструмент, состоящий из 25—32 хроматически настроенных металлических пластинок, размещенных в плоском ящике или на мягкой подстилке в два ряда. Верхний ряд соответствует черным клавишам рояля, нижний — белым, т.е. вместе дает хроматический звукоряд объемом в две октавы (от до третьей до до пятой октавы). Тембр звенящий, нежный, при громком звучании блестящий. Звук издается ударами металлических, реже — деревянных молоточков. Иногда колокольчики имеют клавиатуру типа фортепиано. Их звучание несколько тише.

колоратура (итал. coloratura — окраска) — виртуозные пассажи, своего рода музыкальные орнаменты, расцвечивающие, украшающие основную мелодию.

консонанс (лат. consonans — согласно звучащий) — благозвучие, согласное, слитное звучание — понятие, противоположное диссонансу. Консонансы — чистая октава, кварта и квинта, большие и малые терции и сексты и аккорды, составленные из этих интервалов. Музыкально-психологически консонанс по сравнению с диссонансом представляется более спокойным, устойчивым, создает ощущение разрешения тяготений.

контрабас — самый низкий струнный смычковый инструмент, сделанный по тем же принципам, что и другие инструменты этой группы, но значительно большего размера и несколько иной формы: «плечи» контрабаса более покаты, чем у других струнных смычковых. Струны контрабаса настроены по квартам (а не квинтам, как у других инструментов этой группы). Это ми и ля контроктавы, ре и соль большой октавы. Звук контрабаса низкий и глуховатый. Технически он более ограничен, чем меньшие смычковые, поэтому используется чаще всего в оркестре как басовая основа произведения.

контрданс (англ. country dance — сельский танец) — танец английского народного происхождения, в котором танцующие, сменяя группами одна другую, повторяют те же движения. Таким образом контрданс может образовать цепь различных танцев, следующих один за другим.

контрапункт (от лат. punctum contra punctum — точка против точки, т.е. нота против ноты) — одновременное звучание двух или нескольких самостоятельных мелодических линий. Так же может называться мелодия, звучащая одновременно с главным голосом.

контрафагот — см. фагот.

корифей (от греч. koryphaos — вождь, предводитель) — ведущий исполнитель группы, в хоре запевала.

корнет — медный духовой инструмент, имеющий более широкую и короткую трубку, чем труба, и снабженный не вентилями, а пистонами — особого рода поршнями с пружиной, усовершенствованный почтовый рожок, появившийся во Франции в 30-х годах XIX в. Объем звучания корнета — от ми малой октавы до до третьей октавы, тембр более мягкий, чем у трубы. Корнет обладает большими виртуозными возможностями, чем другие медные инструменты, в духовом оркестре часто исполняет главный, мелодический голос. Иногда используется и в симфоническом оркестре (Берлиозом, Чайковским).

ксилофон (от греч. xylon — дерево и phone — звук) — ударный инструмент из расположенных на мягкой подстилке деревянных брусков различной величины, которые составляют звукоряд, чаще всего от си первой октавы до до пятой. Играют на

- ксилофоне деревянными молоточками особой формы. Тембр пронзительный и выделяется своим щелканьем даже на фоне полного оркестрового звучания.
- кулиса (фр. *à coulisse* — раздвижной) — часть тромбона в виде тонкой изогнутой трубки, которая выдвигается из основного корпуса. При ее выдвигении изменяется длина столба воздуха в инструменте, благодаря чему и возникают звуки разной высоты. Плавное движение кулисы позволяет применять на тромбоне невозможный на других духовых инструментах прием *глиссандо*.
- кульминация (от лат. *culmen* — вершина) — момент высшего напряжения в музыкальном произведении, отдельной его части или разделе, к которому стремится все музыкальное развитие. Так, в сонатной форме главная кульминация часто подготавливает начало репризы.
- лад — система организации звуков, различных по высоте, основанная на их взаимном соотношении. Основной звук лада — тоника. Два главных лада, на которых построена практически вся европейская музыка от позднего Средневековья до XX века — мажор и минор (см.). В народной музыке сохранились и другие, древние лады, например пентатонический — в шотландском фольклоре, используемый композиторами для придания шотландского колорита. На пентатонике (см.) основана и китайская музыка. Нашел отражение в профессиональной музыке и дважды гармонический лад, иначе называемый венгерским или цыганским, для создания этих национальных образов.
- ларго (итал. *largo* — широкий, просторный) — обозначение самого медленного музыкального темпа, название части симфонии (второй или третьей), написанной в этом темпе.
- легато (итал. *legato* — связанный) — плавный переход от одного звука к другому, без малейшего перерыва. На струнных достигается непрерывным ведением смычка.
- лейтмотив (нем. *Leitmotiv* — ведущий мотив) — яркая, хорошо запоминающаяся, как правило, короткая тема, чаще мелодия, но, возможно, и аккордовая последовательность, характеризующая какой-либо персонаж, ситуацию, явление. Первоначально появился в опере, но, начиная с Пятой Бетховена, встречается в симфониях вплоть до нашего времени (тема-автограф Шостаковича D—Es—C—H).
- лендлер (нем. *Laendler* от австрийской области Ландль) — австрийский и южногерманский парный танец в трехдольном размере и умеренном движении с прыжками; предшественник венского вальса. Использовался многими композиторами, например, Шубертом, Брукнером, Малером.
- линейность (от лат. *linea* — линия) — такое строение мелодии, при котором используется почти поступенное (т. е. по соседним ступеням лада) движение — восходящее, нисходящее или волнообразное. В некоторых случаях допускает скачки на широкие интервалы, но тогда крайние точки этих интервалов должны образовывать плавные мелодические линии.
- литавры — ударный инструмент со звуками определенной высоты, состоит из двух или нескольких медных котлов, на отверстия которых натянута кожа. Котлы разных размеров, что определяет разницу в высоте звука. Кроме того, на каждой литавре высоту звука можно слегка изменять при помощи винтов, которые усиливают или ослабляют натяжение кожи. Играют на литаврах двумя палочками с мягкими головками. Один литаврист может играть на двух, трех, иногда даже четырех литаврах.

мажор (от итал. *maggiore* — большой) — лад, в основе которого находится большое трезвучие (см.) как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени. Один из основных ладов европейской музыки.

мандолина (итал. *mandolino*) — струнный щипковый инструмент, ведущий свое происхождение от старинной лютии. Встречается в двух видах — с плоским и с грушевидным дном. Играют на ней медиатором, т.е. особой пластинкой из кости, дерева или металла, которой зацепляют струны. Звучит, в основном, в быту, но иногда используется композиторами для создания определенного эффекта (например, уличной сценки). Так, Малер ввел мандолину в партитуру Седьмой симфонии.

медные духовые инструменты — см. духовые инструменты.

менуэт (фр. *menuet* от *pas menus* — маленькие шаги) — трехдольный танец народного происхождения, начиная с XVII в. получивший большое распространение при французском королевском дворе. Первоначально представлял собой ряд церемониальных движений в довольно медленном темпе. Стал в XVIII в. частью симфонии, приобрел более быстрый темп и энергичный характер. В классической симфонии до начала XIX в. был почти неизменной третьей частью. Первым от менуэта отказался Бетховен во Второй симфонии.

минор (от итал. *minore* — меньший) — лад, в основе которого лежит малое трезвучие (см.) как устойчивый аккорд, в который разрешаются неустойчивые ступени.

модуляция (от лат. *modulatio* — размеренность) — переход из одной тональности (см.) в другую. Может быть постепенной, когда переход осуществляется в так называемую родственную тональность (возможны несколько таких переходов, один за другим), а может быть и внезапной — сразу переводящей музыку в далекую тональность.

монотематизм (от греч. *monos* — один и *thema* — тема) — принцип построения музыкального произведения с главенством одной темы, которая проходит через все его части и несет определенный образный смысл. В наиболее полном виде монотематизм использовал Лист, в частности в «Фауст-симфонии», где все основные образы оказываются модификацией одной и той же музыкальной темы.

мотив — в бытовом понимании — напев, мелодия; в более точном — наименьшее из возможных музыкальных построений, обладающее самостоятельной выразительностью.

мотивное развитие — вычленение отдельных мотивов из темы, столкновение их, частичное изменение, полифоническое объединение и пр.; происходит обычно в разработке сонатной формы.

музыкальная форма — принятое в музыкальной науке название структуры произведения. Так, в симфоническом цикле встречаются сонатная форма, рондо, рондо-соната, вариации, трехчастная форма и др. (см. соответствующие термины).

наложение функций — сочетание гармонических созвучий, относящихся к разным функциям. Чаще всего это длительное музыкальное развертывание, в котором встречаются все три основные функции — тоника, доминанта и субдоминанта — на протяжении одного пункта (см.).

натуральный звукоряд — ряд звуков, состоящий последовательно из октавы, чистой квинты, чистой кварты, большой терции, двух малых терций и т.д. и возникающий при колебании упругого тела (струны, столба воздуха и пр.) не только полностью, но также его половины, трети, четверти и т.д. Самый низкий тон, получающийся от

колебания полного объема, называется основным. Он слышен значительно лучше других. Остальные дополняют его звучание и создают особенности тембра. Однако если перекрыть возможность звучания основного тона (или нескольких нижних тонов), то звучат следующие звуки натурального звукоряда. На этом и основаны натуральные духовые инструменты. Натуральные тоны звучат гораздо ярче и красивее хроматических. В частности, «золотой ход» (см.) валторны использует только натуральные тоны.

неоклассицизм — одно из направлений в музыке XX в., основанное на возрождении черт стиля классической и доклассической (эпохи барокко) музыки. Самый яркий представитель неоклассицизма — Стравинский в один из периодов его творчества, когда он провозгласил лозунг: «Назад к Баху». Эстетический идеал неоклассицизма — порядок, устойчивость, равновесие всех элементов музыкальной структуры и языка.

одноименный мажор — тональность с той же тоникой, что и минорная. Например, одноименным ля минору является ля мажор, до минору — до мажор,

октава — 1. Часть звукоряда, включающая в себя 12 звуков различной высоты — полутонов от ноты до до ноты си. Отдельные октавы имеют название, начиная с самой нижней: субоктава (неполная), контроктава, большая октава, малая октава, первая октава, вторая октава и т.д. 2. Интервал объемом в 6 тонов и шириной в 8 ступеней, т.е., например, от ре первой до ре второй октавы.

opus (лат. opus — труд, сочинение) — заменяет слово «сочинение» при нумерации композитором своих произведений.

орган (от греч. organon — орудие, инструмент) — самый крупный клавишно-духовой инструмент с большим набором труб разного размера. Каждая труба издает звук определенной высоты и тембра. Игроют на органе при помощи клавиатур как для рук (мануалы), так и для ног (педаль). Сложный механизм управления, требующий помощника, а иногда и двух, позволяет переключать тембры, так что звучание органа производит впечатление оркестрового. В симфоническом оркестре используется крайне редко.

органный пункт, иначе педаль — звук, тянувшийся или повторяющийся в басу, в то время как другие голоса свободно движутся, и гармонии меняются независимо от баса. Чаще всего используется органный пункт доминанты, т.е. пятой ступени лада, наиболее важной после тоникой, в которую он обычно и переходит (разрешается — см.). Обычно органный пункт встречается перед репризой или кодой сонатной формы, как средство усиления, нагнетания напряжения, которое в репризе (коде) находит выход. В коде может быть органный пункт на тонике, как утверждение основной тональности.

оркестр (от греч. orchestra — место перед сценой, где помещался хор при исполнении трагедий) — коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих какое-либо произведение. Существуют разные виды оркестров — народный, духовой, он же военный, камерный, оперный, симфонический. В наше время оперный и симфонический оркестры идентичны по составу, однако в XVIII в. они различались. Так, в оперном оркестре значительно раньше появились такие инструменты, как, например, трубы, тромбон, некоторые ударные инструменты, нужные для подтверждения сценических эффектов (бура, раскаты грома, военные сигналы и т.д.), совершенно обязательным в нем было присутствие чамбало,

поддерживающего речитативы певцов. Симфонический оркестр создавался постепенно, начиная с мангеймской капеллы, и первоначально зависел от возможностей его хозяина. Этим объясняется различный состав оркестра в симфониях Гайдна и Моцарта. Ко времени Бетховена сложился так называемый парный или двойной состав оркестра, называемый так потому, что деревянные духовые инструменты в нем представлены парами. Уже в Девятой симфонии Бетховен расширил состав оркестра, а в творчестве композиторов-романтиков его размеры увеличиваются еще больше, появляются, кроме основных, так называемые видовые инструменты — бас-кларнет, английский рожок и пр. К концу XIX в. в концертную практику входит тройной состав (по тому же признаку — деревянных духовых), а в некоторых случаях и четверной. Иногда композиторы вводят в оркестр инструменты, постоянно в нем не играющие, как, например, мандолина в Седьмой симфонии Малера. Увеличение оркестра с течением времени не является, однако, абсолютным правилом. Так, оркестр Р. Штрауса часто больше, чем, например, оркестр Классической симфонии Прокофьева или некоторых симфоний Шостаковича. Число инструментов каждый раз определяется художественным замыслом, хотя основа всегда — классический парный состав. Постепенно сложилась и классическая раскладка музыкантов, при которой группы инструментов объединены, и на первом плане находятся струнные, поскольку их звук слабее. В настоящее время применяется несколько вариантов раскладки оркестра, но все они подчинены одному правилу — более звучные инструменты отодвигаются в глубь эстрады, струнные располагаются на переднем плане.

остинато (лат. *ostinatus* — упорный) — многократное повторение какого-либо мелодического, ритмического или гармонического оборота. На фоне остинато могут свободно развиваться одна или несколько мелодических линий.

офicleid (фр. *oficleid*) — медный духовой инструмент, изобретенный в 1817 году во Франции. Басовый офicleid употреблялся в симфонических оркестрах для усиления басовой основы музыки до второй половины века, когда его полностью вытеснила туба.

параллельная тональность — в мажоро-минорной системе ладов мажор и минор, имеющие один и тот же звукоряд, но разные тоники. Тоника минора находится на малую терцию ниже тоники мажора, например, до мажор — ля минор, фа мажор — ре минор.

парный состав — см. оркестр.

партитура (от лат. *partio* — делю, распределяю) — запись многоголосного (оркестрового, ансамблевого, хорового) произведения, при которой партия каждой группы одинаковых инструментов или голосов выписывается на отдельной нотной строке. Эти строки в современной партитуре располагаются в определенном порядке: самую верхнюю строку занимают флейты (или флейта-пикколо), за ней, вторую сверху, — гобой, ниже — кларнеты, потом фаготы. Далее идет группа медных духовых, среди которых верхняя строка отдана валторнам, под ними располагаются трубы, еще ниже — тромбоны и туба. Под ними — место ударных, причем сначала записываются на обычном нотном стане из пяти линеек литавры, под ними расположены так называемые нитки — отдельные линии для инструментов, не имеющих определенной высоты. На нитках определяется только ритм. Под ними, снова на пятистрочных нотных станах — колокола, колокольчики и другие ударные, имеющие определенную

- высоту. Еще ниже — арфа и рояль. Если же участвуют хор или солисты, они помещаются еще ниже, как и все группы инструментов, от более высоких к более низким. Наконец, последняя группа инструментов, располагаемая в самом низу страницы — струнные: первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы.
- пассаж (фр. *passage* — проход, переход) — последование звуков в очень быстром темпе, чаще всего устремленное в одном направлении (вверх или вниз).
- пассажалья (итал. *passacaglia*) — произведение, эпизод в нем или часть циклического произведения в медленном торжественном движении, основанная на принципе *basso ostinato* (см. остинато) — вариации на неизменную тему, звучащую у басовых голосов. Встречается, в частности, в симфониях Шостаковича (эпизод нашествия в Седьмой симфонии, четвертая часть Восьмой симфонии).
- пастораль (от лат. *pastoralis* — пастушеский) — эпизод симфонии, подобный литературной идиллии, воспроизводящий простые, часто наивные сцены на лоне природы.
- пауза (греч. *pausis* — прекращение, прерыв) — временное прекращение звучания музыки в целом или какого-либо ее элемента (пауза у одного из инструментов, в то время как другие играют свои партии). Так же называется знак, ее обозначающий.
- педаля — см. остинато. Так же называют звуки отдельных инструментов (часто — валторн), длящиеся на протяжении нескольких тактов, на фоне которых развиваются другие голоса.
- пентатоника (от греч. *пенте* — пять и *тонос* — тон) — бесполутоновый звукоряд, содержащий в пределах октавы пять звуков (отсюда название). Мелодии, в которых он используется, отличаются своеобразным колоритом. Иначе пентатонный звукоряд называется китайским или шотландским ладом (см. лад), хотя применяется и в музыке других народов.
- период (от греч. *periodos* — круговращение) — законченное музыкальное построение, чаще из 16 (реже 8) тактов, которое распадается на два предложения, одинаковых по своей мелодической основе, но отличающихся завершениями — кадансами. В первом предложении он неполный (половинный, т.е. не заканчивающийся на тонике), во втором полный или совершенный, утверждающий тонику. Симметричный период состоит из предложений, равных по величине; в несимметричном второе предложение расширено.
- пиццикато (итал. *pizzicato* — щипком) — способ игры на струнных смычковых инструментах не смычком, а щипком, причем звук получается тихий и отрывистый.
- подголосок — мелодия более или менее самостоятельного характера, звучащая одновременно с основной.
- полифония (греч. *poly* — много и *phono* — звук) — в буквальном переводе многоголосие, в музыке — название такого вида многоголосия, при котором звучат одновременно два или более мелодических голосов, имеющих самостоятельное выразительное значение.
- полутон — наименьшее расстояние между звуками в равномерно-темперированном звукоряде, $1/12$ часть октавы. Полутон по написанию может быть диатоническим (например, си—до, ми—фа, соль—ля-бемоль) или хроматическим (до—до-диез, си—си-бемоль).
- полька (чеш. *polka*) — двудольный чешский народный танец, сложившийся в 30-е годы XIX в. под влиянием экосеза, контрданса и кадрили. Название определил огромный

- интерес к Польше после подавления восстания 1830 года. Образное содержание музыки может быть различным, от жанрово-лирического до героического. Приобрел большую популярность как балльный танец, вошел в профессиональную музыку. Использован в симфониях Дворжака.
- предложение** — наименьшее музыкальное построение, завершающееся гармоническим заключением — кадансом, часть (половина) периода (см.).
- престо** (итал. *presto* — скоро, быстро) — обозначение самого быстрого темпа, соответствующего стремительному бегу.
- псалмодирование** — сосредоточенное пение, не допускающее выражения каких-либо эмоций, с мерным плавным восхождением в начале напева, затем речитацией на одном звуке и плавным ее нисхождением. Первоначально обозначало правила пения монахами Псалтири.
- пунктирный ритм** — чередование удлиненной сильной и укороченной слабой долей. Используется в музыке торжественного или танцевального характера. Тициен для траурного марша.
- пятчастная форма** — такая форма, в которой начальный раздел повторяется трижды, а между этими повторениями дважды повторяется эпизод другого характера (иначе двойная трехчастная форма). В пятчастной форме написан менуэт в Четвертой симфонии Бетховена, скерцо в Первой Шумана. Встречается концентрическая пятчастная форма (схема А—В—С—В—А). Нередко при повторениях разделы формы повторяются неточно (схема А—В—А'—В'—А'или А").
- размер** — ритмическая упорядоченность в поэзии и музыке, основанная на чередовании сильных и слабых (ударных и безударных) метрических единиц. Основные размеры в музыке — двудольный (в польке, галопе) и трехдольный (в менуэте, вальсе). Бывают размеры сложные, смешанные, состоящие из разного количества долей. Обозначается размер дробью, в которой числитель — количество долей в такте, а знаменатель — их величина. Например — 2/4, 3/4, 6/8, 12/8, 5/4, 7/4.
- разрешение** — переход неустойчивой ступени лада в устойчивую или переход диссонирующего аккорда в консонирующий (см. консонанс, диссонанс).
- регистр** (от лат. *registrum* — список, перечень) — часть звукояра, объединенная общим признаком, чаще всего тембром. Различаются высокий, средний и низкий регистры. Так, например, у кларнета низкий регистр — густой и сочный, средний звучит ярко, блестяще, а в высоком звуки становятся резкими, свистящими. Если рассматривать полный музыкальный звукояра, то в высоком регистре играют флейты, гобои, скрипки, средний занимают нижние звуки деревянных духовых, альты и основной регистр виолончелей, в нижнем регистре звучат партии контрабасов, туб, иногда валторн, виолончелей, бас-кларнета и контрафагота.
- реприза** (от фр. *reprize* — повторение, возобновление, восстановление) — последний раздел сонатной или трехчастной формы, представляющий собой точное или несколько измененное повторение начального раздела. Так, в сонатной форме всегда есть изменения, связанные с тем, что, в отличие от экспозиции, главная и побочная тема в репризе звучат в одной тональности. Кроме того, реприза может быть усеченной (более краткой), зеркальной (т.е. вначале звучит побочная партия, а уже за ней — главная).
- речитатив** (от итал. *recitare* — декламировать, читать вслух) — первоначально род вокальной музыки, который интонационно и ритмически воспроизводит речь.

бытовую или декламационную. В дальнейшем эта манера перешла в инструментальную музыку (речитатив солирующего тромбона в Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза, речитатив виолончелей и контрабасов в финале Девятой симфонии Бетховена).

ритм (греч. *rhythmos* — мерное течение) — чередование и соотношение музыкальных длительностей и акцентов. Является ярким выразительным средством. Часто определяет характер музыки.

рондо (фр. *ronde* — хоровод, хороводная песня от *rondeau* — круг) — музыкальная форма, в основе которой лежит повторяемость одного раздела — рефрена, с которым чередуются новые эпизоды, т.е. принцип припева и куплета. В классическом рондо обычно не меньше трех проведенний основного раздела — рефрена — в главной тональности, побочные разделы — куплеты — написаны в других тональностях. Схема рондо — А—В—А—С—А, где «А» — рефрен, «В» и «С» — куплеты. В этой форме написаны финалы некоторых симфоний Гайдна. Очень сложная форма рондо, в которой отдельные эпизоды являются сонатой, вариациями и др., использована Малером в финале Пятой симфонии.

рондо-соната — форма, в которой объединены принципы построения рондо и сонаты. Подобно сонатной форме она содержит экспозицию и репризу, но вместо разработки или перед ней звучит главная партия в основной тональности. Эта форма часто используется в финалах симфоний Гайдна.

саксофон — медный духовой инструмент конической формы, снабженный клапанами и с мундштуком как у кларнета, сконструированный французским мастером Саксом в 1840 году в виде семейства инструментов — сопранового, альтового, тенорового и басового. Имеет очень специфичный звук — сочный, полный, несколько «пряного» тембра. Обладающий большими виртуозными возможностями, этот инструмент стал главенствовать в джазе. В симфонической музыке используется редко.

связующая партия — в экспозиции сонатной формы раздел, следующий за главной партией и подготавливающий появление побочной, главным образом — тонально. В репризе изменения по сравнению с экспозицией или отсутствуют вовсе.

серпент (фр. *serpent* — змея) — старинный духовой инструмент контрабасового регистра. Создан в конце XVI в. во Франции. Деревянный корпус змееобразной формы (отсюда название) с коническим каналом без раструба, с чашеобразным мундштуком из слоновой кости или рога, часто обтягивался кожей. В конце XVIII в. в усовершенствованном виде введен в оркестр. Употреблялся до 2-й половины XIX в.

сикнота — перенос акцента с сильной доли такта (первой) на слабую. Вносит в музыку элемент неожиданности, остроты. Образуется при помощи паузы на сильной доле такта или путем продолжения звучания ноты предшествующего такта.

сицилиана (итал. *siciliana* — сицилийская) — танец в спокойном плавном движении, умеренном темпе с размером 6/8 или 12/8, с пунктирным (см.) ритмом. Использована во второй части Первой симфонии Шуберта.

скачок — размахистое движение мелодии на широкий интервал. Обычно компенсируется движением назад, как заполнение скачка, — плавным или тоже скачкообразным.

scherzo (итал. *scherzo* — шутка) — название инструментальной пьесы подвижного характера, как действительно шуточной, живой и веселой, так и драматизированной или гротескной. Начиная с Бетховена scherzo стало почти обязательной частью симфонического цикла.

скачка — чешский быстрый народный двудольный танец с характерными подскоками, подчеркивающими бодрость, живость. Использован Дворжаком в симфониях.

скрипка (итал. *violino*) — струнный смычковый инструмент высокого регистра, появившийся в Италии в XVI в. и усовершенствованный в XVII в. Деревянный корпус скрипки имеет характерную овальную форму с выемками по бокам, с параллельно расположенными деками (верхняя и нижняя части корпуса), в верхней есть специальные звуковые прорезы — эфы. Обе деки соединены обечайками, а внутри дужкой, которая передает нижней деке колебания верхней. К корпусу скрипки прикреплен гриф, над которым натянуты струны, с другой стороны плотно закрепленные у подгрибка. В середине корпуса на двух ножках стоит подставка, через которую проходят струны. Их четыре, настроенных по чистым квинтам — соль малой октавы, или басок, ре и ля первой октавы и ми второй октавы. Скрипач изменяет высоту звука струны, прижимая ее к грифу пальцами левой руки, а извлекает звук смычком, состоящим из трости (древка), с натянутым на нее волосом.

соло (итал. *solo* — один, единственный) — мелодия, исполняемая одним инструментом, обычно — наиболее важная в данном эпизоде.

сонатная форма — музыкальная форма, состоящая из экспозиции, разработки и репризы. Часто имеет вступление, особенно характерное для последних симфоний Гайдна, и коду, особое значение которой придавал Бетховен. Экспозиция состоит из главной партии, написанной в основной тональности, побочной партии, написанной в другой тональности, в классическом виде — доминантовой (см.) или параллельной (см.). Между ними находится связующая партия, а после побочной может быть заключительная, которая иногда имеет самостоятельное образное значение (это особенно характерно для Брукнера). В разработке развиваются, сталкиваются мотивы экспозиции. Классическая реприза повторяет материал экспозиции в несколько измененном виде: в ней происходит тональное объединение главной и побочной партий. Иногда реприза бывает укороченной или расширенной. Особый ее вид — зеркальная, в которой сначала звучит побочная партия, а затем главная. Обычно сонатная форма, иначе называемая сонатное аллегро, поскольку чаще всего пишется в этом темпе, является нервной частью симфонии. Часто в сонатной форме пишется финал цикла, реже — медленная часть или скерцо.

соуседска — очень популярный чешский народный танец «соседский», т.е. солидных пожилых людей, в трехдольном размере и умеренном движении. Использован Дворжаком в симфониях.

спиричуэлс (от англ. *spiritual* — духовный) — духовные песни американских негров, в которых обобщены африканские и англо-кельтские истоки, результат синтеза этих музыкальных культур. В спиричуэлс отражены трагические настроения, им свойственны искренность, одухотворенность, глубокая поэтичность. Тексты спиричуэлс связаны с библейскими образами. Их интонации использовал Дворжак в симфонии «Из Нового Света». Единственное число — спиричуэл.

стаккато (итал. *staccato* — оторванный, отделенный) — отрывисто, отделяя звуки один от другого.

струнные инструменты — инструменты, представляющие собой резонатор той или иной формы, на который натянуты струны. В зависимости от способа звуковоспроизведения — щипком или движением смычка по струне — струнные инструменты делятся на смычковые и щипковые. В симфоническом оркестре существует целая группа

смычковых инструментов — скрипки, альты, виолончели и контрабасы, и только один, причем не обязательный, струнный щипковый — арфа. Иногда в партитуру вводятся и другие щипковые инструменты. Например, в Седьмой симфонии Малера — мандолина и гитара.

субдоминанта (лат. *subdominanta* — нижняя господствующая) — четвертая ступень мажора и минора, одна из главных ступеней, определяющих функцию (см.) лада. Ее название указывает на то, что она, в отличие от доминанты, расположена на квинту ниже тоники.

сурдина (от итал. *sordo* — глухой) — приспособление для приглушения звучности. У струнных инструментов это небольшой зажим в виде деревянного или металлического гребешка, который надевается на подставку и уменьшает ее вибрацию. У медных духовых — грушевидная деревянная или картонная заглушка, которая вставляется в раструб и закрывает его (иногда вместо сурдины валторнисты просто вводят в раструб свободную руку). У литавр роль сурдины играет кусок ткани, который кладут на кожу, у фортепиано — левая педаль, которая сдвигает в сторону систему молоточков, ударяющих по струнам, так что каждый молоточек ударяет не по трем одинаковым струнам, как обычно, а по двум.

сфорцандо — см. динамические оттенки.

такт — непрерывно повторяющаяся часть музыкального метра от одной сильной доли до другой. Отделяется от другого такта тактовой чертой. Такты различаются по величине и количеству входящих в каждый длительностей (см. размер).

тамтам — ударный инструмент азиатского происхождения, большой выпуклый диск из металлического сплава. Играют на нем, ударяя большой колотушкой. Звук тамтама грозный, зловещий, с мистическим оттенком, обладает удивительной особенностью всегда звучать в тональности исполняемой музыки, хотя относится к инструментам неопределенной высоты.

тарантелла (от названия итальянского города Таранто) — итальянский народный танец, очень быстрый и темпераментный, в трехдольном непрерывном движении (размер 3/8 или 6/8) восьмыми длительностями.

тема (греч. *thema* — предмет повествования или обсуждения) — небольшое музыкальное построение, мелодически яркое и завершенное по форме, способное явиться основой для построения музыкального произведения или его части. В крупных произведениях обычно бывает несколько тем, которые становятся объектами развития.

тема в обращении — полифонический прием: такое изменение музыкальной темы, при котором все восходящие ходы заменяются на нисходящие той же протяженности, скачки вверх — равными им по ширине скачками вниз и т.д.

тема в увеличении — полифонический прием: такое изменение музыкальной темы, при котором каждый звук становится пропорционально более протяженным, т.е. если тема исполнялась восьмыми нотами, в увеличении она будет игратьсь четвертями или половинными (двойное увеличение); если первоначально в теме были восьмые, четверти и ноловинная нота, в увеличении это будут четверти, половинные и целая и т.д.

тембр — специфическая окраска звука, которая зависит от способа звукоизвлечения (удар, щипок, движение смычка, адувание воздуха), материала звучащего тела (дерево, кожа, металл и т.д.), среды, в которой распространяется звук (столб звучащего воздуха, вибрирующая струна и пр.).

токкаты (от итал. *toccare* — касаться, трогать) — виртуозная часть, основанная на непрерывном активном движении. В Восьмой симфонии Шостаковича создает образ грозной, нечеловеческой, непреодолимой силы.

тоmtom — ударный инструмент, представляющий собой небольшой двусторонний барабачик китайского происхождения удлинненной формы, затянутый кожей, на котором играют одной или двумя деревянными палочками. Звук острый и ясный, суховатый. В симфоническом оркестре используется довольно редко. В своих симфониях его применяет Шостакович.

тональная свобода — отсутствие связанности классическими правилами применения определенных тоналностей в том или ином случае (например, обязательное в классической симфонии проведение побочной партии в экспозиции в тоналности доминанты или параллельного минора); более свободное, чем это предписывается правилами традиционной гармонии, модулирование (см. модуляция).

тональность — высотное положение лада. Например, мажорный лад, включающий в себя звукоряд с тоникой (см.) до — тоналность до мажор, минорный лад с тоникой фа-диез — тоналность фа-диез минор.

тоника — основной тон лада, его устойчивый центр, к которому тяготеют все остальные ступени. Тоника способна остановить, завершить музыкальное движение. Как правило, именно на тонике (тоническом трезвучии) заканчивается любое произведение или его часть.

трязвучие — аккорд, состоящий из звуков, расположенных по терциям (например, до-ми-соль, ре-фа-ля). Трезвучие может быть построено на любой ступени лада, но три основных, определяющих функции (см.) лада — тоническое или тоника, доминантовое и субдоминантовое. Тоническое трезвучие определяет ладовое наклонение: если оно состоит из малой и большой терции (спизу вверх), то это минор, если внизу расположена большая терция, а малая над ней — это мажор. Доминантовое трезвучие строится на пятой ступени лада, субдоминантовое — на четвертой. На других ступенях лада могут появиться трезвучия не только большие или малые, но и увеличенные (из двух больших терций) и уменьшенные (из двух малых терций).

трель (от итал. *trillare* — дребезжать, колебать) — возможно более быстрое чередование двух соседних нот.

тремало (итал. *temolo* — дрожащий) — быстрое повторение одного и того же звука, возможное на некоторых инструментах (струнных смычковых, литаврах и других ударных), а также быстрое чередование двух несоседних звуков или созвучий.

треугольник — ударный инструмент в виде изогнутого треугольником свободно висащего стального прута, по которому ударяют металлической палочкой. Издает звук неопределенной высоты, нежный и блестящий.

трехдольность — размеры, при которых в такте оказываются три равные доли или количество долей, кратное трем — $3/2$, $3/4$, $3/8$, $9/8$ и т.д. (размер $6/8$ и кратные ему считаются двудольными, так как в нем такт делится на две половины, по $3/8$ в каждой). Трехдольность свойственна менуэту, вальсу, лендлеру, мазурке.

трехчастная форма — одна из основных музыкальных форм, в которой средний раздел контрастен крайним по характеру и тоналности, иногда носит название трио. Трехчастные формы бесконечно разнообразны: крайние разделы могут быть едва ли не в любой форме, вплоть до сонатной. Произведение, написанное в трехчастной форме, может иметь вступление и коду. В трехчастной форме написаны менуэты

и *скерцо* классической симфонии. Точное повторение первого раздела обычно не выписывалось, а обозначалось словами *da capo* (см.).

трио — средний раздел менуэтов и *скерцо* классических симфонических циклов. Обычно отличается от крайних разделов более мягким, певучим и камерным характером. Название свое получило от того, что первоначально, на заре симфонии, исполнялось тремя инструментами.

триоль — ритмическая фигура из трех нот, равная двум нотам той же длительности.

тромбон — медный духовой инструмент, известный с XVI в., но вошедший в симфонический оркестр лишь с симфоний Бетховена (раньше его с успехом применяли в оперном для создания специфических эффектов). Тромбон имеет выдвижную кулису в виде тонкой изогнутой трубки, с помощью которой изменяется высота звука — перемещение кулисы изменяет длину столба воздуха. Тембр тромбона яркий, блестящий, в высоком регистре светлый и мужественный, а на низких нотах мрачный, даже зловещий. Тромбон может исполнять разнообразные штрихи, технические очень подвижен. Особый эффект его — неисполнимое ни на каком другом духовом инструменте *глиссандо*, достигающееся плавным движением кулисы. Соло трех тромбонов используется Берлиозом для передачи грозного приказа князя в симфонии «Ромео и Джульетта», а одного — в «Надгробной речи» Траурно-триумфальной симфонии. Соло тромбонов часто использует в своих симфониях Малер.

труба — известный с глубокой древности медный духовой инструмент, первоначально натуральный, со второй четверти XIX в. — хроматический. Тембр трубы яркий, звонкий, чистый и блестящий. В группе медных инструментов труба играет партию верхнего голоса и часто солирует. В симфонический оркестр труба вошла в последних симфониях Гайдна и Моцарта.

туба — самый низкий инструмент медной духовой группы. Играет роль баса — основы всего звучания оркестра, обычно на октаву ниже партии третьего тромбона. Сольные эпизоды встречаются крайне редко. Тембр тубы суровый, массивный. Звучность может быть доведена до очень сильной и грозной.

tutti (итал. — все) — исполнение полным составом оркестра, как правило, в громком звучании. Обычно применяется в кульминациях.

тиготение — см. лад.

унисон (итал. *unisono* — однозвучный) — совпадение по высоте двух или нескольких звуков, взятых поочередно на одном инструменте или одновременно на разных инструментах — расстояние в 0 тонов, составляющее наименьший возможный интервал — приму. Обычно в оркестре в унисон играют инструменты смычковой группы, если им не указано специально деление на партии, так наз. *divisi* (см.). Особый эффект составляет звучание в унисон полного состава оркестра — *tutti*, но в этом случае унисон условен, так как разные по высоте инструменты играют каждый в своем регистре, т.е. реально звучат не только унисон, но и октавы.

устой — самый устойчивый звук лада — тоника. Ею обычно завершается произведение. Относительными устоями являются также III и V ступени, т.е. те звуки, из которых состоит тоническое трезвучие (см.).

фагот (фр. *fagot* — связка, вязанка дров) — деревянный духовой инструмент в виде переломленной длинной трубки с системой клапанов и двойным язычком. В разобранном виде напоминает вязанку дров, откуда и произошло его название. Звук фюгота густой и грубозвучный в нижнем регистре, сочный в среднем, певучий в верхнем.

Очень быстрые пассажи на нем играть трудно, но все же фагот достаточно подвижен. Нередко исполняемая на нем в быстром темпе мелодия производит комическое впечатление. Иногда фагот звучит трагически. Так, в начале Шестой симфонии Чайковского ему поручено скорбно-сосредоточенное соло. Разновидность фюгата — контрафагот — инструмент более низкий с несколько гнусавым тембром, составляет басовую основу группы деревянных инструментов.

фактура (лат. *factura* — делание, устройство, строение) — означает устройство музыкальной ткани, совокупность ее элементов, как бы вертикальный разрез произведения. Она складывается из мелодии, аккомпанемента, средних голосов, подголосков, баса. Фактура может быть плотной, состоящей из аккордов, или прозрачной, состоящей из двух-трех мелодических линий или мелодии и легкого аккомпанемента. Основные типы фактуры — монодия, т.е. звучание одного голоса, полифоническая и гомофонно-гармоническая.

фермата (итал. *fermata* — остановка, задержка) — увеличение длительности звука, аккорда или паузы, выходящее за пределы такта.

фигурации — мелкие звуки, расцвечивающие мелодию или аккомпанемент, в котором гармоническое сопровождение дается не аккордами, а мелодическим движением по звукам этих аккордов, часто с включением других, так называемых неаккордовых тонов.

финал (от лат. *finis* — конец) — заключительная часть симфонии.

фисгармония (от греч. *phus* — мехи и *harmonia* — гармония) — клавишный духовой инструмент, напоминающий орган, но значительно меньших размеров. Иногда содержит несколько клавиатур. Воздух в мехи исполнитель накачивает сам при помощи специальных педальей.

флажолет — звучание на струнном инструменте не основного тона, а какого-нибудь призвука (обертон), т.е. звука, получающегося от колебания части струны. Достигается легким прижатием пальцем нужной части струны (половины, трети, четверти — см. натуральный звукоряд). При этом заглушаются колебания части струны, и образуется нежный высокий свистящий звук несколько холодноватого тембра, как бы «пустой», поскольку он лишен призвуков. Используется как специфическая краска, например, для обрисовки феи Маб в «Ромео и Джульетте» Берлиоза.

флейта (от лат. *flatus* — ветер, дуновение) — деревянный духовой инструмент в виде цилиндрической трубки с системой клапанов. В начале XVIII в. появляется поперечная флейта, отличающаяся от других деревянных духовых инструментов тем, что она закрыта с одного конца. Отверстие для вдувания воздуха находится сбоку, около одного из концов трубки. Тембр флейты ясный, прозрачный в среднем регистре, нижний регистр глуховатый и мягкий, верхние ноты пронзительные, свистящие. Флейте доступна самая виртуозная техника, вплоть до сложнейших пассажей, украшенных фюритурами. Начиная с симфоний Бетховена, в оркестре употребляется и разновидность флейты — флейта-ликколо, звучащая октавой выше обычной. Ее резкий свист прорезает звучание всего оркестра.

форшлаг (нем. *Vorschlag* — предшествующий удар) — особый вид украшения мелодии, при котором основной ноте предшествует короткая, на полтона выше или ниже основной.

фуга (лат. *fuga* — бег) — форма полифонической музыки, основанная на одной музыкальной теме, которая, подчиняясь строго определенным правилам, проводится

в разных голосах, а затем подвергается развитию. Каждое проведение темы, кроме первого, сопровождается контрапунктами — противосложениями. Кроме простой, могут быть фуги двойные и тройные, т.е. основанные на двух или трех темах — высшая, самая сложная форма полифонической музыки.

фугато — эпизод, начинающийся как фуга, но затем переходящий в музыку гомофонно-гармонического склада. Нередко используется композиторами в симфониях, особенно в разработке сонатной формы.

функция (от лат. *functio* — деятельность) — ладовое значение аккорда в гармоническом движении. Основные гармонические функции — тоника, доминанта и субдоминанта (см.).

фуриант (чеш. *fuřiant* — гордец) — народный чешский парный танец, первоначально юмористического характера, затем — танец молодчества с переменным размером — $2/4$ — $3/4$, — изобилующий острыми ритмическими акцентами. Партнер изображает надутого спесивого крестьянина, а партнерша танцует то вокруг него, то перед ним, после чего танец переходит в вариант лендлера (см.). Использован в симфониях Дворжака.

хорал (от греч. *choro* — хор) — общее название песнопений католической и протестантской церкви. Хоралы отличаются строгим возвышенным характером, мерным движением. В католической церкви хоралы поются хором в унисон, в протестантской, как правило, четырехголосны и сопровождаются органом.

хроматизм (от греч. *chroma* — цвет) — часть хроматической (по полутонам) гаммы. Древние греки уподобляли семь ступеней диатонического звукоряда семи цветам радуги, а полутоны — оттенкам основных цветов. Отсюда возникло определение хроматизма для звуков разной высоты, но одинаковых названий — например хроматические полутоны — до—до-диез, ми—ми-бемоль.

чакона — инструментальная пьеса в форме вариаций на основе остинатного (неизменного) голоса. Произошла от старинного танца в трехдольном размере. В форме чаконны написан финал Четвертой симфонии Брамса.

челеста (итал. *celesta* — небесная) — появившийся в конце XIX в. клавишный ударный инструмент в виде маленького пианино с рядом настроенных металлических пластинок вместо струн. Удар по клавишам вызывает удар молоточком по пластинке. Объем звукоряда челесты — от до первой до до пятой октавы, ноты записываются обычно на октаву ниже, чем звучат. Тембр челесты очень нежный, «небесный», от чего инструмент и получил такое название.

Л. Михеева

