100
ВЕЛИКИХ
КОМПОЗИТОРОВ

Annotation

На всем протяжении истории человечества музыка составляла существенную часть жизни людей. Начиная с древних времен, она является таким видом искусства, которое оказывает огромное эмоциональное воздействие на человека. «Музыка — самое поэтическое, самое могучее, самое живое из всех видов искусств», — так писал Г. Берлиоз. О самых великих композиторах в истории человечества — повествует книга из серии «100 великих».

- Дмитрий Самин
  - Введение
  - Жоскен Депре
  - Джованни Пьерлуиджи да Палестрина
  - Клаудио Монтеверди
  - Генрих Шютц
  - Жан Батист Люлли
  - Генри Пёрселл
  - Арканджело Корелли
  - Антонио Вивальди
  - Жан Филипп Рамо
  - Георг Гендель
  - Доменико Скарлатти
  - Иоганн Себастьян Бах
  - Кристоф Виллибальд Глюк
  - Йозеф Гайдн
  - Антонио Сальери
  - Дмитрий Степанович Бортнянский
  - Вольфганг Амадей Моцарт
  - Людвиг Ван Бетховен
  - Иоганн Непомук Гуммель
  - Николло Паганини
  - Джакомо Мейербер
  - Карл Мария фон Вебер
  - Джоаккино Россини
  - Франц Шуберт
  - Гаэтано Доницетти
  - Винченцо Беллини
  - Гектор Берлиоз
  - Михаил Иванович Глинка
  - Феликс Мендельсон-Бартольди
  - Фридерик Шопен
  - Роберт Шуман
  - Александр Сергеевич Даргомыжский
  - Ференц Лист
  - Рихард Вагнер
  - Джузеппе Верди

- Шарль Гуно
- Станислав Монюшко
- Жак Оффенбах
- Александр Николаевич Серов
- Сезар Франк
- Бедржих Сметана
- Антон Брукнер
- Иоганн Штраус
- Антон Григорьевич Рубинштейн
- Иоганнес Брамс
- Александр Порфирьевич Бородин
- Камиль Сен-Санс
- Лео Делиб
- Милий Алексеевич Балакирев
- Жорж Бизе
- Модест Петрович Мусоргский
- Петр Ильич Чайковский
- Антонин Дворжак
- Жюль Массне
- Эдвард Григ
- Николай Андреевич Римский-Корсаков
- Габриель Форе
- Леош Яначек
- Анатолий Константинович Лядов
- Сергей Иванович Танееев
- Руджеро Леонкавалло
- Джакомо Пуччини
- Гуго Вольф
- Густав Малер
- Клод Дебюсси
- Рихард Штраус
- Александр Тихонович Гречанинов
- Александр Константинович Глазунов
- Ян Сибелиус
- Франц Легар
- Александр Николаевич Скрябин
- Сергей Васильевич Рахманинов
- Арнольд Шёнберг
- Морис Равель
- Николай Карлович Метнер
- Бела Барток
- Николай Яковлевич Мясковский
- Игорь Федорович Стравинский
- Антон Веберн
- Имре Кальман
- Альбан Берг
- Сергей Сергеевич Прокофьев

- Артур Онеггер
- Дариюс Мийо
- Карл Орф
- Пауль Хиндемит
- Джордж Гершвин
- Исаак Осипович Дунаевский
- Арам Ильич Хачатурян
- Дмитрий Дмитриевич Шостакович
- Тихон Николаевич Хренников
- Бенджамин Бриттен
- Георгий Васильевич Свиридов
- Леонард Бернстайн
- Родион Константинович Щедрин
- Кшиштоф Пендерецкий
- Альфред Гариевич Шнитке
- Боб Дилан
- Джон Леннон (1940–1980) и Пол Маккартни (род. в 1942 году)
- Стинг
- Список использованной литературы

- notes
  - 1

Дмитрий Самин
Сто великих композиторов

Введение

Вряд ли найдется другой такой вид искусства, оказывающий столь большое эмоциональное воздействие на человека Сила музыки, по словам русского композитора А. Н. Серова, в том, что она «дополняет поэзию, досказывает то, что словами нельзя или почти нельзя выразить Это свойство музыки составляет и главную прелесть, главную чарующую силу. Она — непосредственный язык души». Изобретение музыки нельзя приписать никому, также как нельзя приписать кому-либо изобретение речи. С древнейших времен человеку была присуща потребность выражать свои чувства в песне. Еще в Древней Греции музыка сопровождала праздники, звучала на театральных представлениях, помогала трудиться. Многие греки умели петь и играть на струнных инструментах.

Каждый век рождал замечательных музыкантов — кумиров своего времени, и трудно среди них выбрать достойнейших из достойных. Ведь восприятие всякого искусства, даже сложившегося в отдаленные эпохи, неотделимо от современного образа мышления. Это, безусловно, относится и к музыке.

Можно привести немало примеров, когда творчество того или композитора оказывалось не оцененным по достоинству при его жизни. Часто случалось и так, что, казалось, навсегда забытая музыка снова являлась к слушателю во всем блеске, заставляя размышлять и удивляться, как же могло случиться, что она была предана забвению. На протяжении двух столетий музыка Палестрины оценивалась как архаизм. И вдруг вагнеровское поколение обнаружило неведомые их предшественникам художественные ценности. 11 мая 1829 года Мендельсон сыграл баховские «Страсти по Матфею» и вдохнул в музыку великого немца вторую жизнь.

Как показали исследования, для 9999 слушателей из 10 000 вся музыка — это как раз сто композиторов и пятьсот произведений. Составив рейтинг популярности композиторов классической музыки, исследователи получили интересную картину. Им удалось определить, что половина всего времени звучания принадлежит лишь четырнадцати композиторам — Моцарту, Бетховену, Баху, Вагнеру, Брамсу, Шуберту, Генделю, Чайковскому, Верди, Гайдну, Шуману, Шопену, Листу, Мендельсону-Бартольди. А тридцать пять композиторов — все они вошли в данное издание — занимают три четверти музыки по времени звучания на радио и телевидении. Едва не попал в это число и Густав Малер. Его творчество — яркое подтверждение изменчивости музыкального вкуса. Еще в 1958 году можно было прочесть такое «Произведения Малера некогда в полном смысле слова потрясли мир, но теперь, почти через 50 лет после его преждевременной смерти, его симфонии, за исключением Первой и Второй, можно услышать редко». Сейчас место Малера на музыкальном Олимпе не подлежит обсуждению. Известно, и популярность музыки Моцарта в свое время не могла идти ни в какое сравнение с известностью опер Сальери, что сегодня кажется невероятным. Однако вряд ли стоит два столетия спустя впадать в другую крайность и не отдать должное таланту последнего.

Надо отметить и тот факт, что многие произведения авторов XV–XVIII веков не дошли до нас, и можно лишь полагаться на оценку их современников. Так, пропали произведения Монтеверди, Вивальди, Шютца и многих других.

Нет, нельзя лишь опираться единственно на критерий сегодняшней популярности музыки композитора. Музыка развивается по своим законам, и нельзя не отдать должное их первооткрывателям, тем, кто оказали принципиальное влияние на прогресс в этом виде искусства, являлись создателями новых направлений или обобщали определенный период в

его развитии. Пусть сегодня произведения того же Шютца звучат не так часто, как музыка Баха, но надо помнить, что без Шютца, его творчества, не состоялся бы и великий полифонист. В свою очередь, и у Шютца есть предшественники, без которых он не мог бы стать «отцом новой немецкой музыки».

Эта книга — мини-энциклопедия, рассказ о музыкантах, обогативших сокровищницу мировой культуры шедеврами, приводящими в восторг своей нестареющей и неисчерпаемой красотой поколения людей со времени Ренессанса до наших дней, об их радостях и горестях, творческих муках, эпохе, в которую они творили. Однако вольно или невольно она стала и своеобразным учебником истории музыки. Можно проследить, например, пути развития оперы и симфонии. Или увидеть эволюцию русской музыки на протяжении почти трех веков.

Музыка как многовековое могучее дерево с крепкими корнями. На нем постоянно появляются новые побеги, но лишь время определяет, какие из них дадут мощную крону, а какие высохнут и отомрут. Нам остается только гадать, какая музыка будет популярна в новом тысячелетии, кто из современных композиторов станет классиком новой эпохи.

Жоскен Депре (1450–1521)

Во второй половине XV века нидерландская школа вступила в полосу высшего расцвета, именуемого иногда «Высокими Нидерландами». Этот период начался творчеством Жоскена Депре — одного из величайших композиторов эпохи Возрождения, оказавшего могучее и разностороннее воздействие на последующее развитие всей западноевропейской музыкальной культуры.

Жоскен Депре родился около 1450 года в Кондэ на Шельде (Фландрия). Одаренный прекрасным голосом и слухом, он с отроческих лет служил певчим в церковных хорах у себя на родине и в других странах. Это раннее и тесное соприкосновение с высоким хоровым искусством, активно-практическое усвоение великих художественных сокровищ культовой музыки во многом определили направление, в котором складывалась тогда индивидуальность будущего гениального мастера, его стиль и жанровые интересы.

Двадцатилетним юношей он попал в Италию. В начале 1470-х годов он состоял на службе у известных меценатов герцогов Сфорца в Милане, а затем в 1480-х — в Папской капелле в Риме. Это было время, когда итальянская музыка находилась еще далеко от своей ренессансной кульминации, но тогдашние сочинения молодого музыканта с берегов Шельды, уже философски глубокие, возвышенно-чистые, гармонично уравновешенные, дают основание предполагать, что он успел испытать на себе могущественное воздействие итальянской природы и искусства — живописи, ваяния, зодчества, возможно, литературы XIV–XV столетий.

Первый итальянский период — это превращение церковного певчего в композитора, заставившего заговорить о себе во многих европейских странах. Начало XVI века застает Жоскена в Париже. Здесь он появляется уже как признанный мэтр, окруженный учениками и последователями; среди них и Клемана Жанекена, впоследствии очень известный композитор. Жоскен тех лет — мастер не только культовых жанров, но и светской песни. Его произведения поют в придворных, чиновных, буржуазных кругах. Ему подражают музыканты, проявляющие интерес к мирской песенности. А с 1503 года Жоскен снова живет в Италии, на этот раз в качестве капельмейстера при меценатском дворе герцога Эрколе д'Эсте в Ферраре. Здесь созданы некоторые из наиболее значительных произведений Депре, в том числе одно из величайших творений музыкального Возрождения — посвященная Эрколе Феррарскому месса «Геркулес» (впервые издана в Венеции в 1505 году).

Эти четыре итало-французских десятилетия в жизни и творчестве Жоскена Депре были исключительно продуктивны. Ошибочно было бы, однако, представлять себе, что музыкальное искусство великого нидерландца взросло на чисто романской почве. Североитальянские, римские, парижские, сен-кантенские впечатления ложились на хорошо возделанную нидерландскую почву.

Музыкальным наставником Жоскена, его педагогом был Ян Окегем. При жизни Окегем пользовался огромной популярностью. Ему теоретики посвящали свои трактаты, а современники называли его «королем музыки». Памяти учителя благодарный ученик посвятил одно из самых сильных, лирически-прочувствованных своих сочинений — пятиголосный «Плач», исполненный светлой печали и виртуозного изящества, с каким полифоническая ткань инкрустирована контрастными фрагментами пасторальных песен и погребальных мелодий. Несмотря на то, что Жоскен и Окегем — художники совершенно

разные по музыкальной натуре, стиль Жоскена явственно выказывает окегемовские истоки его изощренно-совершенной контрапунктической техники. Однако то, что для знаменитого турского мастера непосредственно заключало в себе музыкально-прекрасное (поэзия контрапунктического созидания), для его ученика стало лишь средством к достижению иной, более высокой поэтически-выразительной цели.

Жоскен был технически и эстетически сильнее итальянских и французских полифонистов XV столетия. Вот почему в области чисто музыкальной он гораздо больше повлиял на них, нежели испытал на себе их влияние. Он оставался нидерландцем, «мастером из Кондэ». И как ни блистательны были заграничные достижения и почести, еще прижизненно оказанные «властелину музыки» (так называли его современники), он, подчиняясь непреодолимому «зову земли», уже на склоне лет вновь вернулся на берега Шельды и скромно окончил свой жизненный путь каноником в родном Кондэ в 1521 году.

Наследие Жоскена Депре заключено в его мессах, мотетах, полифонических песнях (главным образом, французских и итальянских) и инструментальных композициях. Эти жанры сложились задолго до него, и в творчестве Гийома де Машо, Гийо-ма Дюфэ, Яна Окегема, Якоба Обрехта и других композиторов достигли совершенства. Заслуга Жоскена заключается в том, что он по-новому осмыслил прежние жанры, поднял их до зрелого, гармонично завершенного стиля, сообщил им новые, эстетически необходимые структурные и выразительные качества.

Мелодика Жоскена по ее жанровым истокам, связям, по интонационному строю и формам движения богаче, многограннее, нежели у более ранних нидерландских мастеров. Преобладает у него мелос лирически-выразительного характера, и в этом смысле он как бы продолжает на гораздо более высоком уровне лирическую линию, идущую от Дюфэ к Обрехту. Подобно им, он обращается к народной песне, к грегорианским напевам, наконец, к собственной музыкально-поэтической фантазии. Но мелодии Жоскена более широки и певучи, более индивидуализированы.

Нельзя не согласиться с известным французским исследователем А. Прюньером, который пишет: «Месса в XV веке представляет такой же опыт музыкального творчества, как и симфония в XIX веке».

В самых глубоких и совершенных мессах, таких, как «Вооруженный человек», «Поведай, язык мой», «Геркулес», композитор выступает как истый художник-мыслитель, ищущий просторных форм и многообразных средств, способных вместить и выразить глубину содержания. На вершинах этого философского созерцания, обобщающего широчайший круг явлений мира и человеческой жизни, царит ясность, светлый покой. И здесь чаще всего мастер применяет контрапункт в подлинном и первоначальном смысле этого понятия: нота против ноты.

Жоскен Депре — один из праотцов гармонии и гомофонно-гармонического склада, сформировавшегося почти через три четверти века после его кончины. Новое и важное слово сказано было мастером из Кондэ и в области мотетного жанра. Прежний готический мотет с его примитивным контрапунктом и изоритмическим однообразием остался далеко позади. Для Жоскена мотет — любимая сфера его сокровенно-лирических размышлений и высказываний. Уже у его учителя Окегема встречаются иногда в этом жанре прекрасные лирические страницы. Но именно Жоскен превращает свои бесконечно разнообразные мотетные композиции в своего рода лирические поэмы или фантазии. Здесь его поэтические идеи, тематика и структурные решения принимают наиболее свободные формы. Есть у него мотеты-молитвы («Искупителя, о мати») и мотеты-елавления («Лик твой, о Мария-дева»); мотеты — лирико-драматические сцены («Плач Давида»). Есть короткие, незамысловатые

мотеты типа духовных песен и еще не встречавшиеся ранее большие многочастные композиции. Есть написанные на один текст, но встречаются и старинного образца на несколько контрапунктирующих текстов. Словом, изобретательность композитора неисчерпаема, а музыка почти всегда звучит свежо и непосредственно — даже тогда, когда в ней впервые решается какая-либо технически труднейшая полифоническая задача.

Слава, которой пользовался Жоскен Депре, затмевает славу всех других композиторов-профессионалов предшествующих эпох. И в самом деле, до Жоскена Депре трудно указать композитора, творчество которого обладало бы свойствами классического искусства. Как ни значителен был вклад разных выдающихся композиторов в развитие музыкального искусства своей эпохи, уже следующее поколение обязательно оттесняло его на задний план, «поглощало» или перекрывало. Но Жоскен был гением не только при жизни. Изумительное внешнее совершенство его музыки, ее глубокая выразительность, непосредственная красота, небывалое дотоле сочетание в ней возвышенно-религиозного с трогательно-человеческим заставляло и композиторов следующего поколения оценивать творчество Жоскена Депре как высший идеал в музыке. В лице этого композитора вся франко-фламандская музыка начала оцениваться как самое великое, что когда-либо было создано в области музыкального творчества Характерно, что в то время как церковные теоретики усматривали в творчестве Жоскена совершенное воплощение идеи христианства в музыке, светские писатели-гуманисты провозгласили его творчество идеалом ренессансных стремлений. Не одна теория в те годы стремилась доказать, что только сейчас, в творчестве последней франко-фламандской школы, пришел конец «варварскому» средневековому искусству и музыка вновь вернулась к высотам античности.

Подобная точка зрения важна как констатация того, как высоко оценивала музыкальная мысль второй половины XVI века значение творчества Жоскена. Встречаются в эти годы и теоретические труды, в которых, на основе изучения творчества Жоскена Депре, впервые формулируется понятие классического в музыке. Авторы подобных трудов доказывают, что Жоскен олицетворяет вершину музыкального творчества всех времен, так как к его искусству нельзя ничего ни прибавить, ни убавить, ничего нельзя в нем изменить без того, чтобы не нарушить идеальное равновесие созданной им художественной системы.

Современный взгляд на искусство Жоскена, конечно, не приемлет столь безоговорочной оценки, и все-таки даже на фоне творчества Палестрины, а тем более на фоне всех других композиторов — современников Палестрины, музыка Жоскена Депре не теряет своего значения. Именно он сделал возможным последний великий расцвет старинной дотональной полифонии. В его творчестве хоровое пение a cappella достигло своей классической формы; его изумительное полифоническое мастерство уже сочеталось с гармонической проясненностью фактуры, наконец, — что, может быть, особенно важно, — благодаря тому, что в его творчестве церковные и светские истоки находились в редком равновесии, именно он дал могучий толчок к расцвету новых, собственно светских многоголосных жанров, которыми так богат XVI век в Италии, Франции, австро-немецких княжествах. Если теоретики ошибались, усматривая в творчестве Жоскена высший итог в развитии церковной хоровой полифонии, то несомненно одно: благодаря творчеству Жоскена стала возможной подлинная кульминация этой музыки, достигнутая следующим за ним поколением.

Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1525–1594)

И среди великих фигур Ренессанса в истории музыки XVI века выделяется исключительно талантливая личность — Джованни Пьерлуиджи да Палестрина. О его детстве известно очень мало, и время его рождения определяется лишь приблизительно: родился он 17 декабря 1525 года неподалеку от Рима в городке Палестрина, имя которого и взял себе. Очень молодым Палестрина поступил в хор папской капеллы. Музыкальное образование он получил в школе Гудимеля, из которой и вынес замечательную полифоническую технику и ясное понимание о чистоте духовного стиля и гармоничности сочетания звуков. С 1544 по 1551 год он служил органистом и хормейстером главной церкви в Палестрине. В 1551 переселился в Рим, где последовательно занимал должности учителя пения и руководителя детского хора в капелле Юлия (при соборе Св. Петра).

При папе Маркелле II положение Палестрины значительно улучшилось. Перейдя на должность певца Сикстинской капеллы в Ватикане, Палестрина мог посвящать большую часть времени композиторской деятельности. К тому времени Палестрина уже был женат и имел детей, поэтому для работы в Сикстинской капелле он должен был получить специальное разрешение, так как правила запрещали служить в этом священном месте людям не монашеского звания. Но даже, несмотря на такое благословение церкви, судьба обошлась с ним очень жестоко: неожиданно, вопреки его желанию, он был уволен со службы, а во время эпидемии чумы потерял жену, двоих сыновей и брата, что надолго приостановило его творческую деятельность. Только место капельмейстера в церкви латеранского дворца и в церкви Санта-Мария Маджоре избавили его от крайней бедности.

В 1560 году Палестрина обратил на себя всеобщее внимание своими импропериями Их простая, красивая, гармоничная музыка произвела сильное впечатление, и триентский собор поручил Палестрине написать пробную мессу, которая доказала бы возможность существования фигуральной музыки при церковном богослужении, так как многоголосие контрапунктических хитросплетений наносило ущерб ясности текста и музыкальному благополучию.

Палестрина написал три мессы на шесть голосов. Все три отличались замечательными достоинствами: первая отличалась строгим стилем, вторая — нежностью, глубиною чувства и изяществом, третья, как по форме, так и по экспрессии, явилась высшим проявлением гениальности композитора. Посвященная памяти папы Маркелла, покровителя Палестины, она известна под названием «Мессы папы Маркелла» и стала образцом для подражания. Эти мессы решили участь фигуральной музыки в ее пользу.

Папа Пий IV, услышав мессу, воскликнул: «Здесь Иоанн (то есть Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в небесном Иерусалиме». С тех пор и на долгое время сочинять в стиле Палестрины было обязательным для композиторов католической духовной музыки.

Неудивительно, что с 1561 года и до конца жизни композитор занимал почетную должность руководителя капеллы собора Св. Петра. За заслуги перед церковью он был там и похоронен в 1594 году.

Палестрина за свою жизнь написал много церковных произведений: около 100 месс, 68 офферториев, более 200 мотетов, гимны и другие духовные хоровые сочинения. Музыка месс композитора в полной мере отвечает величию литургического обряда и становится его

органичной составной частью. Палестрина в своем творчестве использовал знания музыкальной теории и искусства предшествующих поколений, в частности, очень сложного технически искусства представителей нидерландской школы. Он сумел придать ему новый смысл и, самое главное, — сделал более человечным и понятным. Именно поэтому его можно назвать великим композитором.

Палестрина до сих пор остается непревзойденным мастером многоголосья, так называемой полифонии. Все голоса в его произведениях действительно поют и своим согласным звучанием создают совершенно новую гармонию. Композитор упростил технику колоратурного пения, тщательно следил за правильным произнесением слов литургии и старался избегать всяческих излишеств в музыке. Он писал преимущественно вокальную музыку; орган в его произведениях выполнял роль сопровождения или же не использовался вовсе, поэтому Палестрина считается самым ярким представителем хорового пения а капелла (без сопровождения). Всестороннее совершенство хоровой музыки Палестрины позволяет сравнивать его с великим художником итальянского Возрождения Рафаэлем.

Композитор создал новый стиль, который оказал влияние не только на римскую музыкальную школу, но и на развитие музыки во всей Европе. И, несмотря на все это, его музыка постепенно исчезла из церковного и светского репертуара и была возрождена только в 30-х годах прошлого века в связи с мощным движением обновления церковной музыки. А современные музыканты только теперь приближаются к стилистически точному исполнению его сочинений.

Клаудио Монтеверди (1567–1643)

Клаудио Монтеверди родился в Кремоне. Точно известна лишь дата его крещения — 15 мая 1567 года. Кремона — североитальянский город, издавна славился как университетский и музыкальный центр с превосходной церковной капеллой и чрезвычайно высокой инструментальной культурой. В XVI–XVII веках целые семейства знаменитых кремонских мастеров — Амати, Гварнери, Страдивари — изготовляли смычковые инструменты, равных которым по красоте звука не было нигде.

Отец композитора был медиком, сам он, возможно, получил университетское образование и еще в юности сложился не только как музыкант, искусный в пении, игре на виоле, органе и сочинении духовных песен, мадригалов и канцонетт, но и как художник весьма широкого кругозора и гуманистических взглядов. Сочинению его обучал известный тогда композитор Марк Антонио Инджeньерн, служивший капельмейстером кремонского собора.

В 1580-х годах Монтеверди жил в Милане, откуда, по приглашению герцога Винченсо Гонзага, он двадцати трех лет от роду отправился к мантуанскому двору в качестве певца и виртуоза на виоле. Впоследствии (с 1601 года) он стал придворным капельмейстером у Гонзага. Документальные материалы, и, прежде всего, переписка самого композитора, говорят о том, что жизнь его была там отнюдь не сладкой, он страдал от деспотизма и жадности своих меценатов, властно и мелочно опекавших его труд и обрекавших его на подневольное, жалкое существование. «Я предпочел бы просить милостыню, чем подвергаться снова такому унижению», — писал он впоследствии. Тем не менее, именно в этих трудных условиях Монтеверди окончательно сформировался как зрелый и притом выдающийся мастер — создатель произведений, обессмертивших его имя. Усовершенствованию его искусства способствовала повседневная работа с превосходными ансамблями придворной капеллы и церкви Св. Варвары, странствования по Европе в свите Гонзага в Венгрии, Фландрии, общение с выдающимися современниками, среди которых были такие гениальные художники, как, например, Рубенс. Но особенно важным фактором прогресса была для Монтеверди свойственная ему скромность, неустанный труд и исключительно строгая взыскательность к собственным сочинениям В 1580-1600-х годах в Кремоне, Милане и Мантуе были написаны первые пять книг прекрасных мадригалов пятиголосного склада.

Значение этого жанра в формировании творческого метода и всей артистической индивидуальности мастера было огромно. Дело не только в том, что в наследии Монтеверди мадригал количественно доминирует над другими (всего около двухсот произведений на тексты Тассо, Марине, Гварини, Стриджо и других поэтов). Именно эта жанровая сфера стала для Монтеверди творческой лабораторией, где им еще в молодости предприняты были самые смелые новаторские начинания. В хроматизации лада он значительно опередил мадригалистов XVI столетия, не впадая, однако, в субъективистскую изощренность и произвол Огромным прогрессивным приобретением Монтеверди явилось блистательно осуществленное слияние ренессансной полифонии и нового гомофонного склада — драматически индивидуализированной мелодии разнообразнейших типов с инструментальным сопровождением. Эта, по определению самого композитора, «вторая практика», нашедшая полное и яркое выражение в пятой книге пятиголосных мадригалов,

стала путем к достижению высшей эстетической цели художника, к поиску и воплощению правды и человечности. Потому, в отличие, скажем, от Палестрины, с его религиозно-эстетическими идеалами, Монтеверди, хотя и начинал свой путь с культовой полифонии, со временем утвердился в чисто светских жанрах.

Ничто не привлекало его так, как обнажение внутреннего, душевного мира человека в его драматических коллизиях и конфликтах с окружающим миром. Монтеверди — подлинный первооснователь конфликтной драматургии трагедийного плана. Он — истый певец душ человеческих. Он настойчиво стремился к естественной выразительности музыки. «Речь человеческая — повелительница гармонии, а не служанка ее». Монтеверди — решительный противник идиллического искусства, не идущего дальше звукописи «амурчиков, зефирчиков да сирен». И поскольку его герой — герой трагический, «мелопоэтические фигуры» его отличаются остро напряженным, зачастую диссонантным интонационным строем. Закономерно, что этому мощному драматическому началу, чем дальше, тем более тесно становилось в границах камерного жанра.

Постепенно Монтеверди приходил к различению «мадригала жестов» и «мадригала нежестикулированного». Но еще раньше драматургические поиски привели его на путь оперного театра, где он сразу же выступил во всеоружии «второй практики» с первыми мантуанскими операми «Орфей» (1607 год) и «Ариадна» (1608 год), принесшими ему громкую славу.

С его «Орфея» и начинается история подлинной оперы. Предназначенный для типичного придворного празднества, «Орфей» написан на либретто, явно связанное со сказочной пасторалью и роскошными декоративными интермедиями — этими типичными атрибутами придворной эстетики. Но музыка Монтеверди превращает гедонистическую сказочную пастораль в глубокую психологическую драму. Кажущаяся пастораль характеризуется столь экспрессивной, индивидуально-неповторимой музыкой, овеянной поэтической атмосферой скорбного мадригала, что она и по сей день воздействует на нас.

«Ариадна трогала потому, что она была женщиной, Орфей — потому, что он простой человек Ариадна возбуждала во мне истинное страдание, вместе с Орфеем я молил о жалости». В этом высказывании Монтеверди заключена и сущность его собственного творчества, и главная суть переворота, произведенного им в искусстве. Мысль о способности музыки воплощать «богатство внутреннего мира человека» при жизни Монтеверди не только не была избитой истиной, но воспринималась как нечто неслыханно новое, революционное. Впервые на протяжении тысячелетней эпохи земные человеческие переживания оказались в центре композиторского творчества подлинно классического уровня.

Музыка оперы сосредоточена на раскрытии внутреннего мира трагического героя. Его партия необычайно многогранна, в ней сливаются различные эмоционально-выразительные токи и жанровые линии. Он восторженно взывает к родным лесам и побережьям или оплакивает потерю своей Эвридики в безыскусственных песнях народного склада.

В речитативных диалогах страстные реплики Орфея написаны в том взволнованном, по более позднему выражению Монтеверди, «смятенном» стиле, какой он сознательно противопоставлял однообразному речитативу флорентийской оперы. Образ героя, его вдохновенного искусства, счастливой любви и тяжкой утраты, его жертвенный подвиг и достижение цели, трагическая развязка и конечный олимпийский триумф певца — все это поэтически воплощено на фоне контрастно сменяющихся музыкально-сценических картин.

По всей опере щедрой рукою рассыпаны певучие мелодии, всегда созвучные облику действующих лиц и сценическим положениям. Композитор отнюдь не пренебрегает полифонией и время от времени сплетает свои напевы в изящную контрапунктическую ткань.

Все же гомофонный склад господствует в «Орфее», партитура которого буквально сверкает смелыми и драгоценнейшими находками хроматических гармоний, красочных и в то же время глубоко оправданных образно-психологическим содержанием того или иного эпизода драмы.

Оркестр «Орфея» был по тем временам огромен и даже чрезмерно многолик по составу, он отразил тот переходный период, когда еще много играли на старых инструментах, унаследованных от Возрождения и даже от средних веков, но когда уже появлялись новые инструменты, отвечавшие новому эмоциональному строю, складу, музыкальным темам и выразительным возможностям.

Инструментовка «Орфея» всегда эстетически созвучна мелодии, гармоническому колориту, сценической ситуации. Инструменты, которые сопровождают монолог певца в подземном царстве, напоминают о его искуснейшей игре на лире. В пасторальные сцены флейты вплетают бесхитростные мелодии пастушьих наигрышей. Рев тромбонов сгущает атмосферу страха, окутывающую безрадостный и грозный Аид. Монтеверди — подлинный отец инструментовки, и в этом смысле «Орфей» — опера основополагающая.

Что касается второго оперного произведения, написанного Монтеверди в Мантуе, — «Ариадны» (либретто О. Ринуччини, речитативы Я. Пери), то оно не сохранилось. Исключение — всемирно знаменитая ария героини, которую композитор оставил в двух вариантах: для пения соло с сопровождением и в более позднем — в виде пятиголосного мадригала. Ария эта — редкой красоты и по праву считается шедевром ранней итальянской оперы.

В 1608 году Монтеверди, давно тяготившийся своим положением при герцогском дворе, покинул Мантую. Он не склонился перед своими властолюбивыми покровителями и остался гордым, независимым народным художником, высоко несущим знамя человечного искусства. После недолгого пребывания у себя на родине в Кремоне, в Риме, Флоренции, Милане, Монтеверди в 1613 году принял приглашение в Венецию, где прокураторы Сан-Марко остановили свой выбор на нем как капельмейстере этого собора.

В Венеции Монтеверди предстояло выступить во главе новой оперной школы. Она во многом отличалась от своих предшественниц и далеко обогнала их. Это объяснялось иными местными условиями, иным исторически сложившимся соотношением общественных сил и идейных течений. Венеция той эпохи — город с республиканским устройством, низложенной аристократией, с богатой, политически сильной, культурной буржуазией и дерзновенной оппозицией папскому престолу. Венецианцы в эпоху Возрождения создали свое искусство, более светское, жизнерадостное, реалистическое, чем где-либо еще на итальянской земле. Здесь в музыке с конца XVI века особенно широко и ярко проросли первые черты и предвестники барокко. Первый оперный театр Сан-Кассиано был открыт в Венеции в 1637 году.

Это не была «академия» для узкого круга просвещенных гуманистов-аристократов, как во Флоренции. Здесь папа и его двор не имели власти над искусством. Ее сменила власть денег. Венецианская буржуазия построила себе театр по собственному образу и подобию: он стал коммерческим предприятием. Источником дохода стала касса. Вслед за Сан-Кассиано выросли в Венеции другие театры, всего более десяти. Появилась и неизбежная конкуренция между ними, борьба за публику, артистов, доходы. Вся эта коммерчески-предпринимательская сторона наложила отпечаток на оперно-театральное искусство. В то же время оно впервые стало зависимым от вкусов широкой публики. Это отразилось на его размахе, репертуаре, постановочной части, наконец, на стиле самой оперной музыки.

Творчество Монтеверди стало кульминационным моментом и могучим фактором

прогресса итальянского оперного искусства. Правда, и Венеция не принесла ему полного освобождения от зависимости. Он приехал туда регентом, возглавившим вокально-инструментальную капеллу Сан-Марко. Он писал культовую музыку — мессы, вечерни, духовные концерты, мотеты, и церковь, религия неизбежно оказывали на него влияние. Выше уже говорилось, что, будучи по природе своей светским художником, он принял смерть в духовном сане.

В течение ряда лет, предшествовавших расцвету венецианского оперного театра, Монтеверди был вынужден и здесь обслуживать меценатов, правда, не таких властных и всесильных, как в Милане или Мантуе. Дворцы Мочениго и Гримани, Вендрамини и Фоскари были роскошно украшены не только картинами, статуями, гобеленами, но и музыкой. Капелла Сан-Марко нередко выступала здесь на балах и приемах во время, свободное от церковной службы. Наряду с диалогами Платона, канцонами Петрарки, сонетами Марине, любители искусства увлекались мадригалами Монтеверди. Он не оставил этого любимого им жанра в венецианский период и именно тогда достиг в нем наивысшего совершенства.

В Венеции написаны были шестая, седьмая, восьмая книги мадригалов, продолжавших играть роль жанра, в котором Монтеверди экспериментировал, перед тем как созданы были его последние оперы. Но венецианские мадригалы имели и огромное самостоятельное значение. В 1838 году появился интереснейший сборник «Мадригалы воинственные и любовные». В нем сказалась глубокая психологическая наблюдательность художника; музыкально-поэтическая драматизация мадригала доведена там до последнего возможного тогда предела. В этот сборник вошли и некоторые более ранние произведения. «Неблагодарные женщины» — интермедия мантуанского периода и знаменитое «Единоборство Танкреда и Клоринды» — великолепная драматическая сцена, написанная в 1624 году на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Тассо, предназначенная для исполнения с театральными костюмами и бутафорией.

В течение тридцати лет, прожитых в Венеции, Монтеверди создал большинство своих музыкально-драматических произведений для театрального или камерно-сценического представления.

Что касается собственно опер, то их всего у Монтеверди восемь: «Орфей», «Ариадна», «Андромеда» (для Мантуи), «Мнимо безумная Ликори» — одна из первых комических опер в Италии, «Похищение Прозерпины», «Свадьба Энея и Лавинии», «Возвращение Улисса на родину» и «Коронование Поппеи». Из венецианских опер лишь две последние сохранились.

Самым значительным произведением Монтеверди венецианского периода стала опера «Коронование Поппеи» (1642 года), законченная незадолго до того, как он умер в зените своей славы «оракула музыки», — 29 ноября 1643 года. Эта опера, созданная композитором, когда ему было семьдесят пять лет, не только венчает его собственный творческий путь, но безмерно возвышается над всем, что было создано в оперном жанре до Глюка. Породившие ее смелость и вдохновенность мысли неожиданны в таком преклонном возрасте.

Разрыв между «Коронацией Поппеи» и всем предшествующим творчеством Монтеверди разителен и необъясним. Это в меньшей мере относится к самой музыке: истоки музыкального языка «Поппеи» можно проследить в исканиях всего предыдущего, более чем полувекового периода. Но общий художественный облик оперы, необычный как для творчества самого Монтеверди, так и для музыкального театра XVII века вообще, в решающей степени предопределен оригинальностью сюжетно-драматургического замысла. По полноте воплощения жизненной правды, широте и многогранности показа сложных человеческих взаимоотношений, подлинности психологических конфликтов, остроте постановки нравственных проблем ни одно из дошедших до нас других произведений

композитора не может сравниться с «Коронацией Поппеи».

Композитор и его талантливый либреттист Франческо Бузенелло обратились к сюжету из древнеримской истории, воспользовавшись хрониками античного писателя Тацита: император Нерон, влюбленный в куртизанку Поппею Сабину, возводит ее на престол, изгнав прежнюю императрицу Октавию и предав смерти противника этой затеи, своего наставника философа Сенеку.

Картина эта написана широко, многогранно, динамично. На сцене — императорский двор, его вельможи, мудрец-советник, пажи, куртизанки, слуги, преторианцы. Музыкальные характеристики действующих лиц, противопоставленные друг другу, психологически точны и метки. В быстром и многоликом действии, в пестрых и неожиданных сочетаниях воплощены различные планы и полюсы жизни, трагические монологи — и едва ли не банальные сценки с натуры; разгул страстей — и философские созерцания; аристократическая утонченность — и безыскусственность народного быта и нравов.

Монтеверди никогда не был в центре моды, никогда не пользовался такой же широкой популярностью, как та, что выпадала на долю некоторых более «умеренных» сочинителей мадригалов, а позднее — композиторов «легких» канцонетт и арий. Он был настолько независим от взглядов и вкусов современников, настолько шире их по своей художественной психологии, что в одинаковой мере принимал и старинное, полифоническое и новое, монодическое письмо.

Сегодня бесспорно, что именно Монтеверди — «основоположник современной музыки». Именно в творчестве Монтеверди сложился тот строй художественного мышления, который характерен для нашей эпохи.

Генрих Шютц (1585–1672)

Шютц охватил в своих художественных исканиях все самое значительное, что дал его век в музыке. Могучий талант Шютца перерабатывал и подчинял его индивидуальности самые разнообразные компоненты современного ему музыкального творчества — от католической мессы до оперы, от протестантского хорала до любовного мадригала. Этот величайший немецкий композитор XVII столетия, которого современники называли «отцом новой немецкой музыки», открыл для нее новую страницу, преодолев лютеранскую косность и приобщив Германию к неведомым ей тогда высоким достижениям итальянской школы. Шютц внес в немецкое не только светское, но и духовное искусство новую, свежую струю — театральность, жанры и стилевые приемы оперного творчества.

Генрих Шютц родился 14 октября 1585 года в Кестрице (Тюрингия) в бюргерской семье. В детстве он пел в хоре, а как музыкант Генрих был «открыт» ландсграфом Гессенским. Проезжая через Вайсенфельс, тот остановился в гостинице, хозяевами которой были родители Шютца, и случайно услышал, как поет тринадцатилетний Генрих. С того момента он начал настойчиво осаждать родителей мальчика, уговаривая их отдать сына в его придворную капеллу. Сопротивление оказалось серьезным. После многих отказов, и только когда ландсграф окончательно убедил родителей в том, что образование мальчика не пострадает, они согласились почти год спустя отослать сына в Кассель. В этом крупном для своего времени культурном центре он пробыл восемь лет, — годы, заложившие фундамент его будущей деятельности и определившие на всю жизнь его характерный, высоко интеллектуальный облик.

Ландсграф Гессенский меньше всего походил на диктатора-самодура, неспособного понять устремления ищущего музыканта. Наоборот, Шютцу исключительно повезло. Его покровитель был одним из самых просвещенных и художественно одаренных людей своего века в Германии, олицетворявшим своей деятельностью лучшее, что связывается с ренессансным гуманизмом. Он был известен глубоким знанием эллинской и латинской культуры, сам переводил древнегреческие трагедии и комедии на родной язык, создал первый в Германии постоянный театр, пригласив для него лучшую труппу английских актеров. Он был также композитором, сочинял музыку под руководством главы своей капеллы Георга Отто. Ему он и поручил музыкальное воспитание юного подопечного. При этом музыка, занимавшая большое место в образовании Шютца, нисколько не оттесняла на второй план другие предметы.

Первоклассное учебное заведение, которое Шютц посещал в Касселе, дало ему знание математики, французского языка, греческого языка, латыни, богословских дисциплин. Впоследствии он сам овладел древнееврейским, чтобы глубже постичь сущность литургических текстов, на которые сочинял музыку. Его тяга к наукам была огромной и еще много лет соперничала с увлеченностью музыкой. Не случайно по окончании общего курса он поступил на юридический факультет Марбургского университета, где занимался со страстной заинтересованностью. Шютц успешно защитил диплом, получил звание доктора права и, казалось, был готов отречься от музыки. И тут опять его судьба, — а быть может, и судьба всей немецкой музыки — была предрешена ландсграфом. Тот, не переставая следить за успехами своего бывшего подопечного, пришел к убеждению, что подлинное призвание молодого доктора права — музыка. Без прямого вмешательства, он нашел умный и

тактичный выход из создавшегося положения, предложив Шютцу поехать на два года в Венецию, для того чтобы заниматься у самого выдающегося композитора Италии Джованни Габриели, и взял на себя материальное обеспечение этой поездки. При этом и родители Шютца, и сам молодой «любитель музыки» серьезно полагали, что по возвращении из Венеции тот займется юридической деятельностью.

Расчет ландсграфа оказался точным и дальновидным. Пребывание в Венеции — одной из главных музыкальных столиц Европы той эпохи — открыло немецкому композитору неведомые дотоле горизонты. Италия в целом, Венеция в частности бурлили новыми веяниями, «прорубившими окно» в будущее всей европейской музыки. Назовем хотя бы такие явления, как расцвет мадригального искусства, как рождение музыкальной драмы, явившейся итогом развития гуманистических тенденций в музыкальном творчестве Возрождения.

Влияние итальянского периода на творческий облик Шютца трудно переоценить. Хотя формально он занимался у одного Габриели, его музыкальный кругозор охватил, по существу, все то новое, что успело откристаллизоваться на итальянской почве, но пока еще не проникло сколько-нибудь широко на родину композитора. Во всей своей будущей деятельности Шютц отталкивался от строя мысли, характеризующего итальянскую музыку начала XVII века, — факт тем более знаменательный, что творчество Шютца развивалось вообще в русле, мало связанном с формами и жанрами, коренящимися в итальянской культуре. Правда, первым его опубликованным опусом был сборник светских мадригалов — «Итальянские мадригалы». Он вышел в свет в Венеции в 1611 году. Однако неповторимо шютцевское начало в искусстве меньше всего ассоциируется с образами любовно-лирической поэзии.

По возвращении на родину, после известного периода колебаний между юриспруденцией и музыкой и непродолжительной службой при церкви Иоанна в Лейпциге, Шютц окончательно определился как придворный музыкант. Более сорока лет он был связан с капеллой Иоганна-Георга I, могущественного саксонского курфюрста, по существу «похитившего» его у ландсграфа Морица Гессенского.

При полном равнодушии Иоганна-Георга к благополучию его рядовых музыкантов, этот феодал был страстно влюблен в музыку и не жалел средств на музыкальные празднества и музыкальное оформление всевозможных торжественных событий. Говорили, что он уделяет больше внимания своей капелле, чем армии. И действительно, уступая в этом отношении лишь Баварии, Дрезден мог похвастаться лучшей капеллой Германии как раз в те годы, когда тридцатидвухлетний Шютц был приглашен стать во главе ее.

В его обязанности входило сочинение музыки, репетиции с капеллой, исполнение, все руководство дворцовой музыкальной жизнью, вплоть до самых мелких бытовых забот. Подобно каждому капельмейстеру при крупном дворе, Шютц должен был быть в курсе новейших достижений европейской музыки и следить за тем, чтобы дрезденская капелла не отставала от современного уровня.

Но не только музыкальное искусство было гордостью и страстью Иоганна-Георга. Этот деспот-феодал был также тонким знатоком живописи. Он покровительствовал театру и приглашал английские труппы, ставившие пьесы Шекспира. Известно, что в 1626 году Шютц присутствовал на спектаклях «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Гамлет», «Юлий Цезарь». Шютц с его высокоразвитым интеллектом и художественным вкусом, несомненно, был способен оценить явления, с которыми он встретился в саксонской столице и которые, естественно, обогатили его духовный мир.

Наконец, важнейшей стороной его жизни при дрезденском дворе — жизни материально хорошо обеспеченной до того, как разразилась Тридцатилетняя война, — было непосредственное знакомство с другими музыкальными центрами, как в самой Германии, так

и за ее пределами.

На протяжении ряда столетий вклад дворянской культуры в европейскую музыку твердо ассоциировался со светским, принципиально антицерковным началом. Мадригал, музыкальная драма, первые оркестровые и клавирные сюиты, то есть жанры, определившие направленность композиторского творчества постренессансных веков, расцвели при светских дворах Европы. Между тем творчество Шютца совершенно не увязывается со светской придворной эстетикой. Ни одно из его произведений театрально-дивертисментного плана не вошло в жизнь. Подтверждение тому важнейшие произведения Шютца того периода: «Псалмы Давида» (1619 год), «Похоронная ода» (1623 год), «История Воскресения Господня» (оратория) (1623 год), первый сборник «Священных симфоний» (1629 год).

И если в «Псалмах Давида» ощущается влияние итальянского мадригала (яркая манера концертирования, напевность мелодики, свежие, сочные, полнокровные гармонии, богатейшая колористичность красноречиво говорят об этих связях), то в своем следующем крупном произведении, появившемся четыре года спустя, — «Истории Воскресения Господня» — Шютц стал гораздо сдержаннее в отношении тембровых красок, более простым в гомофонной манере письма.

Не на придворной сцене, но в придворной церкви рождались величайшие произведения Шютца.

Начиная с самого раннего периода официальной службы в Дрездене и кончая своим последним опусом, созданным на восемьдесят шестом году жизни, Шютц посвящал свой выдающийся талант музыке, связанной с духовной сферой.

Большинство его произведений не укладывалось в традиционные культовые жанры. Весь опыт европейского творчества в светском ренессансном духе, гуманистическая направленность его собственного интеллекта, характерная для него широта и острота переживания — все это влилось в произведения религиозного склада. Преодолев суровую прямолинейность музыки протестантской традиции, Шютц поднял ее до небывалого уровня. Он первый придал ей богатство мироощущения, глубину мыслей и чувств, которые в нашем восприятии неотделимы от драматических, инструментально-хоровых жанров Баха.

Шютц не был «заперт на ключ» в дрезденском замке. Он много путешествовал по Германии и другим странам. В частности, в 1629 году он во второй раз посетил Италию, где тесно общался с Монтеверди и многое воспринял от него. Его кругозор непрерывно расширялся, а его собственное творчество проникло далеко за пределы Дрездена. Этот процесс начался еще до «саксонского периода», когда в качестве секретаря ландсграфа Морица, он сопровождал его в дипломатических миссиях. Среди подобных поездок выделяется путешествие в Наумбург, куда съехались высокопоставленные дворяне — приверженцы протестантской веры. Многие привезли с собой капеллы, и на протяжении нескольких недель музыкальные празднества следовали друг за другом.

Не один раз, в том числе и на продолжительное время, Шютц уезжал в Данию. При дворе Христиана IV, известного своим просвещенным покровительством музыке, он создал некоторые свои самые значительные произведения. Его опусы возникали при разных немецких дворах в Ганновере, Торгау, Брауншвейге, Мекленбурге и других, куда, согласно установившейся общеевропейской практике, Шютца «одалживал» на время саксонский курфюрст. Кстати, свою единственную оперу «Дафна» Шютц сочинил «на случай», для пышного свадебного торжества в Торгау.

К великому сожалению, лучшие опусы Шютца, созданные для дворцовых празднеств (наряду с письмами), были бесследно уничтожены в 1760 году при пожаре в дрезденской библиотеке. Так, пропала его опера «Дафна» (1627 год) на текст Мартина Опица — первая

немецкая музыкальная драма. Исчезли партитуры балета на сюжет «Орфея и Эвридики» (1638 год), пятиактного балета «Парис и Елена» (1650 год), двух пасторалей «с музыкой и танцами» и множество других дивертисментов, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существовали. Лучшие произведения, из того, что сохранилось из написанного композитором в 1630-1650-е годы: «Маленькие духовные концерты» — первый сборник (1636 год), второй сборник (1639 год), «Реквием» (1636 год), «Семь слов Спасителя на кресте» (оратория), (1645 год), Второй сборник «Священных симфоний» (1647 год), Третий сборник «Священных симфоний» (1650 год).

В «Духовных концертах», которые композитор писал в годы великих народных страданий, вызванных войной, он ограничивался в творчестве солирующими голосами и аккомпанементом органа. В этом сочинении, почти за двадцать лет до «Страстей», Шютц уже обратился к старинной немецкой церковной традиции.

Инструментальная партитура оратории «Семь слов Христа распятого» совсем скромна — это отвечает простому и сдержанному, трогательно-задушевному образу произведения.

Драматическая сила духовной музыки Шютца возникла, прежде всего, из ощущения, рожденного трагизмом эпохи, прошедшей под знаком катастрофы Тридцатилетней войны. Ужасающее разорение, которому подвергся двор саксонского курфюрста, привело к тому, что музыкально-творческая жизнь в нем практически замерла. Шютц оказался во главе условно существовавшей, «призрачной» капеллы. Одновременно он потерял связь с композиторскими кругами в других княжествах и странах, контакты с которыми постоянно обогащали его внутренний мир. Изоляция стала для него дополнительным источником страданий.

О переменах, произошедших в душе Шютца, выразительно говорит сопоставление его опусов, созданных до войны и в период ее мрачного разгула. Если «Псалмы Давида», сверкающие счастьем молодости, воспринимаются многими как вариант итальянского лирического мадригала, то все последующие его произведения проникнуты духом страстного моления.

Особо отметим «Пассивны», или «Страсти». Композитору было около восьмидесяти лет, когда он сочинил все четыре своих пассиона. Шютц написал их отдельно по четырем евангелистам: Матфею, Марку, Луке, Иоанну и завершил в 1666 году. Впоследствии они исполнялись, будучи объединены в одну цельную композицию. «Страсти» издавна жили в народной немецкой среде. Это был отпрыск средневековой литургической драмы. Шютцевским «Страстям» предшествовала, по крайней мере, полуторавековая народная традиция. И он отнесся к этой традиции внимательно и бережно, согласовывал свой собственный стиль с ее сложившимися художественными требованиями.

Музыка их исполнена глубокого чувства и художественной правды — это концентрат идеи страдания и самопожертвования. Очищенная от всех внешних красот музыка предстает суровой, оголенной, как будто простой. Но простота эта обманчива. Она несет в себе музыкальную мысль во всей ее чистоте и высшей одухотворенности и достигает драматической силы, не уступающей силе этого образа в его более театральных и современных по форме произведениях. Перед слушателем в архаичных облачениях евангельских персонажей проходят живые люди, любящие и ненавидящие, страдающие и радующиеся, праведные и грешные.

В это же время Шютц сочинил «Рождественскую ораторию». Этот поздний его опус — апогей блеска и чувственной красоты. Здесь композитор разрабатывает такую богатую гамму индивидуальных характеристик, какой нет в его более ранних произведениях. Зато инструментовка последнего крупного произведения Шютца — празднично-величального «Магнификата» (1671 год) сверкает разнообразными и яркими тембрами: три хора

поддержаны оркестром со струнными, гобоем, фаготами, трубой и тремя тромбонами.

Шютц был увлечен разными сторонами духовного искусства. В своих произведениях он предстает как мыслитель, трактующий вопросы жизни и смерти, вечности и человеческого бытия. Некоторые произведения, созданные композитором для придворной церкви, становились после их публикации по существу массовым искусством: самые широкие круги немцев слышали в них «свой голос». Это редкое соединение философской глубины и усложненного профессионализма с исключительной силой непосредственного воздействия стало одной из характерных особенностей его музыки.

Шютц создал целую школу превосходных музыкантов, и первым среди них стал его ученик и двоюродный брат, замечательный мастер немецкой песни Генрих Альберт. Первая гамбургская опера была написана другим учеником композитора — Иоганном Тейле. Шютц умер в Дрездене 6 ноября 1672 года.

Искусство Шютца, художника отдаленной исторической и музыкальной эпохи, оказалось родственным эстетике нашего времени. И не случайно после двухвекового периода молчания его музыка вновь зазвучала в наши дни во всем своем неувядаемом величии.

Жан Батист Люлли (1632–1687)

Жан Батист Люлли — выдающийся музыкант, композитор, дирижер, скрипач, клавесинист — прошел жизненный и творческий путь чрезвычайно своеобразный и во многом характерный для его времени. Тогда еще сильна была неограниченная королевская власть, но уже начавшееся экономическое и культурное восхождение буржуазии привело к тому, что из третьего сословия стали выходить не только «властители дум» литературы и искусства, но и влиятельные фигуры чиновно-бюрократического аппарата.

Жан Батист родился во Флоренции 28 ноября 1632 года. Родом из флорентийских крестьян, сын мельника, Люлли еще в детстве был увезен во Францию, ставшую для него второй родиной. Будучи сначала в услужении у одной из знатных дам столицы, мальчик обратил на себя внимание блестящими музыкальными способностями. Обучившись игре на скрипке и достигнув поразительных успехов, он попал в придворный оркестр. Люлли выдвинулся при дворе сначала как превосходный скрипач, затем как дирижер, балетмейстер, наконец, как сочинитель балетной, а позже оперной музыки.

В 1650-х годах он возглавил все музыкальные учреждения придворной службы как «музыкальный суперинтендант» и «маэстро королевской фамилии». К тому же он был секретарем, приближенным и советчиком Людовика XIV, который пожаловал ему дворянство и содействовал в приобретении огромного состояния. Обладая незаурядным умом, сильной волей, организаторским талантом и честолюбием, Люлли, с одной стороны, находился в зависимости от королевской власти, с другой же — сам оказывал большое влияние на музыкальную жизнь не только Версаля, Парижа, но и всей Франции.

Как исполнитель, Люлли стал основателем французской скрипичной и дирижерской школы. О его игре сохранились восторженные отзывы нескольких выдающихся современников. Его исполнение отличалось легкостью, изяществом и в то же время чрезвычайно четким, энергичным ритмом, которого он придерживался неизменно при интерпретации произведений самого различного эмоционального строя и фактуры.

Но наибольшее влияние на дальнейшее развитие французской школы исполнения оказал Люлли в качестве дирижера, притом в особенности дирижера оперного. Здесь он не знал себе равных.

Собственно, оперное творчество Люлли развернулось в последнее пятнадцатилетие его жизни — в 70-х и 80-х годах. За это время он создал пятнадцать опер. Среди них широкую известность приобрели «Тезей» (1675 год), «Атис» (1677 год), «Персей» (1682 год), «Роланд» (1685 год) и в особенности «Армида» (1686 год).

Опера Люлли возникла под влиянием классицистского театра XVII века, связана была с ним теснейшими узами, усвоила во многом его стиль и драматургию. Это было большое этическое искусство героического плана, искусство больших страстей, трагических конфликтов. Уже сами названия опер говорят о том, что, за исключением условно египетской «Изиды», они написаны на сюжеты из античной мифологии и отчасти лишь из средневекового рыцарского эпоса В этом смысле они созвучны трагедиям Корнеля и Расина или живописи Пуссена.

Либреттистом большинства опер Люлли был один из видных драматургов классицистского направления — Филипп Кино. У Кино любовная страсть, стремление к личному счастью приходят в столкновение с велениями долга, и верх берут эти последние.

Фабула связана обычно с войной, защитой отечества, подвигами полководцев («Персей»), с единоборством героя против неумолимого рока, с конфликтом злых чар и добродетели («Армида»), с мотивами возмездия («Тезей»), самопожертвования («Альцеста»). Действующие лица принадлежат к противоборствующим лагерям, и сами переживают трагические столкновения чувств и помыслов.

Действующие лица обрисованы были красиво, эффектно, но образы их не только оставались схематичными, но — особенно в лирических сценах — приобретали слащавость. Героика уходила куда-то мимо; ее поглощала куртуазность. Не случайно Вольтер в памфлете «Храм хорошего вкуса» устами Буало обозвал Кино дамским угодником!

Люлли как композитор находился под сильным воздействием классицистского театра его лучшей поры. Он, вероятно, видел слабости своего либреттиста и, более того, стремился до некоторой степени преодолеть их своей музыкой, строгой и величавой. Опера Люлли, или, как ее называли, «лирическая трагедия», представляла собою монументальную, широко распланированную, но отлично уравновешенную композицию из пяти актов с прологом, заключительным апофеозом и обычной драматической кульминацией к концу третьего действия. Люлли хотел вернуть событиям и страстям, поступкам и характерам Кино исчезавшее величие. Он пользовался для этого, прежде всего, средствами патетически приподнятой, певучей декламации. Мелодически развивая ее интонационный строй, он создал свой декламационный речитатив, который и составил главное музыкальное содержание его оперы «Мой речитатив сделан для разговоров, я хочу, чтобы он был совершенно ровным!» — так говорил Люлли.

В этом смысле художественно-выразительное отношение между музыкой и поэтическим текстом во французской опере сложилось совершенно иное, чем у неаполитанских мастеров. Композитор стремился воссоздать в музыке пластическое движение стиха. Один из самых совершенных образцов этого стиля — пятая сцена второго акта оперы «Армида».

Либретто этой знаменитой лирической трагедии написано было Кино на сюжет одного из эпизодов эпической поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Действие происходит на Востоке в эпоху крестовых походов.

Опера Люлли состояла не из одних только речитативов. Встречаются в ней и закругленные ариозные номера, мелодически родственные тогдашним, чувствительные, кокетливые или написанные в энергично-маршевых либо жеманно-танцевальных ритмах. Ариями завершались декламационные сцены-монологи.

Силен был Люлли в ансамблях, особенно в характерных, порученных комическим персонажам, которые очень удавались ему. Немалое место занимали в «лирической трагедии» и хоры — пасторальные, военные, религиозно-обрядовые, фантастически-сказочные и другие. Их роль, чаще всего в массовых сценах, была по преимуществу декоративной.

Люлли был блестящим для своего времени мастером оперного оркестра, не только искусно сопровождавшего певцов, но и рисовавшего разнообразные поэтически-живописные картины. Автор «Армиды» видоизменял, дифференцировал тембровые краски применительно к театрально-сценическим эффектам и положениям.

Особенно прославилась великолепно разработанная Люлли вступительная «симфония» к опере, открывавшая действие, а потому и получившая название «французской увертюры».

До наших дней в театральном и концертном репертуаре сохранилась балетная музыка Люлли. И здесь его творчество было для французского искусства основополагающим. Оперный балет Люлли — это далеко не всегда дивертисмент: на него возлагалась нередко не только декоративная, но и драматическая задача, художественно-расчетливо сообразованная с ходом сценического действия. Отсюда танцы пасторально-идиллические (в «Альцесте»),

траурные (в «Психее»), комически-характерные (в «Изиде») и различные другие.

Французская балетная музыка до Люлли имела уже свою, по крайней мере, вековую традицию, но он внес в нее новую струю — «бойкие и характерные мелодии», острые ритмы, оживленные темпы движения. В то время это явилось целой реформой балетной музыки. В общем, инструментальных номеров «лирической трагедии» было гораздо больше, чем в итальянской опере. Обычно и по музыке они были выше и более гармонировали с действием, происходившим на сцене.

Скованный нормами и условностями придворного быта, нравов, эстетики, Люлли все же оставался «великим художником-разночинцем, сознававшим себя ровней самым знатным господам». Этим он заслужил себе ненависть среди придворной знати. Он не чужд был вольнодумства, хотя и писал немало церковной музыки и во многом реформировал ее. Кроме дворцовых, спектаклями своих опер он давал представления «в городе», то есть для третьего сословия столицы, иногда бесплатно. Он с энтузиазмом и настойчивостью поднимал к высокому искусству талантливых людей из низов, каким был и сам. Воссоздавая в музыке тот строй чувств, манеру изъясняться, даже те типы людей, какие зачастую встречались при дворе, Люлли в комических эпизодах своих трагедий (например, в «Ацисе и Галатее») неожиданно обращал взоры к народному театру, его жанрам и интонациям. И это удавалось ему, ибо из-под пера его выходили не только оперы и церковные песнопения, но и застольные и уличные песенки. Его мелодии распевались на улицах, «бренчались» на инструментах. Многие из его напевов, впрочем, вели происхождение от уличных песенок. Его музыка, заимствованная частью от народа, к нему возвращалась. Не случайно младший современник Люлли, Ла Вьевиль, свидетельствует, что одна любовная ария из оперы «Амадис» распевалась всеми кухарками Франции.

Знаменательно сотрудничество Люлли с гениальным создателем французской реалистической комедии Мольером, который часто включал в свои спектакли балетные номера. Помимо чисто балетной музыки, комические выходы костюмированных персонажей сопровождались пением-рассказом. «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» написаны были и ставились на сцене как комедии-балеты. Для них Люлли — сам отличный актер, не раз выступавший на сцене, — писал танцевальную и вокальную музыку.

Итак, создатель «Персея» и «Армиды» не только музыкой своею, благородной и величавой, подавлял или снимал преци-озно-галантные слабости Кино, поднимая лирическую трагедию на уровень Расина и Корнеля, а комический балет делал созвучным Мольеру, — он бывал порою шире и выше чистого классицизма своей эпохи.

Влияние Люлли на дальнейшее развитие французской оперы было очень велико. Он не только стал ее основоположником — он создал национальную школу и в духе ее традиций воспитал многочисленных учеников.

Генри Пёрселл (1658–1695)

Генри Пёрселл родился в Лондоне в 1658 году в музыкальной семье. Его отец Томас Пёрселл был при Стюартах придворным музыкантом: певцом капеллы, лютнистом, хорошо играл на виоле.

Генри Пёрселл с детства был связан с придворными и церковными музыкальными кругами. Появившись на свет в канун Реставрации, он еще в раннем детстве обнаружил блестящие музыкальные способности. С шести— или семилетнего возраста он пел в хоре королевской капеллы, обучался там вокальному искусству, композиции, играл на органе и харпсихор-де (разновидность английского клавесина крыловидной формы, наподобие современного пианино). Его учителями в капелле были отличные музыканты — капитан Кук, Джон Блоу и знаток французской музыки Пельгам Гемфри. Пёрселлу было двадцать лет, когда его блистательная игра проложила ему путь к широкому признанию. В 1679 году он стал органистом Вестминстерского аббатства, а в первой половине 1680-х годов и придворная капелла, где он еще недавно пел скромным мальчиком, пригласила его на этот пост. Его слава как виртуоза росла. Плебейские слои столицы — музыканты и ремесленники, поэты и рестораторы, актеры и торговцы — составляли один круг его знакомств и заказчиков. Другим был королевский двор с его аристократической и чиновной периферией. Вся жизнь Пёрселла, раздваиваясь, проходила между этими полюсами, но именно к первому он тяготел неизменно.

В 1680-х годах, на исходе Реставрации, наступил стремительный и блестящий расцвет его композиторского гения. Он писал с какой-то лихорадочной поспешностью, обращаясь к самым разнообразным жанрам, подчас далеким и даже противоположным друг другу. Его бытовые одноголосые и полифонические песни рождались на гуляньях, в тавернах и кэтч-клубах, за дружеской пирушкой, в обстановке сердечности, вольнодумства, а порою и разгула. Пёрселл был завсегдатаем в этой среде; известно, что одна из лондонских таверн была украшена его портретом. Некоторые песни тех лет не оставляют сомнения в том, что патриархальный консерватизм, свойственный когда-то Томасу Пёрселлу, не был унаследован его сыном. Но рядом с этими песенными созданиями — демократичными, шаловливыми, сатирическими — возникали патриотические кантаты, оды и приветственные песни, написанные нередко для королевской семьи и знатных вельмож к их юбилейным датам и празднествам.

Количество созданных им песен огромно. Вместе с теми, которые написаны для театра, оно исчисляется сотнями. Пёрселл — один из крупнейших композиторов-песенников. Некоторые его песенные мелодии еще прижизненно приобрели едва ли не всеанглийскую популярность.

Особо следует выделить у Пёрселла песни-сатиры, песни-эпиграммы, колкие, остроумные, насмешливые. В одних осмеиваются пуританские ханжи, дельцы того времени; в других ирония изливается на большой свет с его пороками. Иногда предметом скептических суждений, положенных на музыку, становится парламент (кэтч «Собрался совет Всеанглийский»). А в дуэте «Саранча и муха» — даже сам король Яков II. Впрочем, есть у Пёрселла и официально-верноподданнические заздравные опусы, каких и не могло не быть в то время при его служебном положении.

Немало в наследии Пёрселла песен, написанных под впечатлением виденных им картин жизни и быта простого люда, его горестей и радостей. Композитор достигает большой силы

и жизненной правды, рисуя без прикрас портреты бездомных бедняков своей родины.

Писал Пёрселл и песни героические, наполненные высоким пафосом своей эпохи, бурлящие большими страстями. Здесь особенно ярко выказалась мужественная сторона его натуры. Вдохновенно звучит его почти романтическая «Песня узника». Эту гордую, вольную песню XVII столетия нельзя слушать без волнения.

Вдохновенны его духовные композиции — псалмы, гимны, мотеты, антемы, церковные интерлюдии для органа. Среди духовных произведений Перселла выделяются его многочисленные антемы — величавые гимны на тексты псалмов. Перселл смело внес светское концертное начало, умело использовав при этом то поверхностное, но горячее увлечение светской музыкой, какое стало своего рода модным поветрием в богатых классах Англии при Карле II. Антемы Перселла преображались в крупные композиции концертного плана, а иногда и ярко выраженного гражданского характера. Светская тенденция жанра была в Англии явлением небывалым для духовенства, и после 1688 года Перселл натолкнулся на особенно резкое неприятие пуританских кругов.

Духовные произведения Перселла чередовались с множеством чисто светских — сюит и вариаций для клавесина, фантазий для струнного ансамбля, трио-сонат. В создании последних Перселл был пионером на Британских островах.

Его тяготило и возмущало царившее повсюду «в верхах» эгоистическое отношение к музыке как к приятной забаве. В 1683 году в предисловии к трио-сонатам он писал, воздавая должное итальянским мастерам: «…Серьезность, значительность, связанные с этой музыкой, придут к признанию и почету у наших соотечественников. Пора им начать тяготиться ветреностью, легкомыслием, которые свойственны нашим соседям (под „соседями“ здесь разумеется Франция)». Очевидно, что невероятное творческое напряжение, в сочетании с тягостными придворными обязанностями и чрезмерно рассеянным образом жизни, уже тогда подтачивало силы композитора.

Парламентский переворот 1688 года — низложение Якова II и воцарение Вильгельма Оранского — сравнительно немного изменил тогда в музыкальной жизни и судьбе музыкантов Власть «наживал из землевладельцев и капиталистов» установила режим менее беззаботный и расточительный, но тщеславное меценатство Реставрации сменилось глубоким равнодушием к музыке. Печальные последствия этого сперва ускорили начавшийся упадок органного и клавесинного искусства, а потом коснулись и театра. Перселл, возлагавший надежды на покровительство королевы Марии, вскоре убедился в их иллюзорности. К тому времени, овладев почти всеми вокальными и инструментальными жанрами, он с огромным энтузиазмом обратился к музыке для театра и создал в этой области ценности непреходящего значения. Театральная музыка по-своему синтезировала почти все вокальные и инструментальные жанры Перселла и стала общепризнанной вершиной его творчества. Он как бы объединил традицию музыкального оформления публичного театра с драматическими композиторов масок. При этом достаточно широко освоен был опыт заморских мастеров — Люлли, итальянцев. Однако при жизни композитора его творения оставались в большой мере непонятыми и неоцененными.

Так случилось и с оперой «Дидона и Эней». Перселл создал для Англии первую настоящую оперу, и притом гениальную. Она была написана на либретто известного тогда поэта Н. Тэта, литературным источником для которого послужила «Энеида» — знаменитая эпическая поэма древнеримского классика Вергилия Марона.

Из тридцати восьми номеров «Дидоны» пятнадцать — это хоры. Хор — лирический истолкователь драмы, советчик героини, а сценически составляет ее окружение.

Здесь особенно ярко сказалось умение композитора сочетать различные жанры и

выразительные средства — от тончайшей лирики до сочного и терпкого народно-бытового языка, от реалистических картинок повседневной жизни до сказочной фантастики шекспировского театра. Прощальная песнь героини — пассакалья — одна из самых прекрасных арий, когда-либо созданных в истории оперного искусства Англичане гордятся ею.

Идея «Дидоны и Энея» высоко гуманистична. Героиня драмы — печальная жертва игры темных сил разрушения и человеконенавистничества. Ее образ полон психологической правды и обаяния; силы же тьмы воплощены с шекспировским динамизмом и размахом. Все произведение звучит как светлый гимн человечности.

Однако опера «Дидона и Эней» была поставлена в XVII веке лишь однажды — в 1689 году, притом не на театральной сцене, а в пансионате для благородных девиц в Челси. Затем состоялось два спектакля — один в начале и другой в конце XVIII века. Прошло еще сто лет, прежде чем это лучшее творение величайшего композитора Англии было извлечено из архивов и утвердилось на английской, а затем и на мировой сцене. Через год после премьеры «Дидоны и Энея» Перселл с благородной верой в свое искусство и вместе с тем с горечью писал в предисловии к положенной им на музыку драме «Диоклециан»: «…музыка еще в пеленках, но это многообещающий ребенок. Он еще даст почувствовать, чем он в Англии способен стать, только бы мастера музыки пользовались здесь большим поощрением».

Он мало сочинял для придворной сцены, где по-прежнему господствовали репертуар и стиль, отражавшие влияния французского классицизма. Там его театральная музыка, впитавшая традиции и приемы народных баллад, не могла рассчитывать на прочный успех. Создавая десятки музыкально-драматических опусов, он обращался к инициативе частных лиц и при их помощи обосновался в небольшом театре на Дорсет-Гарден, доступном для широкой публики. Он принимал непосредственное, активное участие в этих постановках, деятельно сотрудничал с драматургами, режиссурой, а нередко и сам участвовал в спектаклях в качестве актера и певца (у него был великолепный бас). Создание большого, высокохудожественного оперного театра, доставляющего радость народу и поддерживаемого правительством, Пёрселл считал делом чести английской нации. И он с горечью видел страшную далекость этого идеала от действительности. Отсюда глубокий идейный разлад с теми кругами английского общества, от которых больше всего зависели его личная судьба и судьба музыки. Вряд ли можно сомневаться в том, что этот идейный конфликт, более или менее затаенный, но неразрешимый, стал одним из факторов трагической преждевременной гибели великого композитора. Он умер от неизвестной болезни в 1695 году, в расцвете дарования и мастерства, всего лишь тридцати семи лет от роду.

На третий год после его смерти вышел в свет сборник его песен «Британский Орфей». Он разошелся несколькими изданиями. Его популярность была очень велика. Распевая эти песни, английский народ воздавал должное национальному гению своей музыки.

Арканджело Корелли (1653–1713)

Воздействие Арканджело Корелли, величайшего скрипача XVII века, на музыку современников и композиторов последующих поколений было очень велико. Достаточно назвать Тартини и Вивальди в Италии, Куперена и Леклера во Франции, Генделя и Баха, Маттесона и Телемана в Германии, Экклза в Англии, Бенда в Чехии.

Он родился 17 февраля 1653 года в старинном городе Фузиньяно в Нижней Романье в весьма просвещенной семье, учился игре на скрипке в Болонье у тамошних мастеров — Дж. Бенвенути, а также у знаменитого венецианского виртуоза-импровизатора Бруньоли. Еще в юности Корелли достиг такого искусства в области композиции, что был принят в болонскую Филармоническую академию семнадцати лет от роду. Не позже 1675 года Корелли появился в Риме, где с непрерывно нараставшим успехом играл в церквах, театрах, «академиях». Он начал вторым скрипачом в театральном ансамбле, затем стал солистом, а в конце 1670-х — начале 1680-х годов — капельмейстером церковных концертов.

Необыкновенно единодушное и широкое признание в столице и знатоков, и широкой публики отнюдь не вскружило ему голову. Он отличался большим артистическим темпераментом, разносторонними интересами (он, например, страстно любил и знал живопись; в его коллекции были работы Пуссена, Брейгеля, Маратта, Тревизани и других мастеров), трезвым и даже холодным умом. Корелли сосредоточенно и настойчиво совершенствовался под руководством композитора М. Симонелли и в начале 1680-х годов выступил с первым своим капитальным произведением — сборником двенадцати сонат для струнного трио в сопровождении органа. В начале 1700-х годов он вошел в «Аркадскую академию», где сблизился с Генделем, Бернарде Пасквини и Алессандро Скарлатти.

Несмотря на гордый, независимый нрав, так характерный для больших художников, Корелли вынужден был связать себя службой у богатых меценатов — кардиналов Панфили и Оттобони. Справедливость требует отметить, что эти деятели церкви, будучи страстными любителями музыки, по достоинству оценили искусство великого скрипача и оказывали ему большую поддержку. Он прослужил у них капельмейстером с 1687 года и до смерти в 1713 году. В этот период он создал большую часть своих трио-сонат, знаменитые сонаты для скрипки соло с сопровождением клавесина (1700 год) и, наконец, concerti grossi (1712 год).

Ведя жизнь скромного труженика и никогда не выезжая за границу, Корелли завоевал мировую славу и оставил после себя школу, к которой принадлежали такие замечательные музыканты, как Пьетро Локателли, Франческо Джеминиани, Джованни Баттиста Сомис и другие. Последователем Корелли был также крупнейший скрипач XVIII века Джузеппе Тартини.

Трудно назвать другого композитора, творчество которого получило бы столь безоговорочное и единодушное признание при жизни. Вероятно, это объясняется не только его гениальностью, трудолюбием и несравненным артистическим обаянием, но и тем, что в искусстве своем он необыкновенно гармонично и цельно ответил на те вопросы, которые инструментальная культура его страны и эпохи уже поставила. Творческое наследие Корелли заключено в шести опусах: четыре сборника по двенадцать трио-сонат, изданных в 1681, 1685, 1689, 1694 годах, двенадцать сонат для скрипки соло с басом, а также двенадцать concerti grossi.

Уже первые двенадцать трио-сонат 1681 года открыли новую страницу в истории

итальянской инструментальной музыки, и с каждым новым опусом художественное совершенство возрастало. Сольные же сонаты опус 5 и концерты опус 6 оказались вершиной, в своем роде недосягаемой.

Знаменательно, что, невзирая на связи с церковными кругами, этот великий композитор Италии совсем, либо почти совсем не написал культовой музыки. Что же касается тех сонат Корелли, которые все еще называли иногда «церковными», то они не только вполне светские по образному содержанию, но к тому же никогда не имели подобного авторского обозначения. Более того, Корелли был первым, кто в нетанцевальной скрипичной сонате заменял сопровождающий орган клавесином. Это окончательно эмансипировало сонату, оторвало ее от церкви. Корелли — композитор и виртуоз — утвердил в скрипичном искусстве стиль, сочетавший глубокую жизненную содержательность музыки с гармоничным совершенством формы, итальянскую эмоциональность — с полным господством разумного, логического начала. «Всякий труд, — писал он, — должен основываться на разуме и изучении образцов, оставленных наиболее выдающимися мастерами».

В то время эстетика барокко и вычурно-надуманная поэзия маринистов отчасти оказали воздействие на манеру скрипичной игры, и она нередко страдала излишним применением виртуозных приемов. Чрезмерная концентрация островыразительных эффектов создавала в скрипичном исполнительском искусстве ту взвихренность стиля, неистовость эмоционального тонуса, какую так часто можно было тогда наблюдать в скульптурных группах, на фасадах церквей и дворцовых плафонах.

Всему этому Корелли противопоставил строгую сдержанность чувства, ясность, уравновешенность формы и мудрую экономию в средствах и приемах выразительности. Он чуждался аффектации; обнаженная, так сказать, непосредственность выражения также не была в его художественной натуре. Техника его, в то время не знавшая равных, всецело подчинена была художественной интерпретации произведения. Он играл мягким, певучим и глубоким звуком; выравненность тона сочеталась с выразительной, разнообразной нюансировкой.

Творчество Корелли подлинно народное. В танцевальных жанрах, особенно в жигах его партит, звучат ритмы итальянских народных плясок. Один из самых совершенных образцов ею манеры — знаменитая жига из Пятой сольной сонаты соль минор с ее увлекательно-вихревым кружением и идеально стройной формой — выдержана в ритмической фигуре тарантелльного типа. Самая популярная среди сольных скрипичных композиций Корелли — ре-минорная, написана в виде вариаций на тему португальской народной песни о безумной девушке и ее несчастной любви. Жизнерадостный финал Восьмого («Рождественского») концерта — это поэтическая картинка, с великолепным мастерством воссоздающая звучание крестьянского инструментального ансамбля со свирелями, волынками, флейтами. Корелли народен как музыкант-художник, в классически ясных образах запечатлевший свой народ с его жизнью, идеалами, страстями.

У композитора, совмещавшего размах и темперамент южанина с трезвым рационализмом, эти образы потребовали широты, простора для своего воплощения. И Корелли нашел эти вместительные формы, обратившись к жанрам сонаты и концерта — жанрам, хорошо известным его предшественникам, а теперь всецело захватившим также и его внимание.

Шестьдесят сонат Корелли разделяются на несколько групп по различным жанровым и структурным признакам: сорок восемь из них — трио, двенадцать — сольных, тридцать — церковных с органом, тридцать — с чембало.

В своем последнем, шестом опусе Корелли опубликовал двенадцать Больших концертов

(Concerto grosso). Наряду с концертами Генделя и И. С. Баха, эти последние творения мастера представляют собою наиболее совершенные образцы в истории концертного жанра доклассической эпохи. Перед нами замечательная форма раннего струнного оркестра. Корелли, таким образом, заложил основу для дальнейшего развития симфонической музыки.

Современники Корелли оставили нам немногочисленные, но важные свидетельства его великолепного дирижерского искусства. Он добивался чрезвычайно точной и тонкой отделки партитуры. Ансамбль звучал идеально слаженно по строю, штрихам, динамике, фразировке. Глубокая выразительность сочеталась с благородной простотой.

Стиль Корелли, с его отчетливо проступающими народными истоками, эмоционально наполненный и в то же время лаконичный и скромный, сдержанно-величавый, далекий как от риторики, так и от излишеств экспрессии и структуры, удивительно гармоничный, уравновешенный в трактовке формы, не вместим в рамки стилевых понятий барокко или классицизма XVII века. Скорее, можно было бы определить его как стиль, предшествующий классицизму XVIII столетия.

В наш век, после продолжительного пребывания в забвении или полузабвении, concerti grossi Корелли снова зазвучали в концертных залах, способствуя развитию хорошего вкуса и воспитанию как аудитории, так и исполнителей.

Антонио Вивальди (1678–1741)

4 марта 1678 года в Венеции в семье Вивальди появился первенец. Родившийся на седьмом месяце ребенок отличался столь слабой конституцией, что из-за смертельной опасности был тут же крещен повивальной бабкой под именем Антонио Лучио.

Хотя у Вивальди родились затем еще два сына и три дочери, никто из них, за исключением первенца, не стал музыкантом. Младшие братья унаследовали от отца профессию парикмахеров.

О первых годах жизни Антонио известно немного. Его музыкальное дарование проявилось очень рано. Уже в возрасте десяти лет он часто замещал в оркестре собора Св. Марка своего отца, когда тот выступал за пределами Венеции. Первым и главным учителем Антонио был Джованни Баттиста, к тому времени уже ставший известным виртуозом. Полагают, что юный Антонио брал уроки композиции у маститого Дж. Легренци, умершего в 1690 году. Первое приписываемое Вивальди сочинение датируется 1691 годом. Виртуозный стиль игры молодого Вивальди и особенности его первых произведений также дают основание предполагать, что в начале 1700-х годов он занимался в Риме у Арканджело Корелли, знаменитого итальянского скрипача и композитора. Огромное влияние на формирование юного Вивальди оказала музыкальная атмосфера города, где он родился и вырос.

Вероятно, на решение Антонио избрать карьеру священника повлияла многолетняя деятельность его отца в соборе Св. Марка. Согласно документам, 18 сентября 1693 года, в возрасте 15 с половиной лет Антонио Вивальди получил тонзуру и звание «вратаря» — низшей степени священства, предоставлявшей право отворять врата храма. В последующие годы он принял еще три низших и две высших степени посвящений, необходимых для получения звания священника и права служить обедню. Все эти годы музыка была главным его увлечением. Судя по документам, Вивальди использовал возможность стать помощником священника, минуя специальный духовный семинар. Благодаря этому у него оставалось значительно больше времени для занятий музыкой. Неудивительно, что еще до завершения своего духовного образования он приобрел репутацию выдающегося скрипача-виртуоза. В сентябре 1703 года, вскоре после принятия сана священника, Антонио Вивальди был приглашен в одну из так называемых венецианских консерваторий «Оспедале делла Пиета». Так начался первый период его блестящей педагогической и творческой деятельности.

Став педагогом одной из лучших «консерваторий» Венеции, Вивальди оказался в среде с блестящими музыкальными традициями, где перед ним открылись возможности для осуществления самых различных творческих замыслов. Подобно другим композиторам XVIII века, выступавшим в роли педагогов, Вивальди должен был регулярно создавать для своих учащихся огромное количество духовной и светской музыки — оратории, кантаты, концерты, сонаты и произведения других жанров. Кроме того, он занимался с хористами, репетировал с оркестром и дирижировал концертами, а также преподавал теорию музыки. Благодаря столь интенсивной и многогранной деятельности Вивальди его «консерватория» стала заметно выделяться среди других в Венеции.

Первые годы пребывания в ней Вивальди уделял особое внимание инструментальной музыке. Это неудивительно: ведь Венеция и весь север Италии были в XVIII веке обетованным местом для великих инструменталистов, в первую очередь скрипачей. Подобно

другим композиторам-современникам Вивальди впервые предстал перед широкой музыкальной общественностью в качестве автора трио-сонат. В 1705 году издательство Джузеппе Сала в Венеции опубликовало его 12 сонат, обозначенные опусом 1.

В последующие годы Вивальди неоднократно обращался к жанру сонаты для одного и нескольких инструментов (всего известно 78 его произведений такого рода). Второй опус Вивальди, опубликованный в Венеции издательством Бортоли в 1709 году, — 12 сонат для скрипки с сопровождением чембало.

В 1711 году он получил твердый годовой оклад и стал главным руководителем концертов воспитанниц. С этого момента его известность выходит за пределы родного города. Знатные иностранцы, гостящие в Венеции, не упускают возможности посетить концерты Вивальди. Известно, что еще в 1709 году среди его слушателей был датский король Фридрих IV, которому композитор посвятил свои сонаты для скрипки.

Произведения Вивальди издаются не только в Венеции, но и за пределами Италии. Его знаменитые 12 концертов для одной, двух и четырех скрипок с сопровождением впервые выходят в Амстердаме в 1712 году. Лучшие из концертов данного опуса принадлежат к наиболее часто исполняемым. Таковы концерты си минор для четырех скрипок, ля минор для двух и ми мажор для одной. Их музыка должна была поражать современников новизной жизнеощущения, выраженного в необычайно ярких образах. Уже в наши дни один из исследователей писал о предпоследнем сольном эпизоде из третьей части двойного концерта ля минор: «Кажется, что в роскошном зале эпохи барокко распахнулись окна и двери, и вошла с приветствием вольная природа; в музыке звучит гордый величественный пафос, еще не знакомый XVII веку возглас гражданина мира».

В годы, когда Вивальди впервые выходит на широкую европейскую арену, кажется, сама судьба благоприятствует его успешной творческой деятельности. В 1713 году Вивальди официально становится главным композитором «Пиеты», в обязанности которого входит регулярное сочинение музыки для учащихся. В это же время Вивальди обращается к новому для него жанру — опере, которая на долгие годы станет важной сферой его деятельности. В 1713 году он берет месячный отпуск для постановки в Виченце своей первой оперы «Отгон на вилле». Начиная со второй — «Роланд, притворяющийся безумцем» (1714 год) — следует ряд успешных премьер в родном городе (всего 8 за 5 лет!), упрочивших его славу оперного композитора. Так начался новый этап творческой биографии Вивальди, когда он решительно разрывает ставшие узкими для него рамки прежней деятельности в «консерватории», стремясь получить признания самых широких масс слушателей.

Первая опера Вивальди, «Оттон на вилле», представляет собой характерный образец тогдашней оперы с ее растянутостью действия и с запутанной сюжетной интригой.

Премьера «Отгона» состоялась в Виченце 17 марта 1713 года («Театр делле Грацие»). По-видимому, постановка имела успех, так как привлекла внимание венецианских импресарио. Вскоре Вивальди получил заказ на новую оперу от Модотто, владельца театра «Сант-Анджело», с которым он поддерживал контакт вплоть до своей последней датируемой оперы «Фераспе» (1739 год). Вторая опера Вивальди, «Роланд, притворяющийся безумцем», написана на либретто Грацио Браччьоли, представляющее собой свободную переработку известной поэмы «Неистовый Роланд» итальянского поэта Лодовико Ариосто.

Несмотря на внушительные успехи на оперном поприще, на заманчивые предложения из других мест, он остался верен венецианской «консерватории» и неизменно возвращался в нее после длительных отпусков. Характерно, что в первые же годы страстного увлечения театром появляются две его оратории на латинские тексты: «Моисей, бог фараона» (1714 год) и «Юдифь торжествующая…» (1716 год).

К сожалению, партитура его первой оратории «Моисей» утрачена; в римской консерватории Св. Цецилии сохранился только ее текст с указанием имен исполнителей, из которого видно, что все партии, включая мужские персонажи, исполнялись девушками — воспитанницами.

Оратория «Юдифь торжествующая», отличающаяся свежестью мелодического вдохновения и тонкостью оркестрового колорита, относилась к лучшим созданиям Вивальди.

В этот период к знаменитому итальянскому виртуозу приехать учиться считают за честь. Однако ни новые ученики, ни обилие композиторской работы в «Оспедале делла Пиета» не могли отвлечь Вивальди от интенсивной работы в театре Его новый заказ для театра «Сант-Анджело» — 12 главных арий в опере «Нерон, сделанный цезарем», — исполнялся на карнавале 1716 года.

Опера «Коронация Дария» — также для театра Сант-Анджело — была заказана Вивальди в качестве третьей премьеры карнавала 1716 года С оперой «Постоянство, торжествующее над любовью и ненавистью» Вивальди завоевал второй театр Венеции — «Сан-Мойзе», с которым был тесно связан в последующие годы. Премьера состоялась на карнавале того же 1716 года.

После пяти лет растущего признания в Венеции слава выдающегося оперного композитора Вивальди быстро распространяется в других городах Италии и различных странах Европы.

В первые годы своих оперных турне Вивальди еще связан с Венецией. Однако затем положение меняется. С 1720 года начинается трехгодичная служба Вивальди у маркграфа Филиппа фон Гессен-Дармштадского, возглавлявшего в то время войска австрийского императора в Мантуе.

С пребыванием в Мантуе связано событие, оказавшее значительное влияние на всю последующую судьбу Вивальди, — его знакомство с оперной певицей Анной Жиро, дочерью французского парикмахера. Как пишет К. Гольдони в «Мемуарах», Вивальди представил ему Жиро в качестве своей ученицы. Это сообщение кажется вполне вероятным, коль скоро итальянские оперные композиторы обычно в совершенстве знали секреты вокальной техники. О занятиях Вивальди с оперными примадоннами говорят и другие источники. Современники находили Жиро искусной и одухотворенной певицей с приятным, хотя и скромным по диапазону голосом. Тот же Гольдони писал, что «она была некрасива, но очень изящна, имела тонкую талию, красивые глаза, прекрасные волосы, прелестный ротик. У нее был небольшой голосок, но несомненное актерское дарование».

Постоянной спутницей Вивальди стала также сестра Анны Жиро, Паелина, принявшая на себя заботы о здоровье больного композитора. Обе они постоянно жили в доме Вивальди и сопровождали его в многочисленных путешествиях, связанных в то время с опасностями и лишениями. Эти слишком тесные для духовного лица взаимоотношения с сестрами Жиро неоднократно вызывали нарекания со стороны церковников. Позднее это нарушение норм поведения священника приведет к тяжелым для Вивальди последствиям. Как явствует из письма 1737 года, он всегда с большой душевной твердостью отстаивал честь и человеческое достоинство спутниц своей жизни, неизменно отзываясь о них с глубоким уважением.

После трехгодичной службы в Мантуе Вивальди возвращается в Венецию. Вместе с ним приезжает и Анна, которую острые на язык венецианцы скоро назовут «подругой рыжего священника». Но и далее Вивальди продолжает путешествовать по крупнейшим европейским центрам.

В 1723–1724 годах Вивальди в течение трех карнавальных сезонов пожинал триумфальный успех в Риме, выступление в котором считалось наиболее серьезным испытанием для любого композитора. Вивальди выступил в Риме с операми «Геркулес на Термодонте» (1723 год), «Юстин и Добродетель, торжествующая над любовью и ненавистью» (1724 год).

Характерно, что наиболее популярными у современников стали программные концерты, особенно знаменитые «Времена года». Под этим названием приобрели известность первые четыре концерта для скрипки и струнного оркестра. В Париже они постоянно исполнялись с 1728 года и были выпушены отдельным изданием; еще в 1765 году там исполнялась вокальная аранжировка концерта «Весна» в виде мотета.

Всего известно 28 инструментальных произведений Вивальди, наделенных программными названиями.

Но программными в подлинном смысле слова являются лишь «Времена года». В амстердамском издании 1725 года каждому из концертов предпослан стихотворный сонет, содержание которого определяет характер музыкального развития. Судя по тексту посвящения, концерты цикла были известны без сонетов задолго до издания; их тексты, возможно, сочинялись уже под готовую музыку. В посвящении автор сонетов не назван, и не исключено, что им был сам Вивальди. Перед публикацией цикла он основательно переработал партитуру, чтобы сделать более понятным программный замысел музыки.

В концерте «Зима» — в партитуре «Ад» — композитор достигает вершин художественной изобразительности. Уже в первых тактах мастерски передано ощущение пронизывающей зимней стужи («под порывами ледяного ветра все живое дрожит в снегу»). Затем с поразительной наглядностью воспроизводятся удары капель дождя в окно, скольжение на коньках и внезапное падение конькобежца, трещание льда и, наконец, неистовая борьба южного сирокко с северным ветром.

Подлинно новаторский по замыслу цикл «Времена года» значительно опередил свое время, предвосхитив искания в области программной музыки композиторов-романтиков XIX столетия.

Во время карнавала 1734 года зрители театра «Сант-Анджело» увидели новую оперу Вивальди на либретто «Олимпиады» Метастазио — одного из самых знаменитых творений поэта-драматурга Столь многоплановый по драматическим коллизиям сюжет, несомненно, вдохновил композитора на создание высокохудожественного произведения. Такой авторитетный знаток оперного творчества Вивальди, как А. Казелла, писал, что «Олимпиада» выделяется среди других опер итальянского композитора несравненной красотой музыки.

Несмотря на приближение композитора к преклонному возрасту, его творческая продуктивность оставалась поразительной. В Вероне исполняются его «Тамерлан» и «Аделаида» (1735 год), а во Флоренции «Джиневра, принцесса шотландская» (1736 год). Однако в следующем году, в разгар подготовки к карнавалу в Ферраре, Вивальди постиг тяжелый удар судьбы. 16 ноября 1737 года апостольский нунций в Венеции запретил ему от имени кардинала Руффо въезд в Феррару, в то время принадлежавшую к Папской области, и «это потому, — писал композитор, — что, будучи духовным лицом, я не служу обедни и пользуюсь расположением певицы Жиро».

По тем временам этот запрет был неслыханным позором и означал для Вивальди, некогда игравшего перед папой римским, полную дискредитацию его как духовного лица. Не менее значительным был и материальный ущерб.

Последнее исполнение музыки Вивальди в «Пиете» связано с пребыванием в Венеции курфюрста Саксонии Фридриха Кристиана. При его посещении 21 марта 1740 года

исполнялись концерты композитора для многих инструментов. Однако отношения Вивальди с администрацией семинара продолжали ухудшаться — и не только из-за его частых путешествий. В годы, когда в Италии выдвинулось новое поколение композиторов-скрипачей, музыка Вивальди уже казалась устаревшей.

Ш. де Бросс, познакомившийся с Вивальди в 1739 году, писал из Венеции: «К моему большому изумлению, я нашел, что его здесь ценят далеко не столь высоко, как он того заслуживает, — здесь, где все зависит от моды, где слишком долго слушали его вещи и где прошлогодняя музыка уже не делает сборов».

В конце 1740 года Вивальди навсегда расстался с «Пиетой», на протяжении стольких лет обязанной ему своей музыкальной славой. Последнее упоминание его имени в документах «консерватории» связано с распродажей им 29 августа 1740 года множества концертов по одному дукату за штуку. Такая низкая стоимость, несомненно, объясняется материальными затруднениями Вивальди, вынужденного готовиться к длительному путешествию. На 62 году он принял мужественное решение навсегда покинуть неблагодарную родину и искать признания на чужбине.

Всеми забытый и покинутый, Антонио Вивальди скончался в Вене 28 июля 1741 года «от внутреннего воспарения», как было записано в погребальном протоколе.

Жан Филипп Рамо (1683–1764)

Жизнь Рамо сложилась далеко не так блестяще, бурно и эффектно, как у его предшественника Люлли, она не отличалась столь авантюрными чертами. Диапазон его деятельности был более узким, а протекала она, пожалуй, несколько буднично и однообразно. Ставший знаменитым лишь в зрелые годы, Рамо так редко и скупо вспоминал о своем детстве и юности, что даже его жена почти ничего об этом не знала. Лишь по документам и отрывочным воспоминаниям современников мы можем восстановить путь, приведший его на парижский Олимп.

Он родился в одном из древних музыкальных центров Франции — городе Дижоне, в семье органиста. День его рождения неизвестен, а крещен он был 25 сентября 1683 года. Рамо посещал иезуитский коллеж, а в 1701 году побывал в Италии. Он обладал незаурядным дарованием исполнителя и с 1702 года выступал в качестве скрипача, а затем органиста в Авиньоне, Клермон-Ферране, наконец, в Париже, где окончательно обосновался с 1723 года. Там этот скромный и упорный труженик музыкального искусства выбился в придворные музыканты, после того как приобрел широкую известность своими пьесами для клавесина.

(первая книга — 1706 год) и в особенности теоретическим трудом «Трактат о гармонии», который был издан в Париже в 1722 году.

Смолоду связанный с театром, писавший музыку к ярмарочным спектаклям, Рамо очень поздно, уже пятидесяти лет от роду, начал выступать с оперными произведениями. Первый опус «Самсон» на либретто Вольтера не увидал сцены из-за библейского сюжета.

С 1733 года, начиная с оперы «Ипполит и Арисия», произведения Рамо шли на сцене Королевской академии музыки, вызывая восхищение и споры. Связанный с придворной сценой, Рамо был вынужден обращаться к сюжетам и жанрам, унаследованным от Люлли, но трактовал их по-новому. Поклонники Люлли критиковали Рамо за смелые нововведения, а энциклопедисты, выражавшие эстетические запросы демократической публики, — за верность жанру версальской оперы с ее аллегоризмом, царственными героями и сценическими чудесами: все это казалось им живым анахронизмом. Гениальное дарование Рамо определило высокие художественные достоинства его лучших произведений. «Галантная Индия» (1735 год) — не столько экзотика с турками и перуанцами, сколько пусть наивная, но убежденная проповедь гуманизма и осуждение моральных устоев европейского общества. Подлинный герой этого балета — «естественный человек» в духе Руссо или Гельвеция. Перуанские инки или американские индейцы, исполняющие, галантные ригодоны и гавоты под очаровательно-идиллическую музыку, — это носители более высокой нравственной добродетели — те самые, о которых говорил Дидро: «Я готов идти на пари, что их варварство менее порочно, чем наша городская цивилизация».

«Кастор и Поллукс» (1737 год) — лучшая из героических опер Рамо. Эта знаменитая трагедия написана в пяти актах. После французской увертюры (Рамо был очень изобретателен в ее построении) и иносказательного пролога, где Изящные Искусства укрываются под сенью Венеры, покоряющей своей красотой их противника — бога войны Марса, — первое действие переносит нас в Грецию героической эпохи. Здесь нет характерного для старой лирической трагедии аллегорического прославления монарха или любовной драмы в духе прециозной поэзии века Людовика XIV. На сцене воссозданы образы античной легенды о дружбе и верности братьев-воинов.

В музыкальных трагедиях «Ипполит и Арисия», «Дардан» (1739 год) Рамо, развивая благородные традиции Люлли, прокладывает путь к будущим открытиям Глюка, сумевшего возвратить античным сюжетам их первозданную строгость и страстность. Опера-балет «Платея» (1745 год) сочетает в себе юмор, лирику, гротеск и иронию.

Всего Рамо создал около 40 сценических произведений. Качество либретто в них нередко было ниже всякой критики, однако композитор в шутку говорил: «Дайте мне „Голландскую газету“, и я положу ее на музыку». Но к себе как к музыканту он относился очень требовательно, считая, что оперному композитору надо знать и театр, и человеческую натуру, разбираться и в танце, и в пении, и в костюмах. Живая красота музыки Рамо обычно одерживает победу над холодными аллегориями или придворной пышностью традиционных мифологических сюжетов. Мелодика арий отличается яркой выразительностью, оркестр подчеркивает драматические ситуации и живописует картины природы и сражений.

Значительная область творчества Рамо — клавесинная музыка. Композитор был выдающимся исполнителем-импровизатором. В 1706, 1722 и приблизительно в 1728 годы были изданы 5 сюит, в которых танцевальные пьесы (аллеманда, курая та, менуэт, сарабанда, жига) чередовались с характерными, имевшими выразительные названия: «Нежные жалобы», «Беседа муз», «Дикари», «Вихри» и др.

Лучшие его пьесы отличаются высокой одухотворенностью — «Перекликание птиц», «Крестьянка», взволнованной пылкостью — «Цыганка», «Принцесса», тонким сочетанием юмора и меланхолии — «Курица», «Хромуша». Шедевром Рамо является «Гавот с вариациями», в котором изысканная танцевальная тема постепенно обретает суровость. В этой пьесе отразилось духовное движение эпохи: от утонченной поэзии галантных празднеств на картинах Ватто к революционному классицизму полотен Давида. Помимо сольных сюит, Рамо написал 11 концертов для клавесина с сопровождением камерных ансамблей.

Современникам Рамо стал известен сначала как музыкальный теоретик, а потом уже как композитор. Как эстетик, он защищал передовую теорию своего времени — теорию искусства как подражания природе. Исследуя закономерности гармонии, он исходил, по существу, из материалистического понимания звука и звуковых ощущений (натуральный звукоряд как явление физического мира). Он требовал от музыканта проверки и осмысления практического опыта средствами разума, интеллекта. Рамо теоретически обобщил и обосновал терцовое строение, обращение аккордов, ввел понятие «гармонического центра» (тоники), доминантовой и особенно субдоминантовой функций.

Теоретические взгляды Рамо в некоторых вопросах расходились с воззрениями энциклопедистов. Так, он ошибочно полагал, будто не мелодия, а гармония составляет главную основу музыки. Это стало причиной ожесточенной полемики с Руссо, защищавшим приоритет мелодического начала. Тем не менее энциклопедисты высоко оценивали Рамо-теоретика; в особенности его работы заслужили горячее одобрение виднейшего просветителя, знаменитого математика Д'Аламбера. Все это шло навстречу просветительским веяниям эпохи. Не случайно оперы Рамо «Самсон», «Прометей», «Принцесса Наваррская» написаны были на либретто Вольтера, а комический балет «Платея» завоевал восторженное сочувствие Руссо, Дидро и других деятелей «Энциклопедии», настроенных резко оппозиционно по отношению к лирической трагедии.

Время показало, что и произведения, созданные мастером в старых театральных жанрах, зачастую таили в себе новое содержание и плодотворные поиски новых стилистических решений. Свободолюбивый дух Вольтера парит над героикой «Самсона» и «Прометея». «Кастор и Поллукс» воплощают высокую трагедию самопожертвования.

Но сила Рамо заключалась не только в подобных сюжетных мотивах, но и в выразительной красоте и сценических достоинствах его музыки. Рамо, дебютировав с лирической трагедией, позднее обратился к балету — героическому, пасторальному, к балету-комедии. В его балетах драматическое действие несколько размыто. Живописная картинность у Рамо брала верх над героико-драматическим началом. Еще параллельно лирическим трагедиям возникли первые «героические балеты». В самом раннем из них — «Галантной Индии» — цельная композиция уже распалась на отдельные эпизоды, то экзотически-картинные (буря на море, землетрясение, индийский праздник), то эпизоды, еще драматичные, но уже сюжетно не связанные между собою. Это внедрение в оперный театр сюитно-дивертисментного начала закономерно привело к тому, что роль драматургически объединяющего фактора стала переходить из вокальной партии в оркестр.

Сама художественная натура композитора способствовала этому. Его стихией был танец, куда он, сохраняя черты галантности, внес темперамент, остроту, народно-жанровые ритмо-интонации, подслушанные еще в молодости на ярмарочных подмостках. Они сначала терпко, иногда вызывающе прозвучали в его клавесинных пьесах, а оттуда вошли в оперный театр, явившись перед публикой в новом, оркестровом наряде.

Именно оркестр Рамо полнее всего выразил богатство и новшества его гармонии, выразительно-тонкой, разнообразной, полной силы и нарядного изящества. Красивая плавность голосоведения сочеталась с выразительно оправданным применением диссонирующих созвучий.

Поразительный талант Рамо-звукописца, соединявшего почти декоративный размах с камерной изысканностью рококо, оставил глубокий след в истории французской музыки. «Платея» — дерзко-насмешливая комедия, но в ее «звукописи лягушек» Клод Дебюсси услышал поэзию французской природы и чарующе красиво воссоздал ее во «Флейте Пана» из «Песен Билитис».

В 1745 году Рамо получил звание придворного композитора, а незадолго до смерти — дворянство. Однако успех не заставил его изменить своей независимой манере держаться и высказываться, из-за чего Рамо прослыл чудаком и нелюдимым. Столичная газета, отзываясь на кончину Рамо — одного из знаменитейших музыкантов Европы, — сообщала: «Он умер со стойкостью. Разные священники не могли ничего от него добиться; тогда появился священник… долго разглагольствовал так, что больной… с яростью воскликнул: „Кой черт пришли вы сюда петь мне, господин священник? У вас фальшивый голос!“»

Рамо не ставил перед собой задачу создания целостной и оригинальной оперной эстетики. Поэтому успех оперной реформы Глюка и спектаклей эпохи французской революции обрек сочинения Рамо на длительное забвение. Лишь в XIX–XX веках гениальность музыки Рамо вновь была осознана; ею восхищались К. Сен-Сане, К. Дебюсси, М. Равель, О. Мессиан.

Напутствуя слушателей премьеры оперы Рамо «Ипполит и Арисия», Клод Дебюсси писал в 1908 году: «Не будем бояться показать себя ни слишком почтительными, ни слишком растроганными. Прислушаемся к сердцу Рамо. Никогда не было голоса более французского»

Георг Гендель (1685–1759)

Георг Фридрих Гендель родился в Галле 23 февраля 1685 года. Начальное образование он получил в средней, так называемой классической школе. Помимо такого основательного образования юный Гендель воспринял некоторые музыкальные понятия от наставника Иоганна Преториуса, знатока музыки и сочинителя нескольких школьных опер. Помимо школьных занятий, «иметь толк в музыке» ему также помогли вхожий в дом придворный капельмейстер Давид Пооле и органист Кристиан Риттер, обучавший Георга Фридриха игре на клавикордах.

Родители обращали мало внимания на рано проявившуюся склонность сына к музыке, причисляя ее к детским забавам. В доме Генделей не могло идти и речи о настоящем обучении музыке. Лишь благодаря случайной встрече юного таланта с поклонником музыкального искусства герцогом Иоганном Адольфом судьба мальчика резко изменилась. Герцог, услышав чудную импровизацию, сыгранную ребенком, тотчас убеждает отца дать ему систематическое музыкальное образование. Гендель стал учеником известного в Галле органиста и композитора Фридриха Цахау. Гендель занимался у Цахау около трех лет. За это время он научился не только сочинять, но и свободно играть на скрипке, гобое, клавесине.

В феврале 1697 года умер отец Георга. Исполняя желание покойного, Георг окончил гимназию и через пять лет после смерти отца поступил на юридический факультет университета в Галле

Через месяц после поступления в университет он подписал годовой контракт, по которому «студент Гендель вследствие своего искусства» был назначен органистом в городской реформатский собор. Он стажировался там ровно год, постоянно «совершенствуя проворство в органной игре». Кроме того, он преподавал пение в гимназии, имел частных учеников, писал мотеты, кантаты, хоралы, псалмы и музыку для органа, обновляя каждую неделю репертуар городских церквей. Позже Гендель вспоминал: «Я в то время писал как дьявол».

В мае 1702 года началась война за испанское наследство, охватившая всю Европу. Весной следующего года, по истечении срока действия контракта, Гендель покинул Галле и направился в Гамбург.

Центром музыкальной жизни города был оперный театр. К приезду Генделя в Гамбург оперу возглавлял композитор, музыкант и вокалист Рейнхард Кейзер. Генделю было чему поучиться у Кейзера. Он внимательно изучал стиль оперных композиций знаменитого гамбуржца, его искусство управления оркестром.

Гендель устраивается в оперный театр в качестве второго скрипача (вскоре он стал первым скрипачом). Этот скромный факт в богатой событиями жизни композитора оказался решающим. С этого момента Гендель выбирает поприще светского музыканта, а опера, принесшая ему и славу, и страдание, становится основой его творчества на долгие годы.

Главным событием жизни Генделя в Гамбурге можно считать первое представление его оперы «Альмира» 8 января 1705 года. То был экзамен для Генделя. Успех оперы был прочным, ее играли около двадцати раз.

25 февраля того же года ставится вторая опера — «Любовь, приобретенная кровью и злодейством, или Нерон». Эта опера выдержала три представления.

В Гамбурге Гендель написал свое первое произведение в жанре оратории. Это так

называемые «Страсти» на текст известного немецкого поэта Постеля.

Вскоре Генделю стало ясно, что в Гамбурге ему больше делать нечего. Он вырос, и Гамбург стал ему тесен. Накопив немного денег уроками и сочинением, Гендель неожиданно для всех уехал.

Гамбургу Гендель обязан рождением своего стиля. Здесь закончилась пора ученичества, здесь же молодой композитор пробовал свои силы в опере и оратории — ведущих жанрах его зрелого творчества.

Гендель поехал в Италию. С конца 1706 года до апреля 1707 года он жил во Флоренции, а затем отправился в Рим. Осенью 1708 года Гендель впервые добивается публичного успеха как композитор. При посредстве герцога Фердинанда Тосканского он ставит свою первую итальянскую оперу «Родриго».

Он также выступает на публичных состязаниях с лучшими из лучших в Риме, Доменико Скарлатти признает его победу. Его игру на клавесине называют дьявольской — весьма лестным эпитетом для Рима. Он пишет для кардинала Оттобони две оратории, тотчас исполненных.

После успеха в Риме Гендель спешит на юг, в солнечный Неаполь. Постоянный соперник Венеции в искусствах, Неаполь обладал своей школой и традициями. Гендель пробыл в Неаполе около года. За это время он написал очаровательную серенаду «Ацис, Галатея и Полифем», еще несколько вещей в таком же духе, но меньших по размеру.

Главным сочинением Генделя в Неаполе была опера «Агриппина», написанная летом 1709 года и поставленная в том же году в Венеции, куда вновь возвратился композитор. Премьера состоялась 26 декабря Итальянцы, с присущей им горячностью и воодушевлением, воздали должное молодому немецкому композитору. «Они были как громом поражены грандиозностью и величием его стиля; никогда не знали они до того всей власти гармонии», — писал один из присутствовавших на премьере. Италия оказала Генделю радушный прием. Однако композитор вряд ли мог рассчитывать на прочное положение в «империи Музыки». Итальянцы не сомневались в таланте Генделя. Однако, как впоследствии Моцарт, Гендель был для итальянцев тяжеловесным, слишком «немцем» от искусства.

Гендель уехал в Ганновер и поступил на службу к ганноверскому курфюрсту придворным капельмейстером. Но и там он пробыл недолго. Грубые нравы маленького немецкого двора, его нелепое тщеславие и покорное подражание большим столицам после Италии могли вызвать у Генделя только отвращение.

К концу 1710 года, получив у курфюрста официальный отпуск, Гендель отправился в Лондон.

Он сразу же вошел в театральный мир британской столицы, получил заказ от Аарона Хилла, арендатора театра Тайдмаркет, и вскоре написал оперу «Ринальдо».

Решительно повлиял на судьбу Генделя дебют в очень популярном в Англии жанре церемониально-торжественной музыки.

В январе 1713 года Гендель пишет монументальный «Те деум» и «Оду ко дню рождения королевы». Ода была исполнена 6 февраля. Королева Анна осталась довольна музыкой и собственноручно подписала разрешение исполнить «Те деум». 7 июля по случаю подписания Утрехтского мира в присутствии королевы и парламента торжественно-величественные звуки генделевского «Те деума» огласили своды собора Св. Павла.

После успеха «Те деума» композитор окончательно решил делать карьеру в Англии. До 1720 года Гендель находился на службе у старого герцога Чандоса, бывшего при Анне суперинтендантом королевской армии. Герцог жил в замке Кеннон, близ Лондона, где у него была превосходная капелла. Гендель сочинял для нее музыку.

Эти годы оказались очень важными — он освоил английский стиль. Гендель написал антемы и две маски — скромное количество при его баснословной продуктивности. Но эти вещи (наряду с «Те деумом») оказались решающими.

Две маски, два представления в духе античности были английскими по стилю. Оба произведения Гендель позже переработал. Одно из них стало английской оперой («Ацис, Галатея и Полифем»), другое — первой английской ораторией («Эсфирь») Если алтемы — героический эпос, то «Эсфирь» — героическая драма на библейский сюжет. В этих произведениях Гендель уже полностью владеет и языком, и характером чувств, выражаемых англичанами в искусстве звуков.

Влияние антемов и оперного стиля явственно ощущается и в первых ораториях Генделя — «Эсфири» (1732 год), в написанных следом «Деборте», «Аталии» (сочинены в 1733 году). И все-таки основным жанром 1720-1730-х годов остается опера. Она поглощает почти все время, силы, здоровье и состояние Генделя.

В 1720 году в Лондоне открылось театрально-коммерческое предприятие с капиталом в 20 000 фунтов стерлингов. Оно называлось «Королевской академией музыки». Генделю было поручено набрать в труппу академии лучших певцов Европы, преимущественно итальянской школы.

Гендель стал свободным предпринимателем, акционером. Почти двадцать лет, начиная с 1720 года, он сочинял и ставил оперы, набирал или распускал труппу, работал с певцами, оркестром, поэтами и импресарио.

Новое отечество не баловало Генделя благосклонностью. Долгое время широкая публика вообще не признавала его. Он был известен ограниченному кругу. Англичанам больше нравилась итальянская опера и ее автор синьор Бонончини. «Легко и приятно» — девиз Бонончини, смысл его жизни и искусства.

12 января 1723 года Гендель ставит «Отгона». На этот раз он пользуется приемами противника, он пишет легко, мелодически приятно, это была самая популярная опера в Англии тех дней. После этого остроумного контрудара Гендель пошел в наступление В мае 1723 года — «Флавио», в 1724 году две оперы — «Юлий Цезарь» и «Тамерлан». В 1725 году — «Роделинда» Это была победа. Последняя триада опер была достойным венцом победителю.

Но судьба не была справедлива. Вкусы переменились, и теперь англичане смеялись над итальянской оперой, над Генделем — сочинителем итальянских опер, над Генделем, победившим итальянцев.

Для Генделя наступили трудные времена — все было против него. Старый курфюрст, единственный сильный покровитель — Георг I — умер. Молодой король, Георг II, принц Уэльский, ненавидел Генделя, любимца отца Георг II строил ему козни, приглашая новых итальянцев, натравливал на него врагов. Публика не ходила на оперы Генделя.

В такой обстановке Гендель не переставал писать и ставить оперы — его упорство напоминало безумие. Каждый год он терпел поражение, каждый год он наблюдал примерно одну и ту же картину: молчаливый, невнимательный, пустующий зал.

В 1734 и 1735 годах в Лондоне был в моде французский балет. Гендель написал оперы-балеты во французском стиле: «Терпсихора», «Альцина», «Ариодант» и пастиччо «Орест». Но в 1736 году, в связи с обострившейся политической обстановкой, французский балет вынужден был уехать из Лондона.

В конце концов, Гендель разорился Он слег, его разбил паралич. Оперное предприятие закрыли. Друзья дали ему в долг немного денег и отправили на курорт в Аахен.

Отдых был краток как сон. Он проснулся, он стоял на ногах, правая рука двигалась.

Произошло чудо. Здоровье вернулось к Генделю.

В декабре 1737 года он завершает «Фарамондо» и берется за новую оперу «Ксеркс». 1738 год был удачным для Генделя. Солнце успеха одарило его теплом.

В начале года публика охотно пошла на «Фарамондо». В феврале Гендель поставил пастиччо «Алессандро Северо», а в апреле — «Ксеркс». В марте друзья устроили в его честь концерт. Он поправил свои дела, расплатился с самыми неотложными долгами. Нужда отступила. Следующий год — опять разочарование. Опять запущены дела, театр пустует, опять небрежение к его музыке.

А в это время он пишет необыкновенно хорошо: фантазия была на редкость богатой, прекрасный материал послушно подчинялся воле, оркестр звучал выразительно и живописно, формы получались отточенными.

Он сочиняет одну из лучших своих «философических» ораторий — «Жизнерадостный, задумчивый и умеренный» на прекрасные юношеские стихи Мильтона, несколько ранее — «Оду св. Цецилии» на текст Драйдена. Знаменитые двенадцать кончерти-гросси написаны им в те годы.

И именно в это время Гендель расстается с оперой, В январе 1741 года была поставлена последняя — «Деидамия».

Закончилась двадцатилетняя борьба Генделя. Он убедился, что возвышенный род оперы-сериа не имел смысла в такой стране, как Англия. Двадцать лет Гендель упорствовал. В 1740 году он перестал перечить английскому вкусу — и британцы признали его гений. Гендель больше не противился изъявлению духа нации — он стал национальным композитором Англии.

Если бы Гендель написал только оперы, все равно его имя заняло бы почетное место в истории искусств. Но он никогда не стал бы тем Генделем, каким мы его ценим поныне.

Генделю опера была нужна. Она воспитала его, определила светский характер его искусства. Гендель отшлифовал в ней свой стиль, усовершенствовал оркестр, арию, речитатив, форму, голосоведение. В опере он обрел язык драматического художника. И все-таки в опере ему не удалось выразить главные свои идеи. Высшим смыслом, высшей целесообразностью его творчества были оратории.

Многие годы, проведенные в Англии, помогли Генделю по-новому осмыслить свое время, эпически, философскими категориями. Теперь его волновала история существования целого народа. Он представил себе английскую современность как героическое состояние нации, эпоху подъема, расцвета лучших, совершенных сил, ума и таланта народа.

Гендель почувствовал необходимость выразить новый строй мыслей и чувств И он также обращается к Библии, популярнейшей книге пуританской нации.

Композитору удалось в грандиозных библейских эпопеях-ораториях воплотить оптимизм побеждающего народа, радостное чувство свободы, самоотверженность героев.

Выбор таких сюжетов, выбор ораториального стиля оказался знаменательным в жизни Генделя. Композитор шел к новому этапу с самого раннего периода своего творчества.

Новая эпоха началась для Генделя 22 августа 1741 года. В этот памятный день он приступил к оратории «Мессия». Позже писатели наградят Генделя возвышенным эпитетом — «творец Мессии». Для многих поколений «Мессия» будет синонимом Генделя.

«Мессия» — это музыкально-философская поэма о жизни и смерти человека, воплощенная в библейских образах. Впрочем, прочтение христианских догматов не так традиционно, как это может показаться на первый взгляд.

Гендель завершил «Мессию» 12 сентября. Ораторию начали уже репетировать, когда Гендель неожиданно покинул Лондон. Он уехал в Дублин по приглашению герцога

Девонширского, наместника английского короля в Ирландии. Там он давал концерты весь сезон. 13 апреля 1742 года Гендель поставил в Дублине «Мессию». Ораторию тепло встретили, и он повторил ее. В августе Гендель возвратился в Лондон. А уже 18 февраля 1743 года состоялось первое исполнение «Самсона» — героической оратории на текст Мильтона.

«Самсон» Мильтона — одна из лучших европейских трагедий второй половины XVII века. «Самсон» Генделя — одно из лучших музыкально-драматических произведений первой половины XVIII века.

«Самсон» Мильтона — синтез библейского сюжета и жанра древнегреческой трагедии. У Генделя — синтез музыкальной драмы и хоровых традиций оратории.

В 1743 году у Генделя появились признаки серьезного заболевания. Правда, он довольно быстро выздоровел.

В следующие два года акции Генделя вновь упали. Война в Европе затягивалась. Английский народ проявлял недовольство, «патриоты» возмущались, в парламенте происходили битвы пуще военных, наконец, премьер-министр Картерет ушел в отставку, а в 1745 году в Шотландии высадился «романтический» принц Эдуард — последний из рода Стюартов. Лондону было не до Генделя.

А композитор писал и писал оратории. 10 февраля 1744 года он ставит «Семелу», 2 марта — «Иосифа», в августе заканчивает «Геркулеса», в октябре — «Валтасара». Осенью он вновь арендует на сезон Ковент-Гарден. Зимой 1745 года он ставит «Валтасара» и «Геркулеса». Его соперники прилагают все силы, чтоб не допустить успеха концертов, им это удается — Гендель снова на грани разорения. В марте он заболел, слег, но дух его не был сломлен.

11 августа 1746 года Гендель заканчивает ораторию «Иуда Маккавей» — одну из лучших своих ораторий на библейскую тему. Во всех героико-библейских ораториях Генделя (а их у композитора целый ряд: «Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Иосиф», «Валтасар», «Иуда Маккавей», «Иисус Навин» и другие) в центре внимания — историческая судьба народа. Их стержень — борьба. Борьба народа и его предводителей с захватчиками за независимость, борьба за могущество, борьба с отступниками во избежание упадка. Народ и его предводители — главные герои оратории. Народ как действующее лицо в виде хора — достояние Генделя. Нигде в музыке до него народ не выступал в таком обличий.

В 1747 году Гендель еще раз арендует Ковент-Гарден. Он дает серию подписных концертов. 1 апреля ставит «Иуду Маккавея» — ему сопутствует успех. Новая оратория исполняется еще пять раз. Гендель снова торжествует, он опять на высоте.

Удачным был для Генделя конец 1740-х годов. Англия оценила его заслуги, воздала ему должное. В 1747 году Гендель пишет оратории «Александр Балус» и «Иисус Навин». Весной следующего года он ставит новые оратории, а летом пишет еще две — «Соломон» и «Сусанна». Ему было 63 года.

В 1751 году здоровье композитора ухудшилось. 3 мая 1752 года ему оперируют глаза. Безуспешно. Болезнь прогрессирует.

В 1753 году наступает полная слепота. Гендель отвлекает себя концертами, играя на память или импровизируя. Изредка пишет музыку. В субботу 14 апреля 1759 года его не стало.

Доменико Скарлатти (1685–1757)

Одной из самых мощных и характерных фигур итальянского искусства XVIII столетия является Доменико Скарлатти. Его роль особенно велика в истории фортепианного творчества, в становлении жанра сонаты, в развитии и усовершенствовании сонатной формы.

Доменико Скарлатти родился 25 октября 1685 году в Неаполе. Его отец, знаменитый композитор Алессандро Скарлатти, был его первым учителем музыки. Отличными музыкантами были и другие члены семьи — братья Алессандро и его сыновья. Имена не только Алессандро и Доменико, но и Пьетро, Томмазо, Франческо Скарлатти были известны в Италии и других странах. Еще ребенком Доменико выказал блестящие способности к игре на чембало и органе, а в отроческие годы занял должность органиста королевской капеллы в Неаполе. После занятий с отцом он совершенствовался в сочинении под руководством композиторов Д. Гасперини и Б. Пасквини. Первое произведение, принесшее ему известность, — опера «Октавия», написанная в 1703 году. Обретя славу в родном городе, а также во Флоренции и Венеции, где он побывал еще в ранней юности, Скарлатти в 1709 году отправился в Рим. Там его виртуозная игра получила широкое признание. Около десяти лет находился он на службе у разных высокопоставленных лиц, покровительствовавших искусству: при римском дворе, дворе королевы польской Марии, в капелле португальского посланника, в капелле Джулиа в Ватикане.

В 1715 году Скарлатти стал органистом собора Св. Петра и прослужил четыре года на этом посту. Вскоре по приезде в Рим он появился в «академии» Оттобони, где сблизился с Генделем, и эта дружба длилась долгие годы. К этому времени относится создание нескольких опер и различных произведений культовой музыки, которые теперь уже не занимают видного места в наследии Скарлатти, а тогда пользовались завидным успехом.

С 1720-х годов в жизни композитора наступил период странствований по европейским столицам: он побывал в Англии (возможно, в Ирландии), затем отправился в Лиссабон, где жил с 1721 по 1728 год, ненадолго выезжал на родину, а с 1729 обосновался в Мадриде в качестве придворного капельмейстера. В Испании слава Скарлатти достигла апогея. Там написал он большую часть тех произведений, которые навсегда обессмертили его имя, — фортепианных (клавирных) сонат. Здесь он приобрел и талантливых учеников, воспринявших его принципы, и создал свою школу, к которой принадлежали выдающиеся музыканты, в том числе высокоодаренный испанец Антонио Солер.

Но Испания, ставшая его второй родиной, не оправдала его надежд. Ни блистательное мастерство, ни придворная служба и покровительство имущих, ни громкая слава артиста не принесли Скарлатти достатка и спокойной, обеспеченной жизни. Королевский двор, так расточительно и эгоистично эксплуатировавший его гений, отвернулся от него, когда он стал старым и больным; сказались и последствия его рассеянной жизни. Скарлатти умер в Мадриде 23 июля 1757 года, оставив без средств к существованию большую семью. При жизни композитора издана была лишь очень небольшая часть его сочинений.

Доменико Скарлатти написал двадцать опер («Октавия», «Ифигения в Авлиде», «Ифигент в Тавриде», «Орландо», «Сильвия», «Нарцисс» и другие), шесть ораторий и кантат, предназначенных для концертного исполнения, четырнадцать камерных кантат, арий и несколько ориалов церковной музыки. Все это — небольшая и художественно наименее значительная часть его творчества. Подобно Корелли, он почти всецело посвятил себя

клавиру, написал по крайней мере пятьсот пятьдесят сонат! При жизни его — в 1753 году — опубликовано было всего лишь тридцать из них! Композитор скромно называл свои создания «Упражнениями для клавесина». Так же скромны были цели, которые он ставил перед собою, предпринимая самое издание. В авторском предисловии говорится: «Не жди — будь ты дилетант или профессионал — более глубокого смысла в этих произведениях; бери их, как забаву, чтобы приучить себя к технике клавесина… Быть может, они покажутся тебе приятными, и тогда я готов ответить на новые запросы в стиле, еще более приятном и разнообразном».

Однако, вопреки этим словам, речь шла не о забаве и не об одной только технике клавесинной игры. В «приятном разнообразии» сонат Скарлатти, в их совершенно новом стиле раскрывался перед артистом и публикой глубокий и необъятно богатый мир поэтических образов. С несравненной тогда яркостью и силой они отразили действительность жизни, а вместе с нею запечатлели и облик самого автора.

Доменико Скарлатти хотя и походил некоторыми чертами на своих знаменитых предшественников и современников, но во многом от них и отличался. Он отчасти напоминал Тартини темпераментом, Вивальди — творческим размахом, Корелли — классическим совершенством и сжатостью формы. Правда, он не достигал ни масштабов «Времен года», ни драматизма «Дьявольских трелей» или «Покинутой Дидоны», ни величавой и спокойной красоты «Рождественского концерта». Но никто до него не сумел так остро и внимательно вслушаться в плеск и говор народной жизни, поэтически и точно запечатлеть в музыке эмоции, нравы, быт множества совершенно различных людей, — по крайней мере двух стран, с которыми он связан был происхождением, трудом, судьбою.

Его сонаты — это не «Экзерциции», но скорее маленькие этюды или жанровые картины народной жизни, могущие подчас соперничать с реалистическими полотнами Караваджо или Мурильо на бытовые темы. Метод, которым они созданы, совершенно своеобразен. Он сочетает, казалось бы, полярные стороны или элементы, приведенное, однако, силою гения к совершенному художественному единству: графически четкий, иногда резкий рисунок — и пламенную яркость колорита; сочную и терпкую народность музыкального языка — и элегантность фактуры; миниатюрность масштабов, сжатость формы — и чрезвычайно интенсивное тематическое развитие; гомофонность склада и мелодическую насыщенность всей ткани; праздничный концертный блеск — и камерность жанра; подражание звучности щипковых инструментов, особенно лютни, мандолины, испанской гитары — и огромную октавную и аккордовую технику. Соната перерастает возможность клавесина и требует нового, ударного механизма.

Есть у Скарлатти сонаты-каприччо и токкаты; сонаты-пляски — головокружительные быстрые хоты, сальтареллы, жиги, форланы. Есть у него и сонаты-элегии, песенные и меланхоличные. Есть остроумные, пикантные бурлески; комическою суетой и миниатюрностью они напоминают сценки какого-нибудь театра из «Дон-Кихота». Есть среди них идиллические пасторали и маленькие драмы, неожиданно возникающие где-нибудь в веселой сутолоке праздника и смываемые потоком звуков, прежде чем вы успеете вслушаться в эти голоса.

Мелодика Скарлатти совсем не та величаво и покойно льющаяся кантилена вокального типа, которая составляла едва ли не главное очарование итальянской скрипичной школы XVII века. Ее образно-выразительная и техническая основа — иная. Мелодические образы «Экзерциции», развернутые обычно в очень широком диапазоне, бывают разнообразны: иногда они гибки, округлы, текучи, когда, рассыпаясь в фигурациях, взбегают или скользят вниз; но больше любит композитор ритмически острый, ломкий рисунок с короткими, остро

выразительными фразами, шаловливыми, порою вызывающе-дерзкими бросками на широкие интервалы и в удаленные друг от друга крайние регистры.

Ритмическая изобразительность Скарлатти была для своего времени и инструмента, кажется, беспредельной. Сохраняя опору на ритмы танцев и наигрышей, очень часто испанских, он воссоздавал их в сотнях изящнейших вариантов, никогда не сковывая ими мелодического движения и не впадая в манерность. Его ритмические фигуры энергичны, упруги, экспрессивны, естественны. Его знаменитые своевольные синкопы, так экстравагантно, на первый взгляд, перебивающие размер музыки, также народно-плясового происхождения.

Новые, свежие краски и приемы клавирного письма применил Скарлатти в области гармонии, запечатлев и обобщив здесь многое самобытное и драгоценное, подслушанное им в народной музыке.

Есть у композитора и сонаты-фуги, не уступающие знаменитым фугам его отца и даже более богатые и совершенные по тематическому развитию. К числу полифонических пьес концертного репертуара, исполнявшихся едва ли не всеми виртуозами мира, принадлежит так называемая «Кошачья фуга».

Фактура этих сонат, разнообразная, изменчивая, то легкая и прозрачная, то массивная, иногда разреженная и хрупкая вследствие «захвата» крайних регистров инструмента, всегда отделана с таким совершенством и изяществом, что сама по себе уже доставляет исполнителю удовольствие.

Но всего ярче новаторство Скарлатти и его несравненный талант строителя формы проявились в создании старинной сонаты, основанной на двух различных и в особенности на двух контрастных темах. Это было большим прогрессивным завоеванием музыкального искусства на пути воплощения образов реальной жизни. То, что Вивальди смело, но лишь эпизодически осуществил в некоторых концертах, Скарлатти еще смелее перенес в нециклическую форму камерной музыки. Выразительные возможности одночастной сонаты расширились, дыхание жизни овеяло ее; в ней, как на сцене, вдруг явились различные образы, характеры, ситуации. Правда, все это лишь поверхностно мелькало в оживленном движении без широкого развития, без драматизма, тем более — без притязаний на философскую глубину в художественном постижении действительности. И все же положено было начало пути, ведущему от Скарлатти к Моцарту и Бетховену.

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)

Иоганн Себастьян Бах — великий немецкий композитор XVIII века. Прошло уже более двухсот лет со дня смерти Баха, а интерес к его музыке все возрастает. При жизни композитор не получил заслуженного признания.

Интерес к музыке Баха возник почти сто лет спустя после его смерти: в 1829 году под управлением немецкого композитора Мендельсона было публично исполнено величайшее произведение Баха — «Страсти по Матфею». Впервые — в Германии — было издано полное собрание баховских сочинений. А музыканты всего мира играют музыку Баха, поражаясь ее красоте и вдохновению, мастерству и совершенству. «Не ручей! Море должно быть ему имя», — сказал о Бахе великий Бетховен. Предки Баха издавна славились своей музыкальностью. Известно, что прапрадед композитора, булочник по профессии, играл на цитре. Из рода Бахов выходили флейтисты, трубачи, органисты, скрипачи. В конце концов, каждого музыканта в Германии начали называть Бахом и каждого Баха — музыкантом.

Иоганн Себастьян Бах родился в 1685 году в небольшом немецком городке Эйзенахе. Первые навыки игры на скрипке он получил от отца, скрипача и городского музыканта. Мальчик имел превосходный голос (сопрано) и пел в хоре городской школы. Никто не сомневался в его будущей профессии: маленький Бах должен был стать музыкантом. Девяти лет ребенок остался сиротой. Его воспитателем стал старший брат, служивший церковным органистом в городе Ордруфе. Брат определил мальчика в гимназию и продолжал обучать музыке. Но то был нечуткий музыкант. Однообразно и скучно шли занятия. Для пытливого десятилетнего мальчика это было мучительно. Поэтому он стремился к самообразованию. Узнав, что у брата в запертом шкафу хранится тетрадь с произведениями прославленных композиторов, мальчик тайком по ночам доставал эту тетрадь и переписывал ноты при лунном свете. Шесть месяцев длилась эта утомительная работа, она сильно повредила зрение будущего композитора. И каково же было огорчение ребенка, когда брат застал его однажды за этим занятием и отобрал уже переписанные ноты.

В пятнадцать лет Иоганн Себастьян решил начать самостоятельную жизнь и переехал в Люнебург. В 1703 году он закончил гимназию и получил право поступить в университет. Но Баху не пришлось использовать это право, так как нужно было добывать средства к существованию.

В течение своей жизни Бах несколько раз переезжал из города в город, меняя место работы. Почти каждый раз причина оказывалась одна и та же — неудовлетворительные условия работы, унизительное, зависимое положение. Но как бы ни была неблагоприятна обстановка, его никогда не покидало стремление к новым знаниям, к совершенствованию. С неутомимой энергией он постоянно изучал музыку не только немецких, но также итальянских и французских композиторов. Не упускал Бах случая и лично познакомиться с выдающимися музыкантами, изучить манеру их исполнения. Однажды, не имея на поездку денег, молодой Бах отправился в другой город пешком, чтобы послушать игру прославленного органиста Букстехуде.

Так же неуклонно отстаивал композитор свое отношение к творчеству, свои взгляды на музыку. Вопреки преклонению придворного общества перед иностранной музыкой, Бах с особой любовью изучал и широко использовал в своих произведениях народные немецкие песни и танцы. Прекрасно познав музыку композиторов других стран, он не стал им слепо

подражать. Обширные и глубокие знания помогали ему совершенствовать и отшлифовывать свое композиторское мастерство.

Талант Себастьяна Баха не ограничивался этой областью. Он был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. И если как композитор Бах при жизни не получил признания, то в импровизациях за органом его мастерство было непревзойденным. Это вынуждены были признать даже его соперники.

Рассказывают, что Бах был приглашен в Дрезден, чтобы участвовать в состязании со знаменитым в то время французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном. Накануне состоялось предварительное знакомство музыкантов, оба они играли на клавесине. В ту же ночь Маршан поспешно уехал, признав тем самым неоспоримое превосходство Баха. В другой раз, в городе Касселе, Бах изумил своих слушателей, исполнив соло на педали органа. Такой успех не вскружил Баху голову, он всегда оставался очень скромным и трудолюбивым человеком. На вопрос, как он достиг такого совершенства, композитор ответил: «Мне пришлось усердно заниматься, кто будет так же усерден, достигнет того же».

С 1708 года Бах обосновался в Веймаре. Здесь он служил придворным музыкантом и городским органистом. В веймарский период композитор создал свои лучшие органные сочинения. Среди них известнейшая Токката и фуга ре минор, знаменитая Пассакалия до минор. Эти произведения значительны и глубоки по содержанию, грандиозны по своим масштабам.

В 1717 году Бах с семьей переехал в Кетен. При дворе принца Кетенского, куда он был приглашен, не было органа. Бах писал, главным образом, клавирную и оркестровую музыку. В обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине. Без труда справляясь со своими обязанностями, Бах все свободное время отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собою вторую после органных сочинений вершину в его творчестве. В Кетене были написаны двухголосные и трехголосные инвенции (трехголосные инвенции Бах называл «симфониями»). Эти пьесы композитор предназначал для занятий со своим старшим сыном Вильгельмом Фридеманом. Педагогические цели руководили Бахом и при создании сюит — «Французских» и «Английских». В Кетене Бах закончил также 24 прелюдии и фуги, составившие первый том большого труда под названием «Хорошо темперированный клавир». В этот же период была написана и знаменитая «Хроматическая фантазия и фуга» ре минор.

В наше время инвенции и сюиты Баха стали обязательными пьесами в программах музыкальных школ, а прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» — в училищах и консерваториях. Предназначенные композитором для педагогической цели, эти произведения представляют, кроме того, интерес и для зрелого музыканта. Поэтому пьесы Баха для клавира, начиная со сравнительно нетрудных инвенций и кончая сложнейшей «Хроматической фантазией и фугой», можно услышать на концертах и по радио в исполнении лучших пианистов мира.

Из Кетена в 1723 году Бах переехал в Лейпциг, где остался до конца своей жизни. Здесь он занял должность кантора (руководителя хора) певческой школы при церкви Св. Фомы. Бах был обязан обслуживать силами школы главные церкви города и нести ответственность за состояние и качество церковной музыки. Ему пришлось принять стеснительные для себя условия. Наряду с обязанностями преподавателя, воспитателя и композитора были и такие предписания: «Не выезжать из города без разрешения господина бургомистра». Как и прежде, ограничивались его творческие возможности. Бах должен был сочинять для церкви такую музыку, которая бы «не была слишком продолжительной, а также… опероподобной, но

чтобы возбуждала в слушателях благоговение». Но Бах, как всегда, жертвуя многим, никогда не поступался главным — своими художественными убеждениями. На протяжении всей жизни он создавал произведения, поразительные по своему глубокому содержанию и внутреннему богатству.

Так было и на этот раз. В Лейпциге Бах создал свои лучшие вокально-инструментальные композиции: большую часть кантат (всего Бахом написано около 250 кантат), «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», Мессу си минор. «Страсти», или «пассионы» по Иоанну и Матфею — это повествование о страданиях и смерти Иисуса Христа в описании евангелистов Иоанна и Матфея. Месса близка по содержанию «Страстям». В прошлом и месса и «страсти» представляли собою хоровые песнопения в католической церкви. У Баха эти произведения выходят далеко за рамки церковной службы. Месса и «Страсти» Баха — это монументальные произведения концертного характера. В их исполнении участвуют солисты, хор, оркестр, орган. По своему художественному значению кантаты, «Страсти» и Месса представляют собою третью, самую высокую вершину творчества композитора.

Церковное начальство было явно недовольно музыкой Баха. Как и в прежние годы, ее находили слишком яркой, красочной, человечной. И действительно, музыка Баха не отвечала, а скорее противоречила строгой церковной обстановке, настроению отрешенности от всего земного.

Наряду с крупными вокально-инструментальными произведениями Бах продолжал писать музыку для клавира. Почти в одно время с Мессой был написан знаменитый «Итальянский концерт». Позже Бах закончил второй том «Хорошо темперированного клавира», куда вошли новые 24 прелюдии и фуги.

Помимо огромной творческой работы и службы в церковной школе, Бах принимал активное участие в деятельности «Музыкальной коллегии» города. Это было общество любителей музыки, которое устраивало концерты светской, а не церковной музыки для жителей города. С большим успехом Бах выступал в концертах «Музыкальной коллегии» как солист и дирижер. Специально для концертов общества он написал много оркестровых, клавирных и вокальных произведений светского характера.

Но основная работа Баха — руководителя школы певчих — приносила ему одни огорчения и неприятности. Средства, отпускавшиеся церковью на школу, были ничтожны, и певчие мальчики голодали, были плохо одеты. Невысок был и уровень их музыкальных способностей. Певчих нередко набирали, не считаясь с мнением Баха. Оркестр школы был более чем скромен: четыре трубы и четыре скрипки!

Все прошения о помощи школе, поданные Бахом городскому начальству, оставались без внимания. Отвечать же за все приходилось кантору.

Единственной отрадой были по-прежнему творчество, семья. Подросшие сыновья — Вильгельм Фридеман, Филипп Эммануил, Иоганн Христиан — оказались талантливыми музыкантами. Еще при жизни отца они стали известными композиторами. Большой музыкальностью отличалась Анна Магдалена Бах, вторая жена композитора. Она обладала прекрасным слухом и красивым, сильным сопрано. Хорошо пела и старшая дочь Баха. Для своей семьи Бах сочинял вокальные и инструментальные ансамбли.

Последние годы жизни композитора были омрачены серьезной болезнью глаз. После неудачной операции Бах ослеп. Но и тогда он продолжал сочинять, диктуя свои произведения для записи. Смерть Баха осталась почти не замеченной музыкальной общественностью. О нем скоро забыли. Печально сложилась судьба жены и младшей дочери Баха. Анна Магдалена умерла десять лет спустя в доме призрения для бедных. Младшая дочь Регина влачила нищенское существование. В последние годы ее тяжелой жизни ей помог Бетховен.

Кристоф Виллибальд Глюк (1713–1787)

«Прежде чем приступить к работе, я стараюсь забыть, что я музыкант», — так говорил композитор Кристоф Виллибальд Глюк, и эти слова лучше всего характеризуют его реформаторский подход к сочинению опер Глюк «вырвал» оперу из-под власти придворной эстетики. Он придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину и силу страстей.

Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года в Эрасбахе, что в австрийской земле Фальц. В раннем детстве он часто переезжал с одного места на другое в зависимости от того, в каком из дворянских угодий служил его отец-лесничий. С 1717 года он жил в Чехии. Зачатки музыкальных знаний он получил в иезуитской коллегии в Комотау. После ее окончания в 1731 году Глюк стал изучать философию в Пражском университете и учиться музыке у Богуслава Матея Черногорского. К сожалению, Глюк, живший в Чехии до двадцати двух лет, не получил у себя на родине такого же крепкого профессионального образования, как его коллеги в странах Центральной Европы. Недостаточность школьного обучения компенсировалась той силой и свободой мысли, которая позволила Глюку обращаться к новому и актуальному, лежащему за пределами узаконенных норм.

В 1735 году Глюк становится домашним музыкантом во дворце князей Лобковиц в Вене. Первое пребывание Глюка в Вене оказалось непродолжительным, на одном из вечеров в салоне князей Лобковиц с молодым музыкантом познакомился итальянский аристократ и меценат А М Мельци. Очарованный искусством Глюка, он пригласил его в свою домашнюю капеллу в Милане.

В 1737 году Глюк вступил в свою новую должность в доме Мельци. За четыре года, прожитые в Италии, он сблизился с крупнейшим миланским композитором и органистом Джованни Баттиста Саммартини, став его учеником, а позднее — близким другом. Руководство итальянского маэстро помогло Глюку завершить свое музыкальное образование. Однако оперным композитором он стал главным образом благодаря своему врожденному инстинкту музыкального драматурга и дару острой наблюдательности.

26 декабря 1741 года придворный театр «Реджио-Дукаль» в Милане открыл новый сезон оперой «Артаксеркс» дотоле никому не известного Кристофа Виллибальда Глюка Ему шел двадцать восьмой год — возраст, в котором другие композиторы XVIII века успевали достигнуть всеевропейской известности.

Для своей первой оперы Глюк избрал либретто Метастазио, вдохновлявшее многих композиторов XVIII века. Глюк специально дописал арию в традиционной итальянской манере с целью оттенить перед слушателями достоинства своей музыки. Премьера прошла со значительным успехом. Выбор либретто пал на «Деметрия» Метастазио, переименованного по имени главной героини в «Клеониче».

Слава Глюка быстро растет. Миланский театр снова стремится открыть свой зимний сезон его оперой. Глюк сочиняет музыку на либретто Метастазио «Демофонт». Эта опера имела в Милане столь большой успех, что вскоре была поставлена также в Реджьо и Болонье. Затем одна за другой в городах северной Италии ставятся новые оперы Глюка: «Тигран» — в Кремоне, «Софонисба» и «Ипполит» — в Милане, «Гипермнестра» — в Венеции, «Пор» — в Турине.

В ноябре 1745 года Глюк появляется в Лондоне, сопровождая своего прежнего патрона

князя Ф. Ф. Лобковица. За неимением времени композитор подготовил «пастиччо», то есть скомпоновал оперу из ранее сочиненной музыки Состоявшаяся в 1746 году премьера двух таких его опер — «Падение гигантов» и «Артамен» — прошла без особого успеха.

В 1748 году Глюк получил заказ на оперу для придворного театра в Вене. Обставленная с пышным великолепием премьера «Узнанной Семирамиды» весной того же года принесла композитору подлинно большой успех, ставший началом его триумфов при венском дворе.

Дальнейшая деятельность композитора связана с труппой Дж. Б. Локателли, заказавшего ему оперу «Аэцио» для исполнения на карнавальных торжествах 1750 года в Праге.

Удача, сопровождавшая пражскую постановку «Аэцио», принесла Глюку новый оперный контракт с труппой Локателли. Казалось, что отныне композитор все более тесно связывает свою судьбу с Прагой. Однако в это время произошло событие, резко изменившее его прежний образ жизни. 15 сентября 1750 года он вступил в брак с Марианной Пергин — дочерью богатого венского купца. Глюк впервые познакомился со своей будущей спутницей жизни еще в 1748 году, когда работал в Вене над «Узнанной Семирамидой». Несмотря на значительную разницу в возрасте, между 34-летним Глюком и 16-летней девушкой возникло искреннее глубокое чувство. Унаследованное Марианной от отца солидное состояние сделало Глюка материально независимым и позволило ему в дальнейшем всецело посвятить себя творчеству. Окончательно обосновавшись в Вене, он покидает ее лишь для присутствия на многочисленных премьерах своих опер в других городах Европы. Во всех поездках композитора неизменно сопровождает супруга, окружавшая его вниманием и заботой.

Летом 1752 года Глюк получает новый заказ от директора знаменитого театра «Сан Карло» в Неаполе — одного из лучших в Италии. Он пишет оперу «Титово милосердие», принесшую ему большой успех.

После триумфального исполнения «Тита» в Неаполе Глюк возвращается в Вену общепризнанным мастером итальянской оперы-сериа. Между тем слава популярной арии достигла столицы австрийской империи, вызвав интерес к ее творцу со стороны принца Иозефа фон Хильдбургхаузена — фельдмаршала и музыкального мецената. Он пригласил Глюка возглавить в качестве «концертмейстера» музыкальные «академии», еженедельно проводившиеся в его дворце. Под руководством Глюка эти концерты скоро стали одними из наиболее интересных событий музыкальной жизни Вены; на них выступали выдающиеся вокалисты и инструменталисты.

В 1756 году Глюк отправился в Рим для выполнения заказа знаменитого театра Арджентина; ему предстояло написать музыку к либретто Метастазио «Антигона». В то время выступление перед римской публикой представляло для любого оперного композитора серьезнейшее испытание.

«Антигона» имела в Риме очень большой успех, и Глюку был пожалован орден «Золотой шпоры». Этим древним по своему происхождению орденом награждались с целью поощрения выдающиеся представители науки и искусства.

В середине XVIII века искусство певцов-виртуозов достигает своей вершины, и опера становится исключительно местом демонстрации певческого искусства. Из-за этого в большой мере утрачивалась связь музыки с самой драмой, что было характерно для античности.

Глюку было уже около пятидесяти лет. Любимец публики, награжденный почетным орденом, автор множества опер, написанных в сугубо традиционном декоративном стиле, он, казалось, не мог открыть в музыке новые горизонты. Интенсивно работавшая мысль долгое время не прорывалась на поверхность, почти не отражалась на характере его изящного, аристократически холодного творчества. И вдруг на рубеже 1760-х годов в его

произведениях появились отступления от условного оперного стиля. Сначала в опере, относящейся к 1755 году — «Оправданная невинность», — намечается отход от принципов, господствовавших в итальянской опере-сериа. За ней следует балет «Дон-Жуан» на сюжет Мольера (1761 год) — еще один предвестник оперной реформы.

Это не было случайностью. Композитор отличался удивительной восприимчивостью к новейшим веяниям современности, готовностью к творческой переработке самых разнообразных художественных впечатлений.

Стоило ему в молодые годы услышать в Лондоне только что созданные и еще не известные в континентальной Европе оратории Генделя, как их возвышенный героический пафос и монументальная «фресковая» композиция стали органическим элементом его собственных драматических концепций. Наряду с влияниями пышной «барочной» генделевской музыки, Глюк перенял из музыкальной жизни Лондона покоряющую простоту и кажущуюся наивность английских народных баллад.

Достаточно было его либреттисту и соавтору реформы Кальцабиджи обратить внимание Глюка на французскую лирическую трагедию, как он мгновенно заинтересовался ее театрально-поэтическими достоинствами. Появление при венском дворе французской комической оперы также отразилось на образах его будущих музыкальных драм: они спустились с ходульной высоты, культивировавшейся в опере-сериа под влиянием «эталонных» либретто Метастазио, и сблизились с реальными персонажами народного театра. Передовая литературная молодежь, задумавшаяся над судьбами современной драмы, без труда вовлекла Глюка в круг своих творческих интересов, заставивших его критически взглянуть на устоявшиеся условности оперного театра. Подобных примеров, говорящих об острой творческой восприимчивости Глюка к новейшим течениям современности, можно было бы привести много. Глюк понял, что основными в опере должны стать музыка, развитие сюжета и театральное действо, а вовсе не артистичное пение с колоратурой и техническими излишествами, подчинённое единому шаблону.

Опера «Орфей и Эвридика» была первым произведением, в котором Глюк осуществил новые идеи. Ее премьера в Вене 5 октября 1762 года положила начало оперной реформе. Глюк написал речитатив так, чтобы на первом месте был смысл слов, партия оркестра подчинялась общему настроению сцены, а поющие статичные фигуры начали, наконец, играть, проявили артистические качества, и пение объединилось бы с действием. Техника пения существенно упростилась, но зато стала естественнее и гораздо привлекательнее для слушателей. Увертюра в опере также способствовала введению в атмосферу и настроение последующего действия. К тому же Глюк превратил хор в непосредственную составную часть течения драмы. Чудесная неповторимость «Орфея и Эвридики» в ее «итальянской» музыкальности. Драматургическая структура основывается здесь на законченных музыкальных номерах, которые, подобно ариям итальянской школы, пленяют своей мелодической красотой и завершенностью.

Следом за «Орфеем и Эвридикой» Глюк через пять лет завершает «Альцесту» (либретто Р. Кальцабиджи по Еврипиду) — драма величественных и сильных страстей. Гражданская тема здесь проводится последовательно через конфликт между общественной необходимостью и личными страстями Ее драматургия концентрируется вокруг двух эмоциональных состояний — «страха и скорби» (Руссо). В театрально-сюжетной статичности «Альцесты», в известной обобщенности, в суровости ее образов есть нечто ораториальное. Но при этом присутствует сознательное стремление освободиться от господства завершенных музыкальных номеров и следовать за поэтическим текстом.

В 1774 году Глюк переезжает в Париж, где в атмосфере предреволюционного подъема

получила завершение его оперная реформа и под бесспорным влиянием французской театральной культуры родилась новая опера «Ифигения в Авлиде» (по Расину). Это первая из трех опер, созданных композитором для Парижа. В отличие от «Альцесты», тема гражданской героики построена здесь с театральной многоплановостью. Главная драматургическая ситуация обогащена лирической линией, жанровыми мотивами, пышными декоративными сценами.

Высокий трагедийный пафос сочетается с бытовыми элементами. В музыкальной структуре примечательны отдельные моменты драматических кульминаций, выделяющиеся на фоне более «обезличенного» материала. «Это „Ифигения“ Расина, переделанная в оперу», — говорили о первой французской опере Глюка сами парижане.

В следующей опере «Армида», написанной в 1779 году (либретто Ф. Кино), Глюк, по его собственному выражению, «старался быть… скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом». Обращаясь к либретто прославленной оперы Люлли, он хотел возродить приемы французской придворной оперы на основе новейшего, развитого музыкального языка, новых принципов оркестровой выразительности и достижений его собственной реформаторской драматургии. Героическое начало в «Армиде» переплетается с фантастическими картинами.

«Я с ужасом жду, как бы не вздумали сравнивать „Армиду“ и „Альцесту“, — писал Глюк, — …одна должна вызывать слезу, а другая давать чувственные переживания».

И, наконец, удивительнейшая «Ифигения в Тавриде», сочиненная в том же 1779 году (по Еврипиду)! Конфликт между чувством и долгом выражен в ней в психологическом плане. Картины душевного смятения, страданий, доведенных до пароксизмов, образуют центральный момент оперы. Картина грозы — характерно французский штрих — воплощена во вступлении симфоническими средствами с небывалой остротой предчувствия трагедии.

Подобно девяти неповторимым симфониям, «складывающимся» в единое понятие бетховенского симфонизма, эти пять оперных шедевров, столь родственных между собой и вместе с тем столь индивидуальных, образуют новый стиль в музыкальной драматургии XVIII века, вошедший в историю под названием оперной реформы Глюка.

В величественных трагедиях Глюка, раскрывающих глубину душевных конфликтов человека, поднимающих гражданственные проблемы, родилось новое представление о музыкально-прекрасном. Если в старой придворной опере Франции «предпочитали остроумие чувству, галантность страстям, а изящество и колорит стихосложения патетичности, требуемой… ситуацией», то в глюковской драме высокие страсти и острые драматические столкновения разрушили идеальную упорядоченность и утрированное изящество придворного оперного стиля.

Каждое отступление от ожидаемого и привычного, каждое нарушение стандартизированной красоты Глюк аргументировал глубоким анализом движений человеческой души. В подобных эпизодах и рождались те смелые музыкальные приемы, которые предвосхитили искусство «психологического» XIX века. Не случайно в эпоху, когда оперы в условном стиле отдельными композиторами писались десятками и сотнями, Глюк на протяжении четверти века создал всего пять реформаторских шедевров. Но каждый из них неповторим по своему драматургическому облику, каждый сверкает индивидуальными музыкальными находками.

Прогрессивные усилия Глюка внедрялись в практику не так легко и гладко. В историю оперного искусства даже вошло такое понятие, как война пиччинистов[1] — сторонников старых оперных традиций — и глюкистов, которые в новом оперном стиле, наоборот, видели осуществление своей давнишней мечты о подлинной музыкальной драме, тяготеющей к античности.

Приверженцев старого, «пуристов и эстетов» (как заклеймил их Глюк), отталкивало в его музыке «отсутствие утонченности и благородства». Они упрекали его в «потере вкуса», указывали на «варварский и экстравагантный» характер его искусства, на «крики физической боли», «конвульсивные рыдания», «вопли горести и отчаяния», которые вытеснили прелесть плавной, уравновешенной мелодии.

Сегодня эти упреки представляются смешными и безосновательными. Судя о новаторстве Глюка с исторической отстраненностью, можно убедиться в том, что он удивительно бережно сохранял те художественные приемы, которые вырабатывались в оперном театре на протяжении предшествующего полуторавекового периода и образовали «золотой фонд» его выразительных средств. В музыкальном языке Глюка очевидна преемственная связь с выразительной и ласкающей слух мелодичностью итальянской оперы, с изящным «балетным» инструментальным стилем французской лирической трагедии. Но в его глазах «истинная цель музыки» состояла в том, чтобы «дать поэзии больше новой выразительной силы». Поэтому, стремясь с максимальной полнотой и правдивостью воплотить в музыкальных звуках драматическую идею либретто (а поэтические тексты Кальцабиджи были насыщены подлинным драматизмом), композитор настойчиво отвергал все противоречившие этому декоративные и трафаретные приемы. «Не на месте примененная красота не только теряет большую часть своего эффекта, но и вредит, сбивая с пути слушателя, который не находится уже в расположении, нужном для того, чтобы с интересом следить за драматическим развитием», — говорил Глюк.

И новые выразительные приемы композитора действительно разрушали условную типизированную «красивость» старого стиля, но зато максимально расширяли драматические возможности музыки. Именно у Глюка в вокальных партиях появились речевые, декламационные интонации, противоречившие «сладостной» плавной мелодичности старой оперы, но правдиво отражающие жизнь сценического образа. Навсегда исчезли из его опер замкнутые статичные номера стиля «концерта в костюмах», разделенные сухими речитативами Их место заняла новая композиция крупного плана, построенная по сценам, способствующая сквозному музыкальному развитию и подчеркивающая музыкально-драматические кульминации. Оркестровая партия, обреченная в итальянской опере на жалкую роль, стала участвовать в развитии образа, и в глюковских оркестровых партитурах раскрылись неведомые дотоле драматические возможности инструментальных звучаний.

«Музыка, сама музыка, перешла в действие…» — писал о глюковской опере Гретри. И в самом деле, впервые на протяжении вековой истории оперного театра идея драмы воплотилась в музыке с такой полнотой и художественным совершенством. Удивительная простота, определившая облик каждой выраженной Глюком мысли, оказалась также несовместимой со старыми эстетическими критериями.

Далеко за пределы этой школы, в оперной и инструментальной музыке разных стран Европы, внедрялись эстетические идеалы, драматургические принципы, формы музыкального выражения, разработанные Глюком. Вне глюковской реформы не созрело бы не только оперное, но и камерно-симфоническое творчество позднего Моцарта, а в известной степени и оратори-альное искусство позднего Гайдна. Между Глюком и Бетховеном преемственность так естественна, так очевидна, что кажется, будто музыкант старшего поколения завещал великому симфонисту продолжить начатое им дело.

Последние годы жизни Глюк провел в Вене, куда возвратился в 1779-м. Композитор скончался 15 ноября 1787 года в Вене. Прах Глюка, вначале погребенный на одном из окрестных кладбищ, был впоследствии перенесен на центральное городское кладбище, где покоятся все выдающиеся представители музыкальной культуры Вены.

Йозеф Гайдн (1732–1809)

Гайдна справедливо считают отцом симфонии и квартета, великим основателем классической инструментальной музыки, родоначальником современного оркестра.

Франц Йозеф Гайдн родился 31 марта 1732 года в Нижней Австрии, в небольшом местечке Рорау, расположенном на левом берегу реки Лейты, между городками Брук и Хайнбург, вблизи венгерской границы. Предки Гайдна были потомственными австро-немецкими ремесленниками-крестьянами. Отец композитора, Матиас, занимался каретным делом. Мать — урожденная Анна Мария Коллер — служила кухаркой.

Музыкальность отца, его любовь к музыке унаследовали дети. Маленький Йозеф уже в пять лет обратил на себя внимание музыкантов. Он обладал прекрасным слухом, памятью, чувством ритма. Его звонкий серебристый голос приводил всех в восхищение.

Благодаря своим выдающимся музыкальным способностям мальчик попал сначала в церковный хор небольшого городка Гайнбурга, а затем в хоровую капеллу при кафедральном (главном) соборе Св. Стефана в Вене. Это было знаменательным событием в жизни Гайдна. Ведь иной возможности получить музыкальное образование он не имел.

Пение в хоре было для Гайдна очень хорошей, но единственной школой. Способности мальчика быстро развивались, и ему стали поручать трудные сольные партии. Церковный хор часто выступал на городских празднествах, свадьбах, похоронах. Приглашали хор и для участия в придворных торжествах. А сколько времени уходило на выступления в самой церкви, на репетиции? Все это было тяжелой нагрузкой для маленьких певчих.

Йозеф был понятливым и быстро воспринимал все новое. Он даже находил время заниматься игрой на скрипке и клавикорде и достиг значительных успехов. Только вот его попытки сочинять музыку не встречали поддержки. За девять лет пребывания в хоровой капелле он получил от ее руководителя всего два урока!

Когда у Гайдна стал ломаться голос, и он не смог больше петь в хоре, его бесцеремонно уволили. Для юноши началась самостоятельная жизнь, полная невзгод и лишений, а главное — непрерывного и упорного труда.

«Когда я, наконец, потерял свой голос, — пишет Гайдн в автобиографической заметке, — мне пришлось целых восемь лет едва перебиваться обучением юношества».

Впрочем, и уроки появились не сразу. До того пришлось пережить отчаянное время поисков заработка. Понемногу удалось найти кое-какую работу, хотя и не обеспечивавшую, но все же позволявшую не умереть с голода. Гайдн стал давать уроки пения и музыки, играл на скрипке на праздничных вечерах, а иногда и просто на больших дорогах. По заказу он сочинил несколько своих первых произведений. Но все эти заработки были случайными. Гайдн понимал: чтобы стать композитором, нужно много и упорно учиться. Он начал изучать теоретические труды, в частности книги И. Маттезона и И. Фукса.

Полезным оказалось содружество с венским комиком Иоганном Йозефом Курцем. Курц был в то время весьма популярен в Вене как талантливый актер и автор ряда фарсов.

Курц, познакомившись с Гайдном, сразу оценил его талант и предложил сочинить музыку к составленному им либретто комической оперы «Кривой бес». Гайдн написал музыку, которая, к сожалению, не дошла до нас. Мы знаем лишь, что «Кривой бес» исполнялся зимой 1751–1752 годов в театре у Каринтских ворот и имел успех/ «Гайдн получил за него 25 дукатов и считал себя очень богатым».

Смелый дебют молодого, еще мало известного композитора на театральной сцене в 1751 году сразу принес ему популярность в демократических кругах и… весьма дурные отзывы ревнителей старых музыкальных традиций. Упреки в «шутовстве», «легкомыслии» и прочих грехах были позднее перенесены различными ревнителями «возвышенного» на остальное творчество Гайдна, начиная с его симфоний и кончая его мессами.

Последним этапом творческой юности Гайдна — перед тем как он вступил на самостоятельный композиторский путь — были занятия с Никола Антонио Порпорой, итальянским композитором и капельмейстером, представителем неаполитанской школы.

Порпора просматривал композиторские опыты Гайдна и делал ему указания. Гайдн, чтобы вознаградить учителя, был аккомпаниатором на его уроках пения и даже прислуживал ему.

Под крышей, на холодном чердаке, где ютился Гайдн, на старом разбитом клавикорде он изучал произведения прославленных композиторов. А народные песни! Сколько он их переслушал, бродя днем и ночью по улицам Вены. Тут и там звучали самые различные народные напевы: австрийские, венгерские, чешские, украинские, хорватские, тирольские. Поэтому произведения Гайдна пронизаны этими чудесными мелодиями, в большинстве своем веселыми и жизнерадостными.

В жизни и творчестве Гайдна постепенно назревал перелом. Его материальное положение стало мало-помалу улучшаться, жизненные позиции крепнуть. Вместе с тем великое творческое дарование принесло свои первые значительные плоды.

Примерно в 1750 году Гайдн написал маленькую мессу (в фа мажоре), выказав в ней не только талантливое усвоение современных приемов данного жанра, но и очевидную наклонность к сочинению «веселой» церковной музыки. Более важным фактом является сочинение композитором первого струнного квартета в 1755 году.

Толчком послужило знакомство с любителем музыки, помещиком Карлом Фюрнбергом. Окрыленный вниманием и материальной поддержкой со стороны Фюрнберга, Гайдн написал сначала ряд струнных трио, а затем и первый струнный квартет, за которым вскоре последовало около двух десятков других. В 1756 году Гайдн сочинил концерт до мажор. Меценат Гайдна позаботился также об упрочении его материального положения. Он рекомендовал композитора венскому аристократу из Чехии и любителю музыки графу Йозефу Францу Морцину Зиму Морцин проводил в Вене, а летом жил в своем имении Лукавец около Плзеня. На службе у Морцина, в качестве композитора и капельмейстера, Гайдн получал даровое помещение, питание и жалованье.

Служба эта оказалась кратковременной (1759–1760 годы), но все же помогла Гайдну сделать дальнейшие шаги в композиции. В 1759 году Гайдн создает свою первую симфонию, а вслед за ней в ближайшие годы четыре других.

Как в области струнного квартета, так и в области симфонии Гайдну предстояло определить и кристаллизовать жанры новой музыкальной эпохи: сочиняя квартеты, создавая симфонии, он проявил себя смелым, решительным новатором.

Во время пребывания на службе у графа Морцина Гайдн влюбился в младшую дочь своего приятеля, венского парикмахера Иоганна Петера Келлера, Терезу и всерьез собирался соединиться с ней узами брака Однако девушка по причинам, оставшимся неизвестными, покинула родительский дом, и ее отец не нашел ничего лучшего, чем сказать: «Гайдн, Вы должны бы жениться на моей старшей дочери». Неизвестно, что побудило Гайдна ответить положительно. Так или иначе, но Гайдн согласился. Ему было 28 лет, невесте — Марии Анне Алоизии Аполлонии Келлер — 32. Брак был заключен 26 ноября 1760 года, и Гайдн стал несчастным мужем на долгие десятилетия.

Его жена вскорости проявила себя женщиной в высшей степени ограниченной, тупой и сварливой. Она абсолютно не понимала и не ценила великое дарование своего мужа. «Ей было все равно, — выразился Гайдн однажды в старости, — кто ее муж — сапожник или артист».

Мария Анна безжалостно истребила ряд нотных рукописей Гайдна, употребляя их на папильотки и подкладки под паштеты. Притом она была очень расточительной и требовательной.

Женившись, Гайдн нарушил условия службы у графа Морцина — последний принимал в свою капеллу только холостых. Впрочем, ему не пришлось долго скрывать перемену в своей личной жизни. Финансовое потрясение заставило графа Морцина отказаться от музыкальных удовольствий и распустить капеллу. Над Гайдном нависла угроза опять остаться без постоянного заработка.

Но тут он получил предложение от нового, более могущественного покровителя искусств — богатейшего и очень влиятельного венгерского магната — князя Павла Антона Эстергази. Обратив внимание на Гайдна в замке Морцина, Эстергази оценил его талант.

Недалеко от Вены, в небольшом венгерском городке Эйзенштадте, а в летнее время в загородном дворце «Эстергаз», провел Гайдн тридцать лет в должности капельмейстера (дирижера). В обязанности капельмейстера входило руководство оркестром и певцами. Гайдн должен был также по требованию князя сочинять симфонии, оперы, квартеты и другие произведения. Нередко капризный князь приказывал написать новое сочинение к следующему дню! Талант и необычайное трудолюбие выручали Гайдна и здесь. Одна за другой появлялись оперы, а также симфонии, среди которых «Медведь», «Детская», «Школьный учитель».

Руководя капеллой, композитор мог прослушивать в живом исполнении создаваемые им произведения. Это давало возможность исправлять все то, что недостаточно хорошо звучало, и запоминать — что получалось особенно удачным.

За период службы у князя Эстергази Гайдн написал большинство из своих опер, квартетов и симфоний. Всего Гайдн создал 104 симфонии.

В симфониях Гайдн не ставил перед собой задачи индивидуализировать сюжет. Программность композитора чаще всего основана на отдельных ассоциациях и изобразительных «зарисовках». Даже там, где она более цельна и последовательна — чисто эмоционально, как в «Прощальной симфонии» (1772 год), или жанрово, как в «Военной симфонии» (1794 год), — отчетливые сюжетные основы у нее все же отсутствуют.

Громадная ценность симфонических концепций Гайдна, при всей их сравнительной простоте и непритязательности — в очень органичном отражении и претворении единства духовного и физического мира человека.

Это мнение выражено, и очень поэтично, Э. Т. А. Гофманом: «В сочинениях Гайдна господствует выражение детски радостной души; его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей, перед нами проносятся в хоровых плясках юноши и девушки; смеющиеся дети прячутся за деревьями, за розовыми кустами, шутливо перебрасываясь цветами. Жизнь, полная любви, полная блаженств и вечной юности, как до грехопадения; ни страданий, ни скорби — одно только сладостно-элегическое стремление к любимому образу, который носится вдали, в розовом мерцании вечера, не приближаясь и не исчезая, и пока он находится там, ночь не наступает, ибо он сам — вечерняя заря, горящая над горою и над рощею».

Мастерство Гайдна с годами достигло совершенства. Его музыка неизменно вызывала восхищение многочисленных гостей Эстергази. Имя композитора стало широко известно и за

пределами его родины — в Англии, Франции, России. Шесть симфоний, прозвучавших в 1786 году в Париже, получили название «Парижских». Но поехать куда-либо за пределы княжеского поместья, напечатать свои произведения или просто подарить их Гайдн не имел права без согласия князя. А князь не любил отлучек «своего» капельмейстера. Он привык, чтобы Гайдн вместе с другими слугами ожидал в определенное время его распоряжений в передней. В такие моменты композитор особенно остро чувствовал свою зависимость. «Капельмейстер я или капельдинер?» с горечью восклицал он в письмах друзьям. Однажды ему все же удалось вырваться и побывать в Вене, увидеть знакомых, друзей. Сколько радости доставляли ему встречи с любимым Моцартом! Увлекательные беседы сменялись исполнением квартетов, где Гайдн играл на скрипке, а Моцарт на альте. С особым удовольствием Моцарт исполнял квартеты, написанные Гайдном. В этом жанре великий композитор считал себя его учеником. Но такие встречи были чрезвычайно редки.

Довелось Гайдну испытать и другие радости — радости любви. 26 марта 1779 года в капеллу Эстергази были приняты супруги Польцелли. Антонио, скрипач, был уже не молод. Его жене — певице Луидже, мавританке из Неаполя, было всего девятнадцать лет от роду. Она была очень привлекательной. Луиджа жила с мужем несчастливо, также как и Гайдн. Измученный обществом своей сварливой и вздорной жены, он влюбился в Луиджу. Эта страсть продлилась, постепенно слабея и тускнея, до старости композитора. По-видимому, Луиджа отвечала Гайдну взаимностью, но все же в ее отношении проявилось больше корысти, чем искренности. Во всяком случае, она неуклонно и очень настойчиво выманивала у Гайдна деньги.

Молва даже называла (неизвестно, справедливо ли) сына Луиджи Антонио сыном Гайдна. Старший сын ее Пьетро стал любимцем композитора: Гайдн по-отечески заботился о нем, принимал деятельное участие в его обучении и воспитании.

Несмотря на зависимое положение, уйти со службы Гайдн не мог. В то время музыкант имел возможность работать только в придворных капеллах или руководить церковным хором. До Гайдна еще ни один композитор не решался на независимое существование. Не рискнул расстаться с постоянной работой и Гайдн.

В 1791 году, когда Гайдну было уже около 60 лет, умер старый князь Эстергази. Его наследник, не питавший большой любви к музыке, распустил капеллу. Но и ему было лестно, чтобы композитор, ставший известным, числился его капельмейстером. Это вынудило молодого Эстергази назначить Гайдну пенсию, достаточную для того, чтобы «его слуга» не поступал на новую службу.

Гайдн был счастлив! Наконец-то он свободен и независим! На предложение поехать с концертами в Англию он дал согласие. Совершая путешествие на корабле, Гайдн впервые увидел море. А сколько раз он мечтал о нем, стараясь представить себе безбрежную водную стихию, движение волн, красоту и изменчивость окраски воды. Когда-то в молодости Гайдн даже пытался передать в музыке картину разбушевавшегося моря.

Необычной была для Гайдна и жизнь в Англии. Концерты, в которых он дирижировал своими произведениями, проходили с триумфальным успехом. Это было первое открытое массовое признание его музыки. Университет в городе Оксфорде избрал его своим почетным членом.

Гайдн дважды посетил Англию. За эти годы композитор написал свои знаменитые двенадцать «Лондонских симфоний». «Лондонские симфонии» завершают эволюцию симфонизма Гайдна. Талант его достиг наивысшего расцвета. Глубже и выразительнее зазвучала музыка, серьезнее стало содержание, богаче и разнообразнее краски оркестра.

Несмотря на огромную занятость, Гайдн успевал слушать и новую музыку. Особенно

сильное впечатление произвели на него оратории немецкого композитора Генделя, его старшего современника. Впечатление от музыки Генделя было так велико, что, возвратившись в Вену, Гайдн написал две оратории — «Сотворение мира» и «Времена года».

Сюжет «Сотворения мира» чрезвычайно прост и наивен. Две первые части оратории повествуют о возникновении мира по воле Бога. Третья и последняя часть — о райской жизни Адама и Евы до грехопадения.

Характерен ряд суждений современников и ближайших потомков о «Сотворении мира» Гайдна. Эта оратория имела при жизни композитора огромный успех и очень приумножила его славу. Тем не менее прозвучали и критические голоса. Естественно, наглядная образность музыки Гайдна шокировала философов и эстетиков, настроенных на «возвышенный» лад.

Серов восторженно написал по поводу «Сотворения мира»: «Что за гигантское создание — эта оратория! Там есть, между прочим, одна ария, изображающая сотворение птиц, — это решительно высшее торжество звукоподражательной музыки, и притом „какая энергия, какая простота, какая простодушная грация!“ — это решительно выше всякого сравнения».

Ораторию «Времена года» следует признать еще более значительным произведением Гайдна, чем «Сотворение мира». Текст оратории «Времена года», как и текст «Сотворения мира», был написан ван Свитеном. Вторая из больших ораторий Гайдна более многообразна и глубоко человечна не только по содержанию, но и по форме. Это целая философема, энциклопедия картин природы и патриархальной крестьянской морали Гайдна, славящей труд, любовь к природе, прелести деревенской жизни и чистоту наивных душ. К тому же сюжет позволил Гайдну создать очень стройную и законченную, гармоничную музыкальную концепцию целого.

Сочинение громадной партитуры «Времен года» далось дряхлеющему Гайдну нелегко, стоило ему многих волнений и бессонных ночей. Под конец его мучили головные боли и неотвязность музыкальных представлений.

«Лондонские симфонии» и оратории были вершиной творчества Гайдна. После ораторий он уже почти ничего не написал. Слишком напряженно прошла жизнь. Силы его иссякли. Последние годы композитор провел на окраине Вены, в маленьком домике. Тихое и уединенное жилище посещали почитатели таланта композитора. Беседы касались прошлого. Особенно любил вспоминать Гайдн свою молодость — тяжелую, трудовую, но полную смелых, настойчивых поисков.

Умер Гайдн в 1809 году и похоронен был в Вене. Впоследствии его останки перенесли в Эйзенштадт, где он провел так много лет своей жизни.

Антонио Сальери (1750–1825)

Итальянский композитор, педагог и дирижер Сальери был одним из наиболее знаменитых деятелей европейской музыкальной культуры рубежа XVIII–XIX века. Как художник он разделил судьбу тех прославленных в свое время мастеров, чье творчество с наступлением новой эпохи отодвинулось в тень истории. В жанре оперы-сериа он сумел достичь такого качественного уровня, который ставит его лучшие произведения выше большей части современных ему опер. С именем Сальери связана большая глава в истории оперного театра Австрии, немало сделал он для музыкально-театрального искусства Италии, внес вклад и в музыкальную жизнь Парижа.

Сальери родился 18 августа 1750 года в итальянском местечке Леньяго близ Вероны. Музыке первоначально обучался у своего брата-скрипача Франческо, а затем на клавесине у соборного органиста Дж. Симони. С 1765 года пел в хоре собора Св. Марка в Венеции, изучал гармонию и овладевал вокальным искусством под руководством Ф. Пачини. Занимался он также у Д. Б. Пешетти.

Учителем и заботливым покровителем итальянского музыканта был Флориан Леопольд Гасман, видный композитор, уроженец Чехии, работавший в Вене. Во время пребывания в Италии Гасман обратил внимание на талантливого юношу, вывез его в Австрию, выделил его как самого способного ученика и считал своим преемником. После смерти учителя Сальери принял на себя заботу о двух малолетних дочерях Гасмана и подготовил их к оперной карьере. Обе они сохранили признательность к своему воспитателю и педагогу.

В 1766 году Гасман взял Антонио с собой в Вену. Тогда и началась музыкальная деятельность Сальери в качестве исполнителя. Через три года он занял должность клавесиниста-концертмейстера придворного оперного театра и за достаточно короткий срок сделал головокружительную карьеру. В 24 года Сальери — уже автор многих опер стал императорским камерным композитором и дирижером итальянской оперной труппы в Вене.

Музыкальный фаворит Иосифа II Сальери на протяжении длительного времени находился в центре музыкальной жизни австрийской столицы. Он не только осуществлял постановки и дирижировал спектаклями, но и управлял придворной певческой капеллой. В его обязанности входило наблюдение за музыкальным обучением в казенных учебных заведениях Вены.

Уже первая опера композитора, «Образованные женщины» (1770 год) создала ему имя в Вене. Поставленная в следующем году в Вене его четвертая опера, «Армида», шла затем в Копенгагене и Петербурге, в Гамбурге и Майнце, в Брауншвейге, Винтертуре и Берлине. Всего полгода спустя появилась опера Сальери «Венецианская ярмарка», имевшая повсеместный успех. Моцарт сочинил в 1773 году вариации для клавира на мотив из этой оперы, Гайдн ввел ту же тему в менуэт дивертисмента.

Крупнейшие итальянские театры заказывали оперы своему европейски известному соотечественнику. Среди них — венецианский театр «Сан-Мойзе», римский театр «Балле». Три театра начали свою деятельность постановкой опер Сальери: знаменитый миланский театр «Ла Скала» («Узнанная Европа»), миланский театр «Каноббиана» («Венецианская ярмарка» и «Талисман» — последняя опера в соавторстве с другим композитором) и театр «Нуово» в Триесте («Ганнибал в Капуе»). Для Мюнхена Сальери написал оперу «Семирамида». «Школа ревнивых» после венецианской премьеры ставилась в Болонье,

Флоренции, Турине, Франкфурте-на-Майне, Вене, Праге, Лондоне, Кракове, Мадриде, Париже, Лиссабоне в оригинале, а, кроме того, во многих городах Европы в переводе на польский, немецкий, испанский и русский языки.

Любопытно, что среди нотных рукописей, сохранившихся в старинных фондах библиотеки далекого Нижнего Тагила, из трех оперных партитур две принадлежали перу Сальери — «Венецианская ярмарка» и «Школа ревнивых». Обе оперы были популярны в Петербурге и Москве.

В 1778 году Сальери уехал в Италию, а затем в Париж, где сблизился с Глюком. В период острой идеологической борьбы между передовыми деятелями искусства эпохи Просвещения и сторонниками рутинной итальянской оперы Сальери уверенно стал на сторону новатора Глюка. Ученик Сальери Ансельм Хюттенбреннер писал: «Божеством нашего маэстро был его учитель Глюк. Он считал, что Глюк выше всех своих предшественников и последователей». Об оратории Сальери «Иисус в чистилище», исполненной на юбилейном торжестве по случаю пятидесятилетия деятельности композитора в Вене, Шуберт отозвался так: «Оратория написана чисто по-глюковски».

Историки музыки признают, что взгляды Сальери на драматическое пение и музыкальную декламацию «отражали идеи предреволюционного просветительства и особенно идеи французских энциклопедистов, впервые воплощенные на оперной сцене Глюком».

Именно Глюк рекомендовал Сальери дирекции парижской Оперы и был крестным отцом его «Данаид», упрочивших европейскую славу композитора. Желая поддержать своего приверженца, Глюк выдал это произведение за их совместный труд: он заявил, что первые два акта написаны им самим, а сочинение третьего акта он доверил близкому ему музыканту. И лишь двадцать дней спустя после премьеры, когда шесть спектаклей вполне упрочили успех оперы, в печати было опубликовано письмо Глюка, объявившего, что «Данаиды» сочинены Сальери самостоятельно. Вряд ли творец «Орфея» рискнул бы поставить на карту свое художественное реноме, если бы не признал оперу Сальери достойной имени Глюка и хотя бы в какой-то мере сомневался в ее успехе.

Недаром великий оперный реформатор сказал о своем последователе, что «только этот иностранец перенял его стиль, которого не хотел изучить ни один немец».

За два года до Великой французской революции в Париже была поставлена опера Сальери «Тарар» на либретто Бомарше. Французский драматург, знавший толк в музыке, писал в посвящении своего произведения (текста оперы) композитору, что он считает за честь называть себя его либреттистом, его другом: «Если наш труд будет иметь успех, я буду обязан почти исключительно Вам. И хотя Ваша скромность заставляет Вас всюду говорить, что Вы только мой композитор, я горжусь тем, что я Ваш поэт. Ваш слуга и Ваш друг».

В обращении к «абонентам Оперы» драматург особо подчеркнул достоинства музыки Сальери: «Но что еще менее является моим — это прекрасная музыка моего друга Сальери. Этот большой композитор, гордость школы Глюка, усвоивший стиль великого маэстро, от природы получил утонченное чувство, ясный разум, драматический талант и исключительную плодовитость. Он имел мужество отказаться ради меня от множества музыкальных красот, которыми блистала его опера, единственно потому, что они удлиняли сцену и замедляли действие; но за эту жертву его вознаградят мужественный и энергичный стиль и стремительность, и гордость всего произведения».

Шуберт также высоко ценил произведения Сальери, в особенности оперы «Аксур» (венский вариант «Тарара») и «Данаиды». Хиллер сказал Россини в 1855 году: «Его опера „Аксур“ принадлежит к моим самым ранним итальянским воспоминаниям». Россини живо

откликнулся на это замечание: «Она содержит великолепные места…»

Сальери был последователем, но не эпигоном Глюка. Исследователи отмечают, что в «Тараре», идущем от «истинно глю-ковского драматизма», обнаруживается «наклонность к усилению реалистичности», намечается переход от Глюка «к операм революционной эпохи и предвещаются интонации „Марсельезы“». Любопытно, что в одну из своих поздних опер — «Пальмира, царица персидская» (1795 год), написанную, когда еще не отзвучали громы французской революции, Сальери, действительно, впервые в истории музыки, ввел мелодию «Марсельезы».

Из сказанного отнюдь не вытекает, что автор «Тарара» превзошел своего учителя Глюка. Многие сочинения итальянского композитора как в жанре оперы-сериа (серьезной оперы), так и в жанре оперы-буффа (комической оперы) были среднего уровня и не избежали штампов. Но и в его рядовых операх современники находили немало привлекательного, свежего, талантливого. Музыку Сальери ценили не только меломаны, но и знатоки. Недаром тот же Россини, сказав, что «Аксур» содержит великолепные места, тут же добавил: «как и все его оперы». И не случайна европейская слава Сальери.

Сальери пользовался большим авторитетом и как педагог. Двадцатитрехлетний Бетховен начал совершенствоваться у Сальери в вокальной композиции в 1793 году, вскоре после смерти Моцарта. Занятия происходили эпизодически на протяжении не менее десяти лет. Под наблюдением Сальери вырос как композитор Франц Шуберт. Он щедро вознаградил своего учителя, посвятив ему Десять вариаций для фортепиано, цикл песен на слова Гете и три струнных квартета. В честь Сальери юный Шуберт написал восторженную кантату. Отец Ференца Листа с радостью принял предложение престарелого маэстро обучить одаренного мальчика гармонии, чтению партитур и сольфеджио

У Сальери учились Иоганн Непомук Гуммель, Франц Ксавер Зюсмайр, Ансельм Хюттенбрсннер, Игнац Мошелес, Иозеф Вайгль, Карл Готлиб Райсигер, Петер Винтер, Иозеф Штунц, Игнац Асмайр, Бенедикт Рандхартингер. Всего около шестидесяти учеников-композиторов, другие композиторы. Уроки пения у него брали Катарина Кавальери, Анна Мильдер-Хаунтман, Анна Краус-Враницки, Катарина Вальбах-Канци, Фортуната Франкетти, Амалия Хенель, Иозеф-Моцатта и многие другие вокалисты.

Ни в одном из блестящих талантов, воспитание которых ему было доверено, он не видел угрозы для своей карьеры. И если он не одобрял в своих учениках отклонений от тех идеалов, которые сам исповедовал, то именно потому, что был убежден, что на пути к этим идеалам учеников ожидают высшие достижения. Еще одна грань дарования Сальери связана с его дирижерской деятельностью. Под руководством композитора было исполнено множество оперных, хоровых и оркестровых сочинений старых мастеров и композиторов-современников. Многие годы Сальери руководил учрежденным его учителем Гасманом Обществом музыкантов и подчиненным этому обществу пенсионным фондом для вдов и сирот венских музыкантов. С 1788 года он числился президентом общества, а в 1795 году, когда этот пост занял один из высших придворных чиновников, Сальери стал именоваться вице-президентом, хотя фактически оставался художественным руководителем общества.

С 1813 года Сальери возглавлял также хоровое училище венского Общества друзей музыки. Он был первым директором Венской консерватории, основанной этим обществом в 1817 году. Умер композитор в Вене 7 мая 1825 года.

Широко распространено представление о Сальери как о человеке мрачном, рассудочном, чуждом подлинным радостям жизни и мало ценящем жизнь. Современники оставили нам совсем другой портрет этого человека — жизнелюба.

«Радушный и любезный, доброжелательный, жизнерадостный, остроумный,

неисчерпаемый в анекдотах, цитатах, главный, изящный человечек, с огненно сверкающими глазами, с загорелой кожей, всегда мил и опрятен, живого темперамента, легко воспламеняющийся, но столь же легко примиряющийся» — таков этот «в высшей степени приветливый человек» в изображении музыкального летописца Фридриха Рохлица и других людей, встречавшихся с Сальери.

Имя Сальери связано с легендой об отравлении Моцарта. Однако исторически этот факт не находит подтверждения. Итальянский историк музыки Андреа Делла Корте, разбирая вопрос о взаимоотношениях Сальери и Моцарта, высказал следующее мнение: «Свою долю в то, чтобы испортить отношения между двумя музыкантами, могли внести сплетники».

Несомненно, отношение между обоими композиторами было натянутое, хотя внешне и корректное Была, во всяком случае, обоюдная настороженность. Это, однако, не помешало Сальери включить в программу двух весенних концертов 1791 года «большую симфонию сочинения г. Моцарта» Сальери лично дирижировал ее исполнением. Он же разрешил Алоизии Ланге вставить в сцены из оперы Паизиелло «Федра», показанные в тех же концертах, дополнительную арию Моцарта. Чему мог завидовать Сальери? Гению Моцарта? Возможно. Впрочем, этого никто не доказал. Положению Моцарта? Но Сальери в этом отношении преуспел гораздо больше. Во всяком случае, Моцарт не стоял на его пути.

В середине XX века интерес к оперному творчеству композитора начал возрождаться. На различных оперных сценах Европы и США шли некоторые из его опер. В марте 1955 года Веронский театр поставил его оперу «Пещера Трофонио». В 1961 году Музыкальную неделю в Сиене украсила шекспировская опера Сальери «Фальстаф». Ею заинтересовались и другие театры. Опера была поставлена также в Вероне (1975 год) и Триесте (1977 год).

В январе 1967 года на сцене Познаньской оперы вновь появился сальериевский «Аксур, царь Ормуза», и эта постановка приветствовалась польской печатью. Музыкальную комедию Сальери «Сначала музыка, а потом слова» была поставлена начиная с 1973 года в Дубровнике (Югославия), в Линце (Австрия), в Сполето (Италия), в Трире (ФРГ) и в Варшаве.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825)

Дмитрий Бортнянский родился в 1751 году в городе Глухов. Первые ростки неожиданного таланта домашние приметили, едва Дмитрию исполнилось шесть лет.

Примечено было, что отрок обладает прекрасным чистым голосом, да к тому же еще и поет правильно, без фальши. Причем схватывает мелодии буквально на лету, даже повторять не надо. Через несколько месяцев привели Бортнянские Дмитрия в певческую школу.

Училось ему легко. Ко всему проявлял новичок большой интерес. До пения был охотен, а это и было главным, ибо не столько учение, сколько постоянная служба была правилом для глуховских школяров. Дмитрий часто выставлялся в качестве солиста. Уже в школе Бортнянский начал учиться игре на одном из музыкальных инструментов, а в дальнейшем — приобретать навыки в области композиции.

Бортнянский обладал особым голосом — дискантом, присущим мальчикам до определенного подросткового возраста. Чистота дискантов всегда имела важнейшее значение для хора. Летом 1758 года избранные певчие глуховской школы отъезжали в Петербург.

Матушка перекрестила Дмитрия, сунув ему в узелок с дорожными гостинцами маленькую иконку. Обоз тронулся и вскоре скрылся за поворотом. Больше своих родителей Дмитрий Бортнянский не увидит никогда…

В то время в российской музыке царила «итальянщина». При дворе господствовали итальянские маэстро, у публики — итальянские вкусы, в манере исполнения — итальянская техника. В музыкальном языке — итальянский же язык.

31 марта 1763 года, когда после завершения траура по Елизавете новая императрица задумала превзойти свою предшественницу, она подписала указ «О выписании в службу ко двору из Венеции славного капельмейстера Галуппи Буронелли». Екатерина хотела заполучить ко двору не просто именитого композитора, а музыканта-«звезду», одного из лучших европейских капельмейстеров. Сделав этот шаг, Екатерина невольно повлияла на судьбу малолетнего певчего Дмитрия Бортнянского, самозабвенно распевавшего тогда арии на оперных подмостках Петербурга.

Вызвать Галуппи из Венеции не стоило особого труда: жалованье, объявленное итальянскому композитору, привело его в восторг, и он тотчас согласился.

Побывав на выступлении Придворной певческой капеллы, Галуппи приметил нескольких, на его взгляд, наиболее одаренных солистов. Одним из них оказался Дмитрий Бортнянский. Вскоре он узнал, что его новый подопечный уже снискал себе славу на оперной ниве. Присматриваясь же все больше к талантливому подростку, он примечал и некоторые другие особенности. Дмитрий необычайно быстро схватывал все то, что он говорил. Ему не стоило никакого труда повторить тут же, на память любые замысловатые пассажи, отдельные арии или же мотивы, наигранные композитором. Что же касается музыкальной науки, то и здесь не ощущалось особенных препятствий, чувствовалась основательная подготовка и — что особенно важно — горячее желание познавать все новое, неизведанное. Возвращаясь в Италию, Галуппи взял талантливого ученика с собой.

Пошли один за другим долгие месяцы обучения. Бортнянский занимался контрапунктом, играл на клавесине и органе, регулярно посещал венецианские театры, не пропускал ни одной важнейшей премьеры.

Ученические опусы юного музыканта становились все более профессиональными, самостоятельными. Но начинающему контрапунктисту еще не позволялось выступать с большими, законченными вещами. Музыкальные занятия Бортнянского в Италии были безоблачным и приятным времяпрепровождением только на первый взгляд. Ведь русские войска и флот не случайно расположились в портах Италии. Шла война. Не участвовать, вольно или невольно, в происходящих событиях, даже осененный благословением муз, молодой композитор, конечно же, не мог.

Обстоятельства сами дали о себе знать. Когда граф Алексей Григорьевич Орлов неожиданно прибыл в Венецию, здесь он встретился с консулом Маруцием. Долго беседовал с ним. На следующий день Дмитрий Степанович был поднят ни свет ни заря и вызван в консульский дом.

Орлов предложил ему стать переводчиком в русской армии. Через день Бортнянский выехал в свите графа Алексея Орлова на секретные переговоры к союзным повстанцам. Миссия юного переводчика завершилась успешно, и Дмитрий вернулся к музыке.

Афиша нового карнавального сезона 1776 года в Сан-Бенедетто обьявляла оперу на античный сюжет — «Креонт», сочинения синьора Бортнянского, музыканта из России. «Креонт» не имел большого успеха, но и не провалился. Еще две оперы молодого композитора шли на сценах Италии. Обе Дмитрий написал на античные сюжеты. Опера «Алкид» уже более зрелая, чем «Креонт». Бортнянский стал внимательнее к рисунку характеров персонажей, разнообразнее в мелодике, раскованнее. Он старается передать музыкой состояние раздумий и настороженности героя, его нерешительности и сомнений. Премьера оперы прошла в Венеции. Первое исполнение другой оперы, «Квинт», прошло в Модене. Бортнянский заслужил благоприятные отзывы в местной прессе: «Разнообразие, изящество и блеск вокального исполнения, изобретательность и приятность балета, искусное построение сюжета создали спектакль, доставивший наслаждение и получивший одобрение двора Его Светлости и единодушные аплодисменты зрителей».

В конце 1784 года поспешно отъезжает на родину итальянский маэстро Джованни Паизиелло. Бортнянский призван заменить популярного автора при малом дворе — дворе великой княжны Марии Федоровны. Он должен не просто заменить Паизиелло, не так давно посвятившего великой княгине свой труд «Правила хорошего аккомпанемента на клавесине», но и заполнить пробел в нотном материале для уроков музыки. И он с честью выходит из положения, подготавливает для Марии Федоровны целый альбом пьес, предназначенных для исполнения на фортепиано, клавесине и клавикорде. Композитор долго трудился над оформлением альбома. Заказал роскошный переплет, на атласной нотной бумаге каллиграфическим почерком выписал личное посвящение великой княгине, а затем долго переписывал от руки все пьесы. Подарок был оценен. Ответный шаг со стороны супругов был по-своему щедр. После весенних пасхальных торжеств 30 апреля 1785 года Дмитрию Степановичу был пожалован первый в его жизни, пока что не высокий, но все-таки чин — коллежского асессора, по армейскому счету равнозначный майорскому.

В 1786 году пишет оперу «Празднество сеньора, комедия с ариями и балетом». Решено было взять за сюжет идиллическую встречу в небольшой деревне прибывающего сюда владельца. Лето того же года выдалось дождливым. Пришлось уменьшить количество забав и театральных представлений в Павловском парке. Но успех «Празднества сеньора», игра актеров, а главное — дивная музыка вызвали желание испробовать силы участников представления в новой опере, более объемной и сложной Мария Федоровна обратилась к Лафермьеру с просьбой сочинить либретто. Уже в июле оно было готово. Тут же была и написана музыка — Бортнянский не заставил долго себя ждать. Оперу назвали «Сокол».

Композитору пригодились и мотивы итальянской оперы «Алкид», поставленной прежде в Модене.

Премьера «Сокола» состоялась вскоре — 11 октября 1786 года.

Декорации, как и музыка, имели успех. По совету автора «воспользоваться видом Шале» — в них воспроизводился один из уголков Павловского парка.

На первый взгляд, легкая опера-буффа сродни появившейся спустя полвека оперетке, обрамленная изящной мелодичной оправой, придававшей ей аромат изысканного, но дорогого антиквариата. Постановка показала виртуозное мастерство русского маэстро, выписавшего отдельные арии и балетные вставки утонченно, скрупулезно и профессионально. Теплота музыки, ее непринужденность, раскованность и даже игривость были легки для восприятия, обладали естественной эмоциональной выразительностью, а законченность формы сделала «Сокола» произведением поистине хрестоматийным. Из Гатчинского театра опера перешла на сцену Павловского. А оттуда — на подмостки многих усадебных театров того времени.

Ровно через год после «Сокола» в стенах увенчанного на крыше голубкой Павловского театра прозвучала новая и последняя из «французских» опер Бортнянского — «Сын-соперник, или Новая Стратоника». Это была, может быть, единственная в своем роде опера-сериа, написанная русским композитором, где одновременно заметны и многие элементы оперы-буффа.

Оперы были далеко не единственным приложением сил и дарования Бортнянского. Вернувшись в Россию, он принялся с большой охотой и немалой энергией за создание хоровых концертов.

Хоровой концерт был привычным жанром для последней четверти екатерининского века. Исполнялся он в первую очередь в кульминационные, главные моменты церковных служб. Но мог петься и на большом придворном торжестве, во время важной церемонии. Бортнянский искал и находил синтез основных хоровых форм, основанных на передовых достижениях европейской и российской культуры. То была совершенно новая ступень в русской хоровой музыке.

Сделано же им было немало. Более 50 духовных хоровых концертов говорят сами за себя. Писались они на протяжении трех десятилетий. Почти в каждой строке его концертов узнаются и поныне мелодии народных песен. Тут и известная «Вдоль по улице метелица метет», и легендарная в будущем «Камаринская», и многие другие. Результат такого синтеза был поразителен. Самые сведущие и изысканные знатоки европейской музыки, приезжие композиторы бывали потрясены услышанными хорами Бортнянского. Берлиоз писал: «Эти произведения отмечены редким мастерством в обращении с хоровыми массами, дивным сочетанием оттенков, полнозвучностью гармоний и — что совершенно удивительно — необычайно свободным расположением голосов».

В глубинной же России и не ведали, что «простое пение», присланное из столицы в качестве образца для исполнения, написано придворным композитором Дмитрием Бортнянским.

Знания и авторитет его в этой области, видимо, и определили позднее содержание еще одного высочайшего «указа», подписанного императором Александром I 14 февраля 1816 года. «Все, что ни поется в церквах по нотам, — гласил текст указа, — должно быть печатанное и состоять или из собственных сочинений Директора придворного хора, действительного статского советника Бортнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны быть печатаны с одобрения г. Бортнянского».

Но до того времени в личной жизни композитора произойдет немало событий. Он

женится, становится руководителем Придворной певческой капеллы в 1796 году, а через год ему присваивается звание статского советника. Растет его благосостояние, и он покупает себе дом в Петербурге. Чрезвычайное собрание совета академии 1 сентября 1804 года приняло Бортнянского в почетные академики. Событий много, но музыка для него по-прежнему на первом месте.

Последние 30 лет своей жизни композитор посвятил переложению древних церковных песнопений и сочинению знаменитых хоровых концертов. Особенно напряженно он работал в 1780-е годы и затем — перед самой кончиной — в 1820-е. Перед Бортнянским стояла ответственнейшая задача — создать циклы песнопений, наиболее понятные для современного исполнителя и слушателя, но сохраняющие в себе здоровое зерно прежних традиций.

Одним из первых в России Бортнянский стал писать кантаты. Этот особый музыкальный жанр нелегко давался композиторам. И в первую очередь потому, что тексты кантат под силу только по-настоящему крупным поэтам. Но редко российские поэты пробовали свои силы в новом деле. Больше всего самых разнообразных кантат по различным поводам написал Гаврила Романович Державин. Бортнянский, словно внимая советам друга, имея за плечами багаж знаний музыкальных жанров еще со времен учения в Италии, применил свои способности во всех видах кантат. Он писал кантаты для торжественного исполнения в важнейшие моменты общественной жизни России, как, например, «Любителю художеств» для А. С. Строганова или «Сретение Орфеем солнца» для «Беседы любителей русской словесности». Кантаты эти, по словам Державина, можно отнести к разряду «для комнаты». И, наконец, он писал также и «общественно-политические» кантаты, важнейшими для него из которых являлись «Страны российски, ободряйтесь», созданная в момент, когда русские войска вели боевые действия на берегах Дуная, и кантата-хор «Возведи окрест взор, Россия».

Наряду с кантатами композитор прославился своими гимнами. К тому времени этот особый жанр песенного творчества получил довольно широкое распространение. Связано это было, в частности, с деятельностью масонских обществ, на рубеже XVIII и XIX столетий упрочивших свое положение в России.

Бортнянский не состоял в списках ни одной из современных ему масонских лож. Однако его знаменитые гимны, такие, как «Предвечный и необходимый» на слова Ю. А. Нелединского-Мелецкого, «Гимн Спасителю» на слова Д. Хвостова, а также ставший затем наиболее популярным в общегосударственном масштабе гимн «Коль славен наш Господь», написанный на слова М. Хераскова, считались масонскими.

В разгар же Отечественной войны он создает то, что трудно поставить рядом со всем, созданным им в предыдущие годы. То была новая музыка, не похожая на привычную традиционную музыку века XVIII. То был новый Бортнянский, обновленный, Бортнянский, который словно бы и не ведал прежнего успеха и не чувствовал надвигающейся старости.

Первоначально композитор пишет «Песнь ратников». Песню эту отнести можно к разряду тех гимнов, которые ему уже приходилось писать. «Песнь ратников» и есть попытка создать военно-патриотический гимн, предназначенный для всеобщего исполнения. Затем Бортнянский пишет новое произведение — «Марш всеобщего ополчения».

В историю русской культуры, в летопись русского музыкального искусства вошло и знаменитое сочинение композитора — «Певец во стане русских воинов». Бортнянский здесь превзошел самого себя. Он создал хоровую застольную песню. Исполнять ее можно было и вместе, и врозь. Хоровой общий припев придавал произведению мощную, разительную силу. Седовласый маэстро выполнил свой долг перед родной землей. Известно, какую роль в подъеме национально-патриотического духа сыграло его произведение. «Певец во стане

русских воинов» — одно из завещаний Бортнянского.

Последние годы жизни композитора связаны были, как и прежде, с Придворной капеллой. Со все большей тщательностью и педантичностью работает он со своими подопечными, развивает их навыки пения, учит их тому, чему был обучен сам семь десятилетий назад.

Дмитрия Степановича Бортнянского не стало 27 сентября 1825 года. Он не дожил до известных декабрьских событий двух месяцев.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)

П. И. Чайковский писал в одном из своих дневников: «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он. В Моцарте я люблю все, ибо мы любим все в человеке, которого мы любим действительно. Больше всего „Дон-Жуана“, ибо благодаря ему я узнал, что такое музыка».

«Вечный солнечный свет в музыке, имя тебе „Моцарт“», — воскликнул А. Г. Рубинштейн в своей книге «Музыка и ее представители».

Если, по примеру Гете, считать, что великие люди своим дарованием и интеллектом обязаны матери, то в случае с Моцартом дело обстоит не так, ибо «Мария Анна Моцартова» ни в каком отношении не возвышается над средним уровнем способностей своего пола. Единственной яркой, перешедшей к сыну чертой ее натуры является истинно зальцбургская склонность к грубовато-комическому.

Отец его — Леопольд Моцарт, родом из немецкого города Аугсбурга, был скрипачом, органистом, педагогом и композитором. Школа скрипичной игры, изданная Леопольдом Моцартом, пользовалась популярностью не только в Австрии и Германии, но и в других странах, в том числе и в России. Работал он в качестве придворного музыканта и камердинера у Зальцбургского вельможи графа Турна, а затем (с начала сороковых годов XVIII века) поступил скрипачом в дворцовый оркестр зальцбургского архиепископа.

Из семи детей от этого брака остались живы только двое — дочь Мария Анна, родившаяся 30 июля 1751 года, которую в семье называли Наннерль, и сын Вольфганг, появившийся на свет 27 января 1756 года. Его рождение едва не стоило матери жизни; очень не скоро она смогла оправиться от слабости, внушавшей опасения за ее жизнь.

Дочь проявила столь несомненный музыкальный талант, что отец рано начал заниматься с нею на клавире. Это произвело большое впечатление на мальчугана, которому было около трех лет. Он также усаживался у клавира и мог подолгу развлекаться подбиранием терций. Найдя их, он с радостью повторял созвучия.

Он запоминал отдельные места музыкальных пьес, которые слышал. Ему было четыре года, когда отец, как бы затевая веселую игру, начал разучивать с ним на клавире некоторые менуэты и другие пьесы. За короткий срок он смог играть их с совершеннейшей чистотой и в строжайшем ритме. Вскоре в нем пробудилось стремление к самостоятельному творчеству. Пятилетний Вольфганг сочинял маленькие пьесы, которые проигрывал своему отцу и просил записать их на бумаге.

К шести годам маленький музыкант исполнял сложные виртуозные произведения. Родителям не приходилось упрашивать сына сесть за инструмент. Наоборот, они уговаривали его прекратить занятия, чтобы он не переутомился.

За это же время, незаметно даже для отца, мальчик овладел игрой на скрипке и органе. Отец, его друзья не переставали удивляться такому невероятно быстрому развитию ребенка.

Леопольд Моцарт не хотел, чтобы жизнь Вольфганга была такой же тяжелой и однообразной, как и его собственная. Ведь, несмотря на его многолетнюю непосильную работу, семья Моцартов вела скромный образ жизни, часто не имела даже средств расплатиться с долгами. Стесняло и ограничивало возможности Леопольда Моцарта его

зависимое положение придворного музыканта. Поэтому так рано созревший талант сына рождает надежду устроить его жизнь по-иному — более интересно и обеспеченно. Отец решает везти мальчика с его талантливой сестрой в концертное путешествие. Шестилетний музыкант отправляется завоевывать мир!

Семья Моцартов посетила сперва Мюнхен, Вену, а затем крупнейшие города Европы — Париж, Лондон. В Лондоне Вольфганг близко познакомился с известным музыкантом Иоганном Христианом Бахом — младшим сыном великого композитора Иоганна Себастьяна Баха. Несмотря на различие в возрасте, Бах вел с ним длительные беседы о музыке, знакомил со своими произведениями и с творчеством великих мастеров настоящего и прошлого, играл с Моцартом в четыре руки; кроме того, оба они импровизировали.

Более года прожила семья Моцарта в Лондоне, за это время дети дали много концертов, как для широкой публики, так и при королевском дворе. Но этим концертные триумфы не завершились. Получив приглашение из Голландии, Моцарты посетили Гаагу, Амстердам и другие города. Девять месяцев они провели в Голландии. За это время Моцарт написал много новых произведений; среди них одна симфония, шесть сонат для клавесина и скрипки, сборник клавесинных каприччио.

Программа Вольфганга поражала своим разнообразием и трудностью. Маленький виртуоз играл на клавесине один и в четыре руки с сестрой. Не менее сложные произведения он исполнял на скрипке и органе. Импровизировал (одновременно сочинял и исполнял) на заданную мелодию, аккомпанировал певцам незнакомые ему произведения. Вольфганга называли «чудом XVIII века».

Занимала знатную публику и внешность маленького виртуоза. Мальчик был мал ростом, худенький, бледный. Одетый в тяжелый, расшитый золотом придворный костюм, в завитом и напудренном парике, как того требовала мода, он походил на волшебную куклу. Ради забавы слушатели заставляли ребенка играть по клавишам, закрытым полотенцем или платком, исполнять трудные пассажи одним пальцем. Любимым развлечением публики была проверка его тончайшего слуха. Вольфганг улавливал разницу между интервалами в одну восьмую тона, определял высоту звука, взятого на любом инструменте или звучащем предмете.

Все это было очень утомительно, тем более что концерты в то время длились по четыре, пять часов. Несмотря на это, отец старался продолжать образование своего сына. Он знакомил его с лучшими произведениями музыкантов того времени, водил на концерты, в оперу, занимался с ним композицией. В Париже Вольфганг написал свои первые сонаты для скрипки с фортепиано, а в Лондоне — симфонии, исполнение которых придало его концертам еще большую славу. Маленький виртуоз и композитор окончательно покорил Европу. Прославленная, счастливая, но уставшая семья Моцартов возвратилась в родной Зальцбург. Был 1766 год.

Но долгожданный отдых длился недолго. Леопольд Моцарт хотел закрепить блестящий успех сына и стал готовить его к новым выступлениям. Начались усиленные занятия композицией, работа над концертными программами.

А тем временем шли заказы на новые произведения, и маленький композитор наравне со взрослыми усиленно сочинял музыку. Так, венский оперный театр заказал ему комическую оперу «Мнимая простушка», и он с успехом справился с этим новым для себя сложным жанром. Репетиции с артистами театра предвещали успех. Но это первое оперное произведение Моцарта не было поставлено на венской сцене, несмотря на настойчивые хлопоты отца.

Вольфганг тяжело переживал свою первую неудачу. Начинала сказываться зависть и

неблагожелательное отношение музыкантов к своему двенадцатилетнему сопернику. Для них Вольфганг перестал быть чудо-ребенком и превратился в серьезного, уже прославленного композитора Завистники боялись померкнуть в лучах его славы.

Отец решил везти Вольфганга в Италию Он был уверен, что, покорив своим необыкновенным талантом итальянцев, его сын завоюет себе достойное место в жизни. Моцарты, на этот раз вдвоем, отправились в Италию, на родину оперы.

За три года (1770–1773) отец с сыном посетили крупнейшие города этой страны — Рим, Милан, Неаполь, Венецию, Флоренцию Второй раз в своей жизни Вольфганг, теперь уже четырнадцатилетний музыкант, переживал триумф. Его концерты проходили с потрясающим успехом. Поражали сложность и разнообразие этих выступлений. Вновь он выступал как клавесинист-виртуоз (особенно изумляла всех необычайная подвижность его левой руки) и аккомпаниатор, как скрипач и органист.

Кроме того, Моцарт играл на органе в церквях, монастырях, соборах. Его концерты собирали такое огромное число слушателей, что к месту концертов ему помогали прокладывать дорогу силой. К этому прибавились выступления в качестве дирижера, певца-импровизатора. Программа концертов бывала зачастую целиком составлена из произведений самого исполнителя.

Миланский оперный театр, крупнейший театр мира, известный своими замечательными, прославленными певцами, заказал Моцарту оперу «Митридат, царь Понтийский». За полгода Вольфганг написал это сложное произведение, блестяще справившись со своей задачей. Опера шла двадцать раз подряд с неослабевающим успехом и привела к новому взрыву восхищения и удивления гениальным мальчиком. Моцарт получил заказы на новую оперу («Люций Сулла») и другие произведения.

Поразили итальянцев и фантастически тонкий слух Вольфганга, его гениальная память. Находясь в Риме в Сикстинской капелле во время исполнения многоголосного хорового произведения, Моцарт запомнил его и, придя домой, записал. Произведение это считалось собственностью церкви и исполнялось всего два раза в год. Выносить ноты из церкви или переписывать их запрещалось под страхом сурового наказания. Но перед чудесным музыкантом отступила и церковь, ведь Моцарт не выносил нот и не списывал их, он только запомнил!

Избрание Вольфганга в члены Болонской академии было еще более необычным фактом. Его недолгие занятия с известным итальянским теоретиком и композитором падре Мартини привели к поразительным результатам. За полчаса гениальный мальчик написал очень трудное многоголосное сочинение. Впервые в истории Академии ее членом стал столь юный композитор. Талант Моцарта одержал еще одну блестящую победу.

За время пребывания в Италии Моцарт значительно расширил и обогатил свои знания. Сильное впечатление оставили у восприимчивого мальчика произведения знаменитых итальянских композиторов, живописцев, скульпторов. Особенно часто он посещал оперы, концерты, народные празднества, тщательно изучал манеру итальянского пения, инструментальную и вокальную музыку. Его симфонии, оперы и многие другие произведения, написанные в Италии и позже, свидетельствуют о глубоком проникновении юного композитора в характер и склад итальянской музыки.

Успехи Вольфганга превзошли все ожидания отца. Вот теперь-то, казалось ему, он устроит судьбу своего сына, надежно обеспечит его существование. Его сын не будет вести скучную жизнь провинциального музыканта в Зальцбурге, где нет даже оперного театра, где музыкальные интересы так ограничены.

Но этим надеждам не суждено было осуществиться. Все попытки молодого музыканта,

имя которого было у всех на устах, найти работу в Италии были безуспешны. Гениального юношу, как когда-то и чудо-ребенка, никто из важной и всесильной знати не сумел оценить по-настоящему. Итальянцев настораживала самобытность дарования Моцарта, серьезность и вдумчивость его музыки, отступление от укоренившихся вкусов. Пришлось возвращаться домой, в унылую будничную обстановку. Только что пережитая слава делала обратный путь еще более безрадостным. Забава надоела, увлечение прошло Моцарт был скоро забыт. В Италии он уже больше никогда не был. Трудное, но счастливое детство и юность кончились. Началась жизнь, полная творческих свершений и несбывшихся надежд.

Родной город встретил прославленных путешественников неприветливо. К этому времени старый князь, относившийся снисходительно к долгим отлучкам Моцартов, умер. Новый правитель Зальцбурга граф Колоредо оказался властным и жестоким человеком. В юном музыканте, которого он назначил дирижером своего оркестра, граф сразу почувствовал независимость мыслей, нетерпимость к грубому обращению. Поэтому он пользовался любым поводом, чтобы обидеть юношу. От своих слуг, кем был в его глазах Моцарт, Колоредо требовал полного подчинения.

Старый Моцарт, видя безвыходность положения, уговаривал сына смириться и покориться. Вольфганг не мог этого сделать. Положение слуги его оскорбляло. А сочинение церковной музыки, которую особенно любил граф, мелких развлекательных произведений его не удовлетворяло. Он мечтал о сочинении оперы, о жизни, насыщенной интересной, серьезной музыкой, о чутких, отзывчивых слушателях.

С величайшим трудом, получив отпуск, Вольфганг едет вместе с матерью в Париж. Ему уже 22 года. Неужели и во Франции не захотят вспомнить чудо-ребенка? Тем более за эти годы так вырос и окреп его талант. Им написано уже около трехсот произведений в самых различных жанрах. Он заслужил признание в самой Италии!

Но и в Париже не нашлось места для Моцарта. Его попытки устроить концерт или получить заказ на оперу остались без результата. Он жил в скромном номере гостиницы и зарабатывал на жизнь, давая за гроши уроки музыки. В довершение ко всему, не перенеся лишений, заболела и умерла его мать. Моцарт был в отчаянии. Впереди его ожидало еще большее одиночество и ненавистная служба в Зальцбурге.

Творческим результатом поездки в Париж были пять замечательных сонат для клавесина, в которых сказалась вся сила и зрелость их таланта.

В течение 1775–1777 годов, вновь проведенных в Зальцбурге, Моцарт, кроме многочисленных духовных сочинений, заказанных архиепископом, и серенад для бытового музицирования в частных домах, написал большое количество сольных концертов. Среди них особенно выделяются скрипичные и фортепианные концерты с оркестром. Здесь Моцарт подошел к своим творческим вершинам в жанре сольного концерта. Громадной популярностью пользуются ля-мажорный и ре-мажорный скрипичные концерты, поражающие смелостью, яркой образностью, красотой тематического материала, изяществом и стройностью формы.

Унизительное положение музыканта-слуги делало жизнь Моцарта в Зальцбурге невыносимой. Граф Колоредо запрещал ему даже выступать в концертах без своего разрешения. Чтобы еще больше унизить всемирно известного музыканта, он заставлял его обедать вместе со слугами в людской, где композитор должен был сидеть выше лакеев, но ниже поваров. А в это время с блестящим успехом в Мюнхене шла новая опера Моцарта «Идоменей, царь Крита».

В эволюции оперного творчества Моцарта «Идоменей» является важным этапом. Значение «Идоменея» в том, что Моцарт, взяв все лучшее, что было в опере-сериа и

творчестве Глюка, переосмыслил эти традиции в духе своих творческих принципов и таким образом подошел к созданию опер, являющихся вершиной его композиторской деятельности.

Успех «Идоменея» окончательно утвердил Моцарта в его давнишнем стремлении не возвращаться к зависимому положению придворного музыканта. Терпению Моцарта пришел конец, ничто не могло поколебать его твердого решения ценой потери материального благополучия покончить со своей службой. Он подал письменное заявление об увольнении. Архиепископ не только ответил отказом, но и встретил Моцарта потоком оскорблений. Моцарт вторично принес заявление: когда он пришел за ответом, оберкамергер архиепископа граф Арко вытолкнул его за дверь. После этого Моцарт в течение нескольких дней был близок к душевному расстройству. Придя в себя, он решил не возвращаться в Зальцбург, а остаться в Вене. В 1781 году Моцарт поселился в Вене, где и прожил до конца своих дней. «Счастье мое начинается только теперь», — писал он отцу. Так началось последнее десятилетие жизни Моцарта, годы наивысшего расцвета его таланта.

Вскоре композитор женился. Семейная жизнь Моцарта сложилась в основном счастливо. Его женой стала Констанца Вебер, веселая, жизнерадостная, привлекательная девушка. Дружеские отношения Вольфганга и Констанцы быстро переросли во взаимную любовь. Чувство Моцарта подогревалось совпадением имени его невесты с именем главной героини оперы, над которой он работал в этот период. Однако их желание соединиться встретило препятствие со стороны отца Моцарта и матери Констанцы. Моцарт в августе 1782 года был вынужден увезти невесту из дома матери и тайно с ней обвенчаться.

По заказу Немецкого театра в Вене Моцарт написал комическую оперу «Похищение из сераля». В это время в Вене, как и в других городах Австрии, усиленно насаждалась итальянская музыка. Это противоречило народным вкусам, но нравилось придворным кругам.

Написать национальную оперу на родном немецком языке было заветной мечтой композитора. Опера Моцарта была восторженно принята слушателями. Только императору она показалась слишком уж сложной. «Ужасно много нот, мой милый Моцарт», — недовольно сказал он композитору. «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество», — с достоинством ответил Моцарт.

Сюжет «Похищения из сераля» типичен для оперы XVIII века. Но, несмотря на традиционный тип сюжета, ни в одной опере того времени не было такой мягкой и тонкой музыкальной характеристики героев и их чувств, глубокого проникновения в их психологию, такой задушевности и поэтичности в воплощении лирических образов и такого остроумия и юмора в воплощении комических образов, как в опере Моцарта.

Тяжело складывался для Моцарта начальный период жизни в Вене. Не имея ни постоянного заработка, ни поддержки со стороны родных и близких, потеряв былые связи, он вынужден был работать до изнеможения: сочинять, давать уроки, выступать. К этому примешивалось беспокойство об отце и сестре, которым он лишен был возможности помогать.

Успех «Похищения из сераля» снова открыл Моцарту двери дворцов и салонов венской знати. Он быстро установил связи с различными меценатами, познакомился с известными европейскими музыкантами. Познакомился он и с Гайдном. В знак глубокого уважения к музыкальным заслугам своего старшего современника Моцарт посвятил ему шесть квартетов. Гайдн был одним из немногих, кто понял и оценил всю глубину таланта Моцарта. «Я считаю вашего сына величайшим композитором из тех, о ком я когда-либо слышал», — сказал он отцу Моцарта.

В аристократических, общественных и домашних кругах Вены культивировалась тогда

инструментальная музыка — симфоническая и камерная, — и Моцарт написал за эти годы между «Похищением из сераля» и «Свадьбой Фигаро» (1782–1786 годы) большое количество концертов для разных инструментов, клавирных сонат и фантазий, квартетов и других камерных ансамблей.

«Свадьба Фигаро» написана в традициях оперы-сериа. Однако по музыкально-драматическим новаторским принципам она представляет собой новое явление в истории музыкального театра XVIII века. Развивая принципы, которые уже были заложены в «Похищении из сераля» и намечены в более ранних операх, Моцарт создал реалистическую комедию, в которой каждое действующее лицо имеет свою индивидуальную музыкальную характеристику, богатую и многогранную, раскрывающуюся с разных сторон на протяжении всей оперы в зависимости от сценической ситуации.

1 мая 1786 года в Вене состоялась премьера «Свадьбы Фигаро». Вначале публика встретила ее восторженно. Но неприязнь императора и придворных кругов к новшествам Моцарта сказалась на судьбе оперы: как и «Похищение из сераля», она после нескольких представлений была исключена из репертуара венского театра. Однако музыка «Свадьбы Фигаро» приобрела огромную популярность. Знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый» распевалась и разыгрывалась на улицах Вены, в кабачках и ресторанах, в садах и парках.

Для гениального композитора наступило тяжелое время. Моцарт был лишен даже самых необходимых средств для сносного существования его и семьи — жены и детей.

Большим событием для Моцарта был громадный успех «Свадьбы Фигаро» в Праге, она вошла в постоянный репертуар оперного театра. Дирекция его предложила Моцарту написать оперу на сюжет по собственному выбору. Это было очень выгодно Моцарту, ведь он временно избавлялся от материальных затруднений.

Пребывание Моцарта в Праге было счастливым. Там его ценили и понимали, он много и с успехом выступал, слушал чешскую народную музыку, с большим увлечением работал над «Дон Жуаном», который вызвал восторг исполнителей. Премьера «Дон Жуана» в Праге состоялась 29 октября 1787 года.

Эту оперу нельзя отнести к какой-либо определенной жанровой категории. «Дон Жуан» представляет собой синтез и взаимопроникновение высокой музыкальной трагедии и оперы-сериа. Сам Моцарт назвал ее «веселая драма», желая тем самым подчеркнуть драматическую сущность оперы.

В мае 1788 года «Дон Жуан» был поставлен в Вене. Но там его приняли холоднее. После возвращения Моцарта в Вену снова началась полоса материальных невзгод. В конце 1788 года, после смерти Глюка, занимавшего должность камерного музыканта при императорском дворе, Моцарт получил его место.

В течение лета 1788 года Моцарт написал три последние и величайшие симфонии. Симфония ми-бемоль мажор проникнута танцевальными ритмами и интонациями. Лирико-драматическая симфония соль минор — самая популярная из симфоний Моцарта — по своей задушевности и лирической взволнованности представляет собой уникальное явление в симфонической музыке XVIII века и предвосхищает многое в романтическом симфонизме XIX века. Монументальная симфония до мажор, получившая название «Юпитер», с грандиозным финалом, сочетает сонатную форму с тройной фугой. Ее финал демонстрирует поразительное полифоническое мастерство композитора.

Материальное положение семьи Моцарта не улучшилось. Перенапряженность в работе, постоянные материальные трудности угнетали, приводили в отчаяние великого композитора и постепенно подтачивали его организм. Чтобы облегчить свое положение, Моцарт предпринимал концертные турне. Но они приносили ему мало дохода. Заказов на оперу давно

не было.

Лишь в начале 1790 года в Вене была поставлена новая опера «Так поступают все». А летом 1791 года по случаю коронования Леопольда II королем Чехии Моцарту была заказана опера «Милосердие Тита». В творчестве Моцарта обе эти оперы занимают второстепенное место.

Последняя опера Моцарта «Волшебная флейта» — одно из величайших его созданий. По предложению своего антрепренера и друга Шиканедера, желавшего постановкой оперы на сказочно-волшебный сюжет поправить свои пошатнувшиеся дела, Моцарт начал работу над «Волшебной флейтой». Шиканедер, создавая либретто оперы, использовал поэму-сказку Виланда «Лулу».

Опера эта представляет собой философскую сказку; в музыке ярко противопоставляются образы света и тьмы, психологически тонко выражены чувства любящих друг друга Тамино и Памины; не менее ярки простодушно-комедийные образы Папагено и Папагены — подлинных персонажей австрийско-немецкого народного театра. Так персонажи сказки становятся живыми людьми, наделенными определенными индивидуальными чертами.

Премьера «Волшебной флейты» состоялась незадолго до смерти Моцарта. Еще до окончания оперы Моцарт получил заказ на Реквием при довольно странных обстоятельствах, казавшихся долгое время загадочными. К нему явился человек, одетый в черное, заказал Реквием и скрылся. Моцарт его больше не видел. Это посещение произвело на него подавляющее впечатление: давно уже испытывая недомогание, Моцарт воспринял этот заказ на заупокойную мессу как пророчество своей близкой смерти. Позднее все это объяснилось: странный посетитель оказался слугой графа Вальзеггацу Штуппаха, имевшего обыкновение заказывать нуждающимся композиторам различные произведения, покупать их за бесценок и издавать под своим именем. Так он собирался поступить и с Реквиемом Моцарта.

С лихорадочной поспешностью принялся Моцарт за Реквием — свое последнее произведение, — сочиняя его одновременно с «Волшебной флейтой» Композитору не удалось закончить Реквием: работу над этим великим произведением прервала смерть. Закончил его, используя оставшиеся эскизы и черновые записи, ученик Моцарта Зюсмайер.

Реквием, написанный на традиционный латинский текст заупокойной мессы, выходит за рамки богослужебного культа. Средствами хора, вокального квартета и симфонического оркестра Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих чувств и переживаний: драматизм душевных конфликтов, стихийную, грандиозную картину Страшного суда, великую скорбь и горе по утраченным близким, любовь и веру в человека.

Скончался Моцарт в ночь с 4-го на 5-е декабря 1791 года (на тридцать шестом году жизни). За несколько часов до смерти он напевал песенку Папагено. «Известный всем я птицелов» из «Волшебной флейты». Причина смерти Моцарта до сих пор является предметом споров. Знаменитая легенда об отравлении Моцарта композитором Сальери и сейчас поддерживается некоторыми музыковедами. Но документальные доказательства этой версии отсутствуют.

Похороны Моцарта проходили при трагических обстоятельствах. Из-за отсутствия денег у его осиротевшей семьи великий композитор был похоронен не в отдельной, а в общей могиле. Точное место погребения до сих пор неизвестно.

Людвиг Ван Бетховен (1770–1826)

В Бонне в декабре 1770 года в семье придворного музыканта Бетховена родился сын, который был назван Людвигом. Это был уже второй по счету Людвиг: первый родился на два года раньше и вскоре умер. Точная дата его рождения неизвестна. В те времена не было принято записывать дату рождения младенцев «третьего сословия». Сохранилась лишь запись в метрической книге боннской католической церкви Святого Ремигия о том, что Людвиг Бетховен крещен 17 декабря 1770 года. Следовательно, он родился на день-два раньше. В 1774 и 1776 годах в семье появились на свет еще два мальчика: Каспар Антон Карл и Николай Иоганн.

Людвиг родился в мрачной комнате с низким потолком и косой наружной стеной. Это жилище впоследствии стало бетховенским музеем. Уже ребенком Людвиг отличался редкой сосредоточенностью и замкнутостью. Впрочем, не надо представлять себе маленького Бетховена самоуглубленным меланхоликом. Напротив, это был здоровый, крепкий мальчуган, не чуждавшийся детских шалостей.

Отец принуждал его заниматься музыкой: обнаружив у сына незаурядный талант, он заставлял его часами просиживать за клавесином. Слава маленького Моцарта не давала ему покоя. По семь-восемь часов в день отец заставлял несчастного ребенка играть упражнения. А иногда у него появлялось желание позаниматься с ним и ночью. Никакие уговоры перепуганной матери не могли помешать этим мучительным ночным урокам. И только яркий талант ребенка, его непреодолимое влечение к музыке помогли ему перенести такое жестокое обращение и не отпугнули навсегда от искусства.

В восемь лет маленький Бетховен дал первый концерт в городе Кёльне. Концерты мальчика состоялись и в других городах. После выступления в Роттердаме, где юный музыкант имел успех, он остался недоволен голландцами. «Я больше туда не поеду, — решительно заявил коренастый крепыш по приезде домой, — голландцы — копеечники». Отец, видя, что не может больше ничему научить сына, перестал с ним заниматься.

До десяти лет Людвиг посещал начальную школу, где главным предметом являлась латынь, а второстепенными — арифметика и немецкое правописание. Школьные годы дали маленькому Бетховену весьма мало. Он так и не овладел тайнами умножения, а со знаками препинания всегда бывал не в ладу. Среднего образования Людвигу не удалось получить: семья жила в нужде. Однако, жадно стремясь восполнить пробелы в своих познаниях, Людвиг много читал и пытался заниматься с более развитыми товарищами. Он был настойчив и упорен. Через несколько лет юный Бетховен научился бегло читать по-латыни, переводил речи Цицерона, овладел французским и итальянским языками.

В десять лет Бетховен начал постигать тайны композиторской техники, учась у Нефе искусству контрапункта и генерал-баса. Нефе с самого начала обучения понял, что его гениальному ученику, обладающему необузданной фантазией, недостает сдержанности, дисциплины и культуры. Путь к ним лежал через глубокое и всестороннее изучение творчества великих композиторов. В одной из своих журнальных статей Нефе писал, что изучил с маленьким Бетховеном сборник прелюдий и фуг Иоганна Себастьяна Баха «Клавир хорошего строя». Имя Баха было в то время известно лишь узкому кругу музыкантов и высоко чтилось ими.

К 1782 году относится первое известное нам сочинение Бетховена — фортепианные

вариации на тему марша ныне забытого композитора Э. Дресслера. Следующее произведение — три сонаты для клавесина — написано в 1783 году, когда Бетховену шел тринадцатый год.

Развлечения отца требовали денег, рушилось материальное благополучие семьи. Измученная лишениями и невзгодами, заболела мать Людвига. Мальчик был вынужден работать. Он поступил в придворную капеллу в качестве органиста.

Окрепнув как композитор и пианист, Бетховен осуществил свою давнишнюю мечту — в 1787 году он едет в Вену, чтобы встретиться с Моцартом Бетховен играл в присутствии прославленного композитора свои произведения и импровизировал. Моцарт был поражен смелостью и богатством фантазии юноши, необычайной манерой исполнения, бурной и порывистой. Обращаясь к присутствовавшим, Моцарт воскликнул: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!»

Но встретиться вновь двум великим музыкантам не было суждено. Умерла мать Бетховена, так нежно и преданно им любимая. Юноша вынужден был принять на себя все заботы о семье. Воспитание двух маленьких братьев требовало внимания, забот, денег Бетховен стал служить в оперном театре, играл в оркестре на альте, выступал с концертами, давал уроки. Начались суровые будни, тяжелая, полная труда и лишений жизнь

В эти годы Бетховен складывается как личность, формируется его мировоззрение. Большую роль сыграли здесь его занятия в университете, который он, правда, очень недолго, посещал по совету Нефе.

Как раз в это время (1789) по другую сторону Рейна, во Франции, произошло великое событие — революция, провозгласившая свободу, равенство, всечеловеческое братство. Эти высокие стремления восставшего против королевской власти народа нашли в душе Бетховена горячий отклик. Заветам революции он остался верен всю жизнь. Юноша полон сил, смелых замыслов Энергия его ищет выхода в новых сочинениях, в концертной деятельности. Его родной город становится ему тесен. Встреча с Гайдном, проезжавшим через Бонн, укрепила в нем решение ехать в Вену и учиться у знаменитого композитора.

Первый публичный концерт Бетховена состоялся в Вене в 1795 году. Затем молодой музыкант отправился в длительное путешествие — через Прагу, Нюрнберг, Лейпциг — в Берлин Три года спустя он вновь гастролировал в Праге. Бетховену льстила его артистическая слава.

Бетховен выступал преимущественно в салонах венской знати. Он сразу обратил на себя внимание не только гениальной игрой, но и независимым, бескомпромиссным характером. Резкий и прямой, Бетховен не терпел любого насилия над собой и в горделивом сознании своей гениальности не щадил сановных меценатов. Так, в пылу гнева он написал одному из них: «Князь! Тем, чем вы являетесь, вы обязаны случаю и происхождением; тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей есть и будет тысячи, Бетховен — один!».

Несмотря на успех пианиста, главным для него было творчество. К сожалению, Моцарта Бетховен уже не застал в живых, а занятия с Гайдном не принесли желаемого результата — контакты между учителем и учеником не наладились. Совершенно иными были взаимоотношения между Бетховеном и Антонио Сальери. Маститый композитор с вниманием и симпатией относился к молодому Бетховену, который несколько лет изучал под руководством итальянского маэстро искусство легко и выразительно писать оперные партии.

Занятия с Сальери доставляли большое удовлетворение Бетховену. Их добрые отношения сохранились и после прекращения занятий. Как-то в 1809 году, зайдя к Сальери и не застав его дома, Бетховен оставил записку следующего содержания: «Сюда заходил ученик Бетховен».

Итак, Бетховен учился у лучших музыкантов-педагогов Вены. Моцарт и Гайдн, величайшие из его предшественников, показали ему образец творческого труда в новом классическом направлении. Альбрехтсбергер основательно прошел с ним контрапункт, мастерским владением которого Бетховен справедливо прославился. Сальери ввел молодого композитора в круг художественных проблем буржуазной музыкальной трагедии. Алоис Ферстер учил Бетховена искусству квартетной композиции. Одним словом, гениальный композитор с жадностью впитал в себя не только передовую музыку своего времени, но и богатейший творческий опыт наиболее знающих музыкантов-современников. В соединении с невероятной трудоспособностью вся эта усвоенная и переработанная им музыкальная культура сделала Бетховена образованнейшим музыкантом своей эпохи.

К середине девяностых годов Бетховен уже полностью сложился как композитор; в 1796 году он, наконец, решился опубликовать свои первые фортепианные сонаты.

Бетховен и в дальнейшем часто обращался к этому музыкальному жанру. В 32 сонатах, образующих в совокупности самую ценную часть фортепианного наследия Бетховена, полней всего отразилась его творческая эволюция, его неистощимая изобретательность в использовании художественных возможностей крупного инструментального цикла.

Вехи этой эволюции отмечают три популярнейшие сонаты — «Патетическая», «Лунная» и «Аппассионата». Лирико-драматическая сущность «Патетической» и «Лунной» характерна для первого периода творчества Бетховена. Второй период запечатлен в пламенной выразительности «Аппассионаты». Быть может, ни в каком другом музыкальном произведении трагизм борьбы не нашел столь потрясающего выражения, как в «Аппассионате».

Очень интенсивно протекало музыкальное развитие Бетховена в первое десятилетие пребывания в Вене. За эти годы он создал более 100 произведений в разных жанрах: 17 фортепианных сонат, 9 сонат для скрипки с фортепиано, 3 фортепианных концерта, 2 сонаты для виолончели с фортепиано, музыку к балету «Творения Прометея» — единственному у Бетховена! — и многое другое. Словно набираясь творческих сил, он сравнительно поздно обратился к симфонии: Первую закончил в 1800 году. Вслед за ней была задумана Вторая симфония. Но между ними пролегла полоса жестоких испытаний и личных переживаний.

За несколько лет до того Бетховен ощутил ослабление слуха. Врачи не сумели помочь ему и, быть может, ускорили течение болезни. В 1801 году страдалец поведал об этом самым близким друзьям «Уже три года, как мой слух все более слабеет, — писал он. — …В театре я должен, чтобы понимать артистов, садиться у самого оркестра. Если я сажусь подальше, то не слышу высоких нот инструментов и голосов… Когда говорят тихо, я едва слышу; да, я слышу звуки, но не слова, а между тем, когда кричат, это для меня невыносимо…»

Но осенью 1801 года жизнь еще улыбается Бетховену. Он признается Вегелеру, что любит «милую, чудесную девушку» и любим ею. Он помышляет даже о браке, несмотря на то, что эта девушка из аристократической семьи. Но он утешает себя тем, что будет концертировать, добьется денег, славы и независимости, и тогда брак станет возможным.

Девушка, вызвавшая столь пылкие чувства Бетховена, была на редкость неподходящей кандидаткой в его супруги. Это его семнадцатилетняя ученица — графиня Джульетта Гвиччарди, приехавшая в столицу из провинциального города, кокетливая, бойкая, но пустая и легкомысленная барышня, обладавшая, впрочем, хорошими музыкальными способностями. Неудивительно, что Джульетта пожелала брать уроки у кумира венской аристократии, тем более что Бетховен с 1800 года был близок с ее кузинами и кузеном, молодыми венгерскими графами Брунсвик. Он импонировал Джульетте своей популярностью и даже своими странностями. При всей строгости взглядов, Бетховен был неравнодушен к женской красоте и

никогда не отказывался давать уроки молодым красивым девушкам. Не отказался он и на этот раз. Денег за занятия с Джульеттой он не брал, и Джульетта дарила ему рубашки — под тем предлогом, что она их собственноручно для него вышивала. Во время уроков композитор нередко раздражался и даже швырял ноты на пол, но, тем не менее, быстро поддался очарованию своей ученицы. Увлечение, видимо, было взаимным. Лето 1801 года Бетховен провел в Венгрии в имении Брунсвиков — Коромпа. Там сохранилась беседка, в которой, по преданию, написана «Лунная» соната, изданная в 1802 году, с посвящением Джульетте. Лето, проведенное с Джульеттой, было счастливейшим для Бетховена.

Однако вскоре все изменилось. Появился соперник — молодой граф Р. Галленберг, мнивший себя композитором. Легкомысленная графиня не на шутку увлеклась графом и его сочинениями, искренно верила, что «талант» Галленберга не находит признания из-за интриг. Она отдавала предпочтение Галленбергу перед Бетховеном не только как претенденту на ее руку, но и как музыканту! В 1802 году в отношениях между Бетховеном и Джульеттой произошло охлаждение, в следующем году она вышла замуж за Галленберга и уехала в Италию.

Биографы связывают содержание «Лунной» сонаты с любовью композитора к Джульетте, которой посвящено это произведение. Однако содержание сонаты настолько выходит за пределы узко личного переживания, что любовное чувство могло быть лишь поводом к написанию этого произведения, предвосхищающего позднейшее творчество лучших композиторов-романтиков. Первую часть «Лунной» сонаты было бы справедливо назвать первым ноктюрном XIX века.

Болезнь настигла Бетховена в зените славы. Меценаты назначили ему солидную пенсию. «Мне много приносят мои сочинения, — сообщал он друзьям, — и я могу сказать, что имею больше заказов, нежели могу их удовлетворить. На каждую вещь у меня находится по шесть или семь издателей, и даже больше, стоит только захотеть». Бетховен сознает, как мужает в нем сила гения: «Каждый день приближает меня к цели, которую я смутно вижу, не умея определить ее». Не оставлены и честолюбивые помыслы о карьере пианиста: «Мою фортепианную технику я весьма усовершенствовал», — говорит он. И как вопль израненной души звучит признание: «…Когда бы не эта болезнь! О, будь я избавлен от нее, я хотел бы обнять весь мир!»

Мечтам не суждено было осуществиться. «Высокое мужество покинуло меня… О провидение, дай мне хоть раз увидеть день, один лишь день неомраченной радости! Когда, о Боже, когда я смогу ощутить ее опять?.. Никогда? — Нет, это было бы слишком жестоко!» Это строки из завещания Бетховена, написанного осенью 1802 года в Гейлигенштадте, предместье Вены, где по предписанию врачей он прожил почти в уединении шесть месяцев. Здесь композитор сочинил Вторую симфонию, полную энергии, динамики, словно залитую солнечным светом. И здесь же родилась у него мысль о самоубийстве. «Надежда, которую я принес сюда, — о выздоровлении, хотя бы частичном, — должна покинуть меня навсегда. Как осенние листья падают и вянут, так и она иссохла для меня…»

Бетховен гигантским усилием воли переборол малодушие. В эти годы тяжких мучений происходит решающий перелом. Третьей симфонией, задуманной в дни кризиса, открывается новый период в творчестве Бетховена, знаменующий еще более высокий взлет его могучей фантазии.

Второй творческий период длился около десятилетия: от Третьей (1804) до Восьмой симфонии (1812). Это было бурное время. Революционная Франция стала бонапартистской. Наполеон начал захватнические войны. Именно в это время окрепла героико-драматическая тематика в музыке Бетховена. Он воплощал ее с бесконечным разнообразием в Третьей

(«Героической») и в Пятой симфониях, в увертюре «Эгмонт» и в Пятом фортепианном концерте, в «Аппассионате» и в опере «Фиделио». Борьбой завоеванная свобода, драматизм жизненных схваток, героика титанических свершений, стихийный порыв масс — вот главные темы в зрелом бетховенском творчестве.

Монументальность идей, конфликтность и драматизм воплощения диалектики жизненной борьбы, глубина философских раздумий — все это требовало масштабных средств выразительности оркестра, его богатейших динамических и тембровых возможностей. Лаконично и каждый раз по-новому воплощено героическое начало в ряде оркестровых увертюр. Наиболее концентрированно изложена излюбленная Бетховеном концепция «от мрака к свету» — через драматизм борьбы к ликующим фанфарам освобождения — в знаменитой увертюре «Эгмонт» (1810) к одноименной трагедии Гете. Более широко развита эта концепция в увертюре «Леонора», задуманной как вступление к опере «Фиделио» и трижды перерабатывавшейся автором. На концертной эстраде наибольшую известность приобрела «Леонора № 3» (1806). Иное — в увертюре к пьесе Коллина «Кориолан» (1807), музыка которой обрисовывает трагедию сильной, волевой личности.

«Героическая» симфония начинает собою новую эру симфонической музыки XIX века. Прежде всего, она отличается от всех предыдущих произведений такого рода своими масштабами. Это грандиозное творение превосходит известные до того времени симфонии не только своими размерами, но и количеством тем, многообразием эпизодов, сложными связями, а главное — величием выраженных идей. Произведение это захватывает богатством мыслей и чувств, могучих порывов и волевых импульсов. Мир образов симфонии неисчерпаем, и вместе с тем музыка настолько насыщена, что язык ее кажется нам лаконичным.

Пятая симфония (1805–1808), — пожалуй, наиболее популярная из всех симфоний Бетховена. Нередко ее называют наиболее совершенной, лучшей из всех Сам Бетховен не разделял такого мнения: он предпочитал «Героическую». Обычно содержание Пятой симфонии определяют так: «От тьмы к свету, через борьбу — к победе».

Особым явлением данного периода стала опера «Фиделио». Если не считать балета «Творения Прометея», не удержавшегося на сцене, это — единственное бетховенское произведение для музыкального театра. Оно принадлежит к числу самых замечательных творений гениального композитора.

В опере значительная роль отведена оркестру, развивающему и комментирующему действие; этим, однако, никак не снижается значение вокальных партий. Сколько здесь замечательных находок, особенно в изображении душевных состояний главных героев — мужественной Леоноры и томящегося в заключении свободолюбивого Флорестана! Опера «Фиделио» — это драма состояний. Она развивается от бытовых начальных сцен к трагедии и финальной кантате, прославляющей завоеванную победу свободы, дружбы и любви.

Опера «Фиделио» оказала сильнейшее влияние на дальнейшее развитие немецкой романтической оперы XIX века. В частности, инструментальная трактовка голоса, декламационность, заложенные в «Фиделио», получили свое дальнейшее развитие у Вагнера, но на совершенно иной идейной основе.

Музыка Бетховена пронизана высокими этическими идеалами. Она призвана пробудить лучшие гуманистические чувства. «Две вещи возвышают нашу душу, — писал философ Кант, которого так чтил творец „Героической“ симфонии, — звездное небо над нами и нравственный закон в нас». Эти слова можно отнести к музыке Бетховена, в которой звучат природа и чувства или философские раздумья о судьбе человека. Таковы Четвертая и Шестая

(«Пасторальная») симфонии, Четвертый фортепианный концерт и скрипичная «Крейцерова» соната, множество «адажио» — лирических, философских частей в бетховенских инструментальных циклах.

Есть и другой Бетховен — безудержно веселый, опьяненный жизнью, преисполненный юмора и моментами словно разражающийся гомерическим хохотом… Такова Седьмая симфония — «апофеоз танца», по меткому выражению Вагнера, или Восьмая, полная остроумных находок, которые щедро рассыпал в ней так много испытавший в жизни композитор; таковы и многочисленные «скерцо» в его симфонически-сонатных циклах, равно как и некоторые финалы в них.

Но всегда музыка Бетховена действенна, активна, передает напряженное биение мысли, конфликтное противопоставление контрастных образов, которые организованы и соподчинены неумолимой логикой целеустремленного развития.

Личная жизнь Бетховена так и не удалась. У него было много друзей среди женщин. Назовем Марию Биго, замечательную пианистку, жившую в 1804–1809 годы в Вене, где ее муж служил библиотекарем во дворце русского посла Разумовского. Когда муж Марии заподозрил, что композитор питает к его жене чувство более нежное, чем дружба, и неосторожно это высказал, Бетховен был глубоко взволнован и написал супругам письмо, в высшей степени характерное для его нравственных воззрений: «Один из моих основных принципов — это невозможность состоять с женой другого человека в иных отношениях, чем простая дружба».

«Милый Биго, милая Мария, никогда, никогда вы не увидите меня нечестным. С детства я научился любить добродетель, все прекрасное и доброе».

Вероятно, в 1806–1809 годы завязалась тесная дружба между композитором и Терезой Брунсвик. Отношения эти до сих пор остаются невыясненными; но нет никакого сомнения в том, что эта выдающаяся женщина всю жизнь была предана Бетховену и одно время отвечала на его страстное чувство.

Скорее всего, именно ей адресовано знаменитое письмо «бессмертной возлюбленной». Эта женщина, бесспорно, сыграла в жизни Бетховена большую положительную роль. Их связывали многолетняя дружба и взаимная привязанность.

Бетховен не раз влюблялся в молодых легкомысленных девушек-аристократок; эти увлечения доставляли ему много страданий. Письмо к «бессмертной возлюбленной» — кем бы ни была его адресатка — обращено к существу иного рода. Несмотря на выраженное в нем страдание из-за невозможности соединения с любимой женщиной, письмо проникнуто уверенностью во взаимной любви и свидетельствует о том, что отношения между любящими возникли уже задолго до написания письма. С годами изменился облик Бетховена. Теперь он сторонится светского общества. Добрый, приветливый, незлобивый, он в гневе не знает пощады, страстно ненавидя фальшь и ложь. Часто совершает длительные прогулки по Вене и в пригородах. А то подолгу просиживает с друзьями в «локалях» (небольших трактирах), где, невзирая на опасность, клеймит продажность знати, всех тех, кто предает народ, и прославляет независимость свободного духа. Вскоре (с осени 1815 года), однако, для таких бесед потребуются тетради, в которых собеседники Бетховена будут письменно отвечать на его вопросы.

Глухота прогрессировала. Тем не менее Бетховен еще выступал с концертами: в последний раз в 1808 году играл свой Четвертый концерт. Дирижерские выступления продолжались и позже, хотя с наступлением полной глухоты иногда заканчивались драматически.

Так было, например, на генеральной репетиции оперы «Фиделио», когда, дирижируя,

всматриваясь в лица исполнителей и ничего не слыша, Бетховен убедился, наконец, в невозможности довести репетицию до конца. «Он был поражен в сердце и до самой смерти жил под впечатлением этой ужасной сцены», — свидетельствовал современник.

Сколь ни трагичной была для Бетховена потеря слуха, она все же не могла пресечь поток вдохновения. Запас его жизненных впечатлений, в том числе и звуковых, был так велик, а воля к творческому созиданию столь огромна, что до последнего своего вздоха он жил новыми, все более дерзновенными художественными замыслами и особенно интенсивно воплощал их в зрелые годы.

Имея друзей-единомышленников, Бетховен был одинок. Лишенный семьи (с братьями у него не было контакта), он мечтал о родственной ласке. И — несчастный! — думал, что обрел ее в лице племянника Карла, оставшегося в 1815 году сиротой. Всю свою нерастраченную нежность он обрушил на этого мальчика, которого хотел воспитать как спартанского героя. Но тот, слабохарактерный и легкомысленный, доставлял ему бездну неприятностей. Последнее десятилетие жизни Бетховена было отравлено ими.

В этот период формируется поздний стиль его творчества — еще более возвышенный, нежели прежде, импровизационный, с преобладанием интеллектуального начала над чувственным. Действенность, столь присущая музыкальным образам Бетховена, сохраняется, но главенствующая роль ныне отводится размышлению: бесконечно разматываемый клубок философской мысли приводит к столкновению порой полярных состояний. Таковы последние 5 струнных квартетов или 5 его фортепианных сонат Здесь выковывалось то, что огромным рывком воли Бетховен закрепил в двух своих самых монументальных произведениях — в «Торжественной мессе» (1818–1823) и в Девятой симфонии, в которой также использовал голоса солистов и хора (1822–1824). Бетховен предстает здесь как великий мыслитель, как строитель небывало масштабной музыкальной формы.

Вершиной творчества Бетховена справедливо считается Девятая симфония, или симфония с хорами, законченная в 1824 году. Полная революционного оптимизма, величественная симфония венчает творческий путь великого композитора, сумевшего преодолеть личное горе и страдания, сохранить непоколебимую веру в человечество и его прекрасное будущее и пронести эту веру через всю жизнь.

Первое исполнение Девятой симфонии в Вене в 1824 году стало триумфом. На этот раз, однако, не светская знать, а демократическая аудитория приветствовала Бетховена Правда, он не слышал ни своей музыки, ни бурных взрывов аплодисментов.

Такое признание должно было вдохновить Бетховена на создание новых творений. Он лихорадочно набрасывает эскизы, рассказывает близким о ближайших планах. Но силы слабеют. Болезни — одна коварнее другой — подстерегают его. В декабре 1826 года Бетховен простудился и слег. Три месяца он тщетно боролся с недугом. 26 марта, когда над Веной бушевала снежная буря и сверкала молния, умирающий внезапно выпрямился и в исступлении кулаком погрозил небесам. То была последняя схватка Бетховена с неумолимой судьбой.

Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837)

Непомук родился 14 ноября 1778 года в Пресбурге, тогдашней столице Венгрии. Его семья жила в Унтерштинкенбрунне, маленьком нижнеавстрийском приходе, где дед Гуммеля держал ресторан. В этом приходе родился и отец мальчика — Иоганнес.

Непомук уже в три года обладал исключительным музыкальным слухом и благодаря своему необычайному интересу к любой музыке в пятилетнем возрасте получил от отца в подарок маленькое фортепиано, которое он, между прочим, благоговейно хранил до самой смерти.

С 1793 года Непомук жил в Вене. Его отец в то время занимал здесь место музыкального директора театра. В первые годы своего пребывания в столице Непомук редко появлялся в обществе, так как занимался в основном музыкой. Сначала отец привел его к Иоганну Георгу Альбрехтсбергеру, одному из учителей Бетховена, для занятий контрапунктом, а позже к придворному капельмейстеру Антонио Сальери, у которого он брал уроки пения и который стал его самым близким другом и даже был свидетелем на свадьбе. А в августе 1795 года он стал учеником Иозефа Гайдна, который ближе познакомил его с органом. Хотя в эти годы Гуммель как пианист редко выступал в приватных кругах, он считался уже в 1799 году одним из самых знаменитых виртуозов своего времени, его игра на фортепиано, по высказываниям современников, была неповторимой, и даже Бетховен не мог сравниться с ним.

Это мастерское искусство интерпретации скрывалось за неказистой внешностью. Он был невысок ростом, полноват, с грубо вылепленным лицом, сплошь покрытым оспинами, которое зачастую нервно подергивалось, что производило на слушателей неприятное впечатление.

В эти же годы Гуммель начал выступать с собственными композициями. И если его фуги и вариации лишь привлекли внимание, то рондо сделало его очень популярным.

По-видимому, благодаря Гайдну в январе 1804 года Гуммель был принят в капеллу князя Эстергази в Эйзенштадте в качестве концертмейстера с годовым жалованием 1200 гульденов.

Со своей стороны Гуммель испытывал к своему другу и покровителю безграничное почтение, которое выразил в своей, посвященной Гайдну, фортепианной сонате Es-Dur. Вместе с другой сонатой, «Аллилуйя», и фантазией для фортепиано, она сделала Гуммеля знаменитым во Франции после концерта Херубини в Парижской консерватории в 1806 году.

Когда в 1805 году Генрих Шмидт, работавший в Веймаре у Гёте, был назначен директором театра в Эйзенштадте, музыкальная жизнь при дворе оживилась; начались регулярные постановки на вновь сооруженной сцене большого зала дворца. Гуммель вносил свой вклад в развитие почти всех принятых в то время жанров — от различных драм, сказок, балетов до серьезных опер. Это музыкальное творчество пришлось в основном на время, которые он провел в Эйзенштадте, то есть в 1804–1811 годы. Так как эти произведения были написаны, по-видимому, исключительно по заказу, в большинстве случаев со значительным ограничением во времени и в соответствии со вкусами тогдашней публики, его оперы не могли иметь продолжительного успеха. Зато многие музыкальные произведения пользовались большой популярностью у театральной публики.

Возвратившись в 1811 году в Вену, Гуммель посвятил себя исключительно композиторской деятельности и урокам музыки и редко выступал перед общественностью как пианист.

16 мая 1813 года Гуммель женился на Элизабет Рекель, певице Венского придворного театра, сестре ставшего известным своими связями с Бетховеном оперного певца Иозефа Августа Реке-ля. Эта женитьба способствовала тому, что Гуммель сразу же попал в поле зрения венской общественности. Когда он весной 1816 года по окончании военных действий отправился в концертное турне в Прагу, Дрезден, Лейпциг, Берлин и Бреслау, во всех критических статьях отмечали, что «со времен Моцарта ни один пианист так не восхищал публику, как Гуммель».

Так как камерная музыка была в то время идентична домашней музыке, он должен был приноравливаться к широкой аудитории, если хотел иметь успех. Композитор пишет знаменитый септет, который впервые с большим успехом был исполнен 28 января 1816 года баварским королевским камерным музыкантом Раухом на домашнем концерте. Позднее он был назван самым лучшим и совершенным произведением Гуммеля. По словам немецкого композитора Ганса фон Бюлова, — это «лучший образчик смешения двух музыкальных стилей, концертного и камерного, которые имеются в музыкальной литературе». С этого септета начался последний период творчества Гуммеля. Он все чаще сам обрабатывал свои произведения для различных составов оркестра, поскольку, как и Бетховен, не доверял это дело другим лицам.

Между прочим, Гуммеля с Бетховеном связывали дружеские отношения. Хотя в разное время случались и серьезные размолвки между ними. Когда Гуммель уехал из Вены, Бетховен посвятил ему в память о совместно проведенном времени в Вене канон со словами: «Счастливого путешествия, дорогой Гуммель, вспоминайте иногда вашего друга Людвига ван Бетховена».

После пятилетнего пребывания в Вене в качестве учителя музыки 16 сентября 1816 года он был приглашен в Штуттгарт в качестве придворного капельмейстера, где в оперном театре ставил оперы Моцарта, Бетховена, Херубини и Сальери и выступал как пианист.

Через три года композитор перебирается в Веймар. Город, наряду с некоронованным королем поэтов Гёте, получил в лице знаменитого Гуммеля новую звезду. Биограф Гуммеля Бениовский пишет о том периоде: «Побывать в Веймаре и не послушать Гуммеля означает то же самое, что побывать в Риме и не увидеть папу». К нему стали приезжать ученики со всего света. Его слава преподавателя музыки была так велика, что сам факт быть его учеником имел большое значение для дальнейшей карьеры молодого музыканта.

В Веймаре Гуммель достиг пика своей европейской славы. Здесь он сделал настоящий рывок после бесплодных в творческом отношении лет в Штуттгарте. Начало положило сочинение знаменитой сонаты fis-Moll, одной, которой, по словам Роберта Шумана, хватило бы, чтобы обессмертить имя Гуммеля. В страстном, субъективно-взволнованном фантастическом выражении «и в высокоромантической манере она опережает свое время почти на два десятилетия и предвосхищает звуковые эффекты, которые присущи представлению поздних романтиков». Но и три трио для фортепьяно его последнего периода творчества, прежде всего опус 83, содержат совершенно новые стилистические черты; минуя своих предшественников Гайдна и Моцарта, он обращается здесь к «блестящей» игре.

Особо следует подчеркнуть завершенный предположительно в 1820 году квинтет для фортепьяно es-Moll, в котором основным принципом музыкального выражения являются не элементы импровизации или орнаментальные украшения, а работа над темой и мелодией. Использование венгерских фольклорных элементов, большее предпочтение фортепьяно и свободное владение мелодией — вот некоторые музыкальные особенности, которые отличают поздний стиль Гуммеля.

Как дирижер при Веймарском дворе Гуммель уже в марте 1820 года взял свой первый

отпуск, чтобы отправиться в концертное турне в Прагу, а затем в Вену. На обратном пути он дал в Мюнхене концерт, который имел небывалый успех. Через два года он поехал в Россию, в 1823 году — в Париж, где после концерта 23 мая его назвали «современным Моцартом Германии». В 1828 году в Варшаве на одном из его концертов присутствовал молодой Шопен, которого игра мастера буквально пленила. Свое последнее концертное турне — в Вену — он совершил вместе с супругой в феврале 1834 года.

Последние недели своей жизни он провел за обработкой струнных квартетов для фортепиано Бетховена, которые ему заказали в Лондоне, где он намеревался их издать. Болезнь изнуряла композитора, силы медленно покидали его, и он не смог осуществить свои намерения.

Примерно за неделю до кончины зашел, между прочим, разговор о Гете и об обстоятельствах его смерти. Гуммель хотел знать, когда умер Гёте — днем или ночью. Ему ответили: «Днем». «Да, — сказал Гуммель, — если я умру, я бы хотел, чтобы это случилось днем». Это последнее его желание исполнилось: 17 октября 1837 года в 7 часов утра, на рассвете, он умер.

Николло Паганини (1782–1840)

Известный польский критик М. Мохнацкий писал, что оценивать Паганини только как инструменталиста — это не охватывать необыкновенное явление в целом: «Скрипка в руках Паганини — орудие психики, инструмент души». Это — его индивидуальность, его своеобразие, открытие нового пути в инструментальном искусстве.

В небогатом квартале Генуи, в узком переулочке с символическим названием Черная кошка, 27 октября 1782 года у Антонио Паганини и его жены Терезы Боччардо появился на свет сын Никколо. Он был вторым ребенком в семье. Мальчик родился тщедушным, болезненным. Хрупкость и чувствительность унаследовал от матери — экзальтированной и сентиментальной. Настойчивость, темперамент, бурную энергию — от отца, предприимчивого и практичного торгового агента.

Как-то во сне мать увидела ангела, который предрек ее любимому сыну карьеру великого музыканта. Отец также уверовал в это Разочарованный тем, что его первый сын, Карло, не радовал успехами на скрипке, он заставлял заниматься второго. Поэтому у Никколо почти не было детства, оно прошло в истощающих занятиях на скрипке. Природа наделила Никколо необыкновенным даром — тончайшим, до предела чувствительным слухом. Даже удары колокола в соседнем соборе били по нервам.

Мальчик открывал для себя этот особый, звенящий необыкновенным богатством красок мир. Он пытался воспроизвести, воссоздать эти краски на мандолине, гитаре, на своей маленькой скрипочке — любимой игрушке и мучительнице, которой суждено было стать частью его души.

Зоркие, цепкие глаза отца рано подметили одаренность Никколо. С радостью он все больше убеждался: у Никколо редкий дар. Антонио уверился в мысли, что сон жены вещий, сын сможет завоевать славу, а значит — и заработать деньги, много денег. Но для этого надо нанять учителей. Никколо следует заниматься упорно, не щадя себя. И маленького скрипача запирали для занятий в темный чулан, а отец бдительно следил, чтобы тот играл непрерывно. Карой за непослушание было лишение еды.

Усиленные занятия на инструменте, как признавал сам Паганини, во многом подорвали его и без того хрупкое здоровье. На протяжении всей жизни он часто и тяжело болел.

Первым более или менее серьезным педагогом Паганини стал генуэзский поэт, скрипач и композитор Франческо Ньекко. Паганини рано стал сочинять — уже в восьмилетнем возрасте написал скрипичную сонату и ряд трудных вариаций.

Постепенно слава о юном виртуозе распространилась по всему городу, и на Паганини обратил внимание первый скрипач капеллы собора Сан-Лоренцо Джакомо Коста. Уроки проходили раз в неделю, более полугода Коста, наблюдая за развитием Паганини, передавал ему профессиональные навыки.

После занятий с Костой Паганини смог, наконец, впервые выйти на эстраду. В 1794 году началась его концертная деятельность. Он познакомился с людьми, во многом определившими дальнейшую его судьбу и характер творчества. Польский виртуоз Август Дурановский, концертировавший тогда в Генуе, потряс Паганини своим искусством. Маркиз Джанкарло ди Негро, богатый генуэзский аристократ и меломан, стал не только его другом, но и взял на себя заботу о будущем Николо.

С его помощью Никколо смог продолжить образование. Новый учитель Паганини —

виолончелист, прекрасный полифонист Гаспаро Гиретти — привил юноше отличную композиторскую технику. Он заставлял его сочинять без инструмента, развивая способность слышать внутренним слухом. За несколько месяцев Никколо сочинил 24 фуги для фортепиано в четыре руки. Им были также написаны два скрипичных концерта и различные пьесы, которые до нас не дошли.

Два выступления Паганини в Парме прошли с огромным успехом, и молодого виртуоза пожелали послушать при дворе герцога Фердинанда Бурбонского. Отец Никколо понял, что настала пора эксплуатировать талант сына. Взяв на себя роль импресарио, он предпринял турне по Северной Италии. Юный музыкант выступал во Флоренции, а также в Пизе, Ливорно, Болонье и наиболее крупном центре Северной Италии — Милане И всюду был огромный успех. Никколо жадно впитывал новые впечатления и под жесткой опекой отца продолжал много заниматься, совершенствуя свое искусство.

В этот период родились многие из его прославленных каприччи, в которых легко прослеживается творческое преломление принципов и технических приемов, впервые введенных Локателли. Однако если у Локателли это были скорее технические упражнения, у Паганини — оригинальные, блестящие миниатюры. Рука гения коснулась сухих формул, и они преобразились, возникли причудливые картины, засверкали характерные, гротесковые образы и везде — предельная насыщенность и динамичность, ошеломляющая виртуозность. Ничего подобного не создавала художественная фантазия до Паганини, не смогла создать и после. 24 каприччи остаются уникальным явлением музыкального искусства.

Уже Первый каприччо покоряет импровизационной свободой, красочным использованием возможностей скрипки. Мелодия Четвертого отмечена суровой красотой и величием. В Девятом блистательно воссоздана картина охоты — здесь и имитация охотничьих рогов, и скачки лошадей, выстрелов охотников, порхание взлетающих птиц, здесь и азарт погони, гулкое пространство леса.

Тринадцатый каприччо воплощает различные оттенки человеческого смеха — кокетливого женского, безудержные раскаты мужского. Завершает цикл знаменитый Двадцать четвертый каприччо — цикл миниатюрных вариаций на тему, близкую стремительной тарантелле, в которой явственно проступают народные интонации.

Каприччи Паганини совершили переворот в скрипичном языке, скрипичной выразительности. Он добился предельной концентрации выразительности в сжатых построениях, спрессовывая художественный смысл в тугую пружину, что стало характерным для всего его творчества, в том числе и исполнительского стиля. Контрасты тембров, регистров, звучаний, образных сопоставлений, ошеломляющее разнообразие эффектов свидетельствовали о нахождении Паганини своего собственного языка.

Окрепший характер, бурный итальянский темперамент Никколо приводили к конфликтам в семье. Зависимость от отца становилась все более трудной. Никколо жаждал свободы. И воспользовался первым же предлогом, чтобы уйти от жестокой родительской опеки.

Когда Паганини было предложено занять место первого скрипача в Лукке, он его с радостью принял. С энтузиазмом Паганини отдался работе. Ему было поручено руководство городским оркестром и разрешено концертировать. С небывалым успехом он выступает в Пизе, Милане, Ливорно. Восторг слушателей кружит голову, пьянит ощущение свободы. Увлечениям иного порядка он отдается так же пылко и страстно.

Приходит и первая любовь, и почти на три года имя Паганини исчезает с концертных афиш. Об этом периоде он позднее не говорил. В «Автобиографии» сообщил лишь, что в ту пору занимался «сельским хозяйством» и «с удовольствием щипал струны гитары». Возможно, некоторый свет на тайну проливают надписи, сделанные Паганини на рукописях

гитарных сочинений, многие из которых посвящены некой «синьоре Диде».

В эти годы были созданы многие гитарные сочинения Паганини, в том числе двенадцать сонат для скрипки и гитары.

В конце 1804 года скрипач возвращается на родину, в Геную, и несколько месяцев занимается лишь сочинением. А затем снова едет в Лукку — в герцогство, которым правил Феличе Бачокки, женатый на сестре Наполеона Элизе. Три года служил Паганини в Лукке камерным пианистом и дирижером оркестра.

Отношения с княгиней Элизой постепенно приобрели не только официальный характер. Паганини создает и посвящает ей «Любовную сцену», специально написанную для двух струн («Ми» и «Ля»). Другие струны во время игры со скрипки снимались. Сочинение произвело фурор. Затем княгиня потребовала произведение только для одной струны. «Я принял вызов, — рассказывал Паганини, — и спустя несколько недель написал военную сонату „Наполеон“ для струны „Соль“, которую исполнил на придворном концерте 25 августа». Успех превзошел самые смелые ожидания.

В это время Паганини завершает и свой «Большой скрипичный концерт» ми минор, рукописную копию которого обнаружили в Лондоне лишь в 1972 году. Хотя в этом сочинении еще улавливаются традиции французского скрипичного концерта, однако здесь уже ясно ощущается мощный творческий импульс нового романтического мышления

Прошло почти три года службы, и Паганини начали тяготить отношения с Элизой, двором, ему вновь захотелось артистической и личной свободы. Воспользовавшись разрешением уезжать на концерты, он не спешил вернуться в Лукку. Однако Элиза не выпускала Паганини из поля своего зрения. В 1808 году она получила во владение Тосканское герцогство со столицей Флоренцией. Праздник следовал за праздником. Снова нужен был Паганини. И он был вынужден вернуться. Во Флоренции прошло еще четыре года его придворной службы.

Поражение Наполеона в России резко осложнило обстановку во Флоренции, сделало пребывание там Паганини уже невыносимым. Он вновь жаждал освободиться от зависимости. Нужен был повод. И он его нашел, явившись в мундире капитана на придворный концерт. Элиза приказала ему немедленно переодеться. Паганини демонстративно отказался. Ему пришлось бежать с бала и ночью уехать из Флоренции во избежание ареста.

Покинув Флоренцию, Паганини переезжает в Милан, славящийся знаменитым на весь мир оперным театром «Ла Скала». Именно здесь Паганини летом 1813 года увидел первый балет Ф. Зюсмайера «Свадьба Беневенто». Воображение Паганини было особенно захвачено эффектным танцем ведьм. В один вечер он написал на тему этого танца Вариации для скрипки с оркестром и 29 октября сыграл их в том же театре «Ла Скала». Сочинение имело ошеломляющий успех благодаря примененным композитором совершенно новым выразительным скрипичным средствам.

В конце 1814 года Паганини приезжает с концертами в родной город. Пять его выступлений проходят с триумфом. Газеты называют его гением «независимо от того, ангел он или демон». Здесь он встретил девушку Анджелину Каванну, дочь портного, безмерно увлекся ею, взял ее с собой на концерты в Парму. Вскоре оказалось, что у нее будет ребенок, и тогда Паганини отправил ее тайком к знакомым, жившим недалеко от Генуи.

В мае отец Анджелины нашел дочь, забрал ее к себе и подал на Паганини в суд за похищение дочери и насилие над ней. Начался двухлетний судебный процесс. У Анджелины родился ребенок, который вскоре умер. Общество было настроено против Паганини, и суд вынес постановление о выплате им потерпевшей трех тысяч лир и покрытии всех издержек

процесса.

Судебное дело помешало Никколо уехать в Европу. Для этого путешествия у Паганини был готов новый концерт ре мажор (изданный позднее как Первый концерт) — одно из самых впечатляющих его сочинений. Достаточно скромные концертно-инструментальные интонации и художественные образы здесь развернуты в драматически масштабное полотно большого романтического накала. Музыка насыщена пафосом. Эпический размах и широта дыхания, героическое начало органически соединяются с романтически-приподнятой лирикой.

В конце 1816 года Паганини уехал на концерты в Венецию. Во время выступления в театре он познакомился с певицей хора Антонией Бьянки и взялся обучать ее пению. Паганини, несмотря на горький опыт, увозит ее с собой в концертные поездки по стране и все более привязывается к ней.

Вскоре Паганини обретает еще одного друга — Джоаккино Россини. Увлеченный музыкой Россини, он сочиняет на темы его опер свои замечательные произведения: Интродукцию и вариации на молитву из оперы «Моисей» для четвертой струны, Интродукцию и вариации на арию «Сердечный трепет» из оперы «Танкред», Интродукцию и вариации на тему «У очага уж не грущу я боле» из оперы «Золушка».

В конце 1818 года скрипач впервые приезжает в древнюю «столицу мира» — Рим. Он посещает музеи, театры, сочиняет. Для концертов в Неаполе он создает уникальное сочинение для скрипки соло — Интродукцию и вариации на тему арии «Как сердце замирает» из популярной оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха».

Возможно, на жанр этих вариаций повлияло то, что Паганини только что собрал и записал по памяти для издания свои 24 капричччи. Во всяком случае, Интродукция обозначена как «каприччо». Написанная с огромным динамическим размахом, она поражает контрастами, демонической устремленностью, полнозвучным, поистине симфоническим изложением. Тема играется смычком, в то время как левая рука пиццикато исполняет аккомпанемент, причем Паганини здесь впервые применяет труднейший, на грани технических возможностей человека, прием — стремительный пассаж вверх и трель пиццикато левой рукой!

11 октября 1821 года состоялось его последнее выступление в Неаполе, и на два с половиной года Паганини оставляет концертную деятельность. Состояние его здоровья так плохо, что он вызывает к себе мать, перебирается в Павию к известному врачу Сиро Борда. Туберкулез, лихорадка, кишечные боли, кашель, ревматизм и другие заболевания терзают Паганини. Тают силы. Он испытывает отчаяние. Мучительные втирания ртутной мази, строгая диета, кровопускания не помогают. Разносятся даже слухи, что Паганини скончался.

Но даже выйдя из кризиса, Паганини почти не брал скрипку — боялся своих слабых рук, неконцентрированных мыслей. В эти трудные для скрипача годы единственной отдушиной были занятия с маленьким Камилло Сивори, сыном генуэзского купца.

Для своего юного ученика Паганини создает много произведений: шесть кантабиле, вальс, менуэты, концертино — «самые сложные и самые полезные и поучительные как с точки зрения овладения инструментом, так и для формирования души», — сообщает он Джерми.

В апреле 1824 года Паганини неожиданно появляется в Милане и объявляет о концерте. Окрепнув, он дает концерты в Павии, где лечился, затем в родной Генуе. Он почти здоров; остался — теперь уже на всю жизнь — «невыносимый кашель».

Неожиданно он вновь сближается с Антонией Бьянки. Они вместе выступают. Бьянки стала прекрасной певицей, имела успех в «Ла Скала». Их связь приносит Паганини сына — Ахилла.

Преодолевая болезненное состояние и мучительный кашель, Паганини интенсивно сочиняет для своих будущих выступлений новые произведения — «Военную сонату» для скрипки с оркестром, исполняемую на струне «Соль» на тему из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», — в расчете на венскую публику, «Польские вариации» для исполнения в Варшаве и три скрипичных концерта, из которых наибольшую известность приобрел Второй концерт со знаменитой «Кампанеллой», ставшей своеобразным музыкальным символом артиста.

Второй концерт — си минор — во многом отличен от Первого. Здесь нет той открытой театрализованное(tm) героического пафоса, романтической «демоничности». В музыке господствуют углубленно-лирические и радостно-ликующие чувства. Пожалуй, это одно из наиболее светлых и праздничных сочинений артиста, отражающее его настроение того периода. Во многом это новаторское произведение. Не случайно Берлиоз говорил о Втором концерте, что «пришлось бы написать целую книгу, если бы я захотел рассказать обо всех тех новых эффектах, остроумных приемах, о благородной и величественной структуре и оркестровых комбинациях, о которых и не подозревали до Паганини».

Пожалуй, это кульминация и творчества Паганини. После он не создал ничего равного по удивительной легкости воплощения захватывающих, радостных образов. Блеск, огненная динамика, полнозвучность, многоцветность выражения сближают ее с каприччо № 24, но «Кампанелла» превосходит его и красочностью, и цельностью образа, и симфоническим размахом мышления. Два других концерта менее самобытны, во многом повторяют находки Первого и Второго.

В начале марта 1828 года Паганини с Бьянки и Ахиллом отправляются в далекий путь в Вену. Почти на семь лет покидает Паганини Италию. Начинается последний период его концертной деятельности.

В Вене Паганини много сочиняет. Здесь рождается сложнейшее произведение — «Вариации на австрийский гимн» и задумывается знаменитый «Венецианский карнавал» — венец его виртуозного искусства.

С августа 1829 года, когда Паганини приехал во Франкфурт, по начало февраля 1831 года продолжалось турне по Германии. За 18 месяцев скрипач играл в более чем 30 городах, выступил в концертах, различных дворах и в салонах почти 100 раз. Это была небывалая по тем временам активность исполнителя. Паганини чувствовал себя на взлете, выступления проходили с огромным успехом, он почти не болел.

Весной 1830 года Паганини концертировал в городах Вестфалии. И здесь, наконец, исполняется его давнее желание — Вестфальский двор жалует ему титул барона, разумеется, за деньги. Титул передается по наследству, а именно это и надо было Паганини — он думает о будущем Ахилла. Во Франкфурте он затем полгода отдыхает и сочиняет, заканчивает отделку Четвертого концерта и в основном завершает Пятый, «который будет моим любимым», как он пишет Джерми. Здесь же написана и «Любовная галантная соната» для скрипки с оркестром в четырех частях.

В январе 1831 года Паганини дает последний концерт в Германии — в Карлсруэ, и в феврале он уже во Франции. Два концерта в Страсбурге вызвали такой восторг, который напомнил итальянский и венский приемы.

Паганини продолжает сочинять. Своему другу Джерми посвящает шестьдесят вариаций на тему генуэзской народной песни «Барукаба» для скрипки и гитары, которые содержат три части по 20 вариаций. Дочери своего покровителя ди Негро он посвящает сонату для скрипки и гитары, а сестре Доменике — серенаду для скрипки, виолончели и гитары. Гитара в последний период жизни Паганини играет вновь особую роль, он часто выступает в ансамбле с гитаристами.

В конце декабря 1836 года Паганини выступает в Ницце с тремя концертами. Он уже не в слишком хорошей форме.

В октябре 1839 года Паганини последний раз навещает родной город Геную Он в чрезвычайно нервном состоянии, еле держится на ногах.

Последние пять месяцев Паганини не мог выходить из помещения, у него опухли ноги, и он оказался настолько истощен, что не мог взять в руку смычок, скрипка лежала рядом, и он перебирал ее струны пальцами.

Никколо Паганини скончался в Ницце 27 мая 1840 года.

Джакомо Мейербер (1791–1864)

Немного найдется в истории музыки композиторов, творчество которых получало бы столь противоречивые оценки, как Джакомо Мейербер. Есть даже мнение, что оперы этого композитора настолько театральны, что музыка, сопровождающая действие, вне театра не производит такого сильного впечатления на слушателей. Однако оперная музыка Мейербера необычайно эффектна и прекрасно аранжирована. Блестящие арии из этих опер немедленно подхватывались и распевались людьми на улицах, исполнялись на шарманках. В Европе второй половины XIX века не было такой оперной сцены, с которой бы не звучали произведения Мейербера, приносившие театрам большой доход. И все же на целые десятилетия его оперы оказались забыты, и сейчас происходит второе открытие творчества Мейербера.

Джакомо Мейербер родился в Берлине 5 сентября 1791 года в семье крупного банкира. Он уже в детстве обратил на себя внимание как пианист и мог бы стать одним из самых выдающихся виртуозов своего времени. Но его настойчиво влекло к композиции, и именно к музыкальному театру. Даже ранняя кантата, первое произведение, написанное в 1811 году и принесшее ему успех, — «Бог и природа» — сильна своими эффектно декоративными, «оперными» чертами. Однако первые оперы Мейербера, поставленные в Германии — «Клятва Иевфая» (1813) и «Али-мелек, или Два калифа» (1814), не имели успеха. Послушавшись совета Антонио Сальери, который видел основные недостатки творчества Мейербера в тяжелой немецкой контрапунктической учености и в отсутствии мелодического обаяния, Мейербер направился в Италию. Он пробыл там с 1816 по 1824 год и быстро усвоил мелодическую и вокальную манеру Россини. Итальянские оперы «Ромильда и Констанца» (1817), «Маргарита Анжуйская» (1820), «Крестоносец в Египте» (1824) принесли ему известность. Последняя из них, свидетельствующая о зрелости и творческой самостоятельности композитора, была поставлена и за пределами Италии.

Мейербера перестал удовлетворять итальянский музыкальный театр, работа на родине в Германии его не привлекала. Разносторонняя, живая, богатая интернациональными связями культура Парижа представлялась ему той почвой, на которой могла бы расцвести подлинно музыкальная драма.

«…Я был бы много счастливее написать одну оперу для Парижа, нежели для всех вместе театров Италии. Ибо в каком другом месте мира художник, желающий писать подлинно драматическую музыку, может найти более мощные вспомогательные средства, нежели в Париже? Здесь у нас, прежде всего, нет хороших текстов, а публика ценит лишь один из видов музыки. В Париже, наоборот, можно найти выдающиеся либретто, и публика восприимчива для любого рода музыки, если только она гениально сделана. И поэтому для композитора там открывается совсем иное поле деятельности, нежели в Италии», — писал он.

В 1827 году Мейербер переехал в Париж. Однако долго он не решался поставить на сцене свои новые сочинения. Эти годы были посвящены изучению культуры народа, с которым он отныне связал свою творческую судьбу. Самым добросовестным образом, с исключительной серьезностью композитор изучал литературу, драму, живопись Франции. Значительную роль в формировании оперного стиля Мейербера сыграл Э. Скриб, один из наиболее плодовитых и блестящих парижских драматургов того времени.

Скриб сотрудничал с Мейербером во всех его больших операх. Композитор и либреттист особое внимание уделяли разработке сюжетно-сценического плана драмы. Либретто их опер представляют собой мастерски скомпонованные пьесы, с острой драматической интригой, великолепной контрастной композицией, разнообразной сменой сценически эффектных эпизодов, выразительными диалогами. В результате опера представляла собой сценически выигрышную театральную пьесу, положенную на музыку.

Первая их совместная работа увидела свет только в 1831 году. Опера «Роберт-Дьявол» справедливо считается одной из вершин творчества Мейербера. «Роберт-Дьявол» — типичная романтическая опера, в которой происходят всякие чудеса, действуют демонические силы, строятся дьявольские козни — и все это в чудесной атмосфере рыцарских времен. Композитор взял за основу так называемую крупную оперную форму, в которой чередуются пространные, полные пафоса и резких контрастов музыкальные ансамблевые эпизоды со сложными для исполнения ариями певцов, балетными номерами и жанровыми сценками. Знание оперы барокко проявилось здесь в идеальном построении музыкальных сцен и виртуозности партий певцов. Опера принесла композитору общеевропейскую славу и знаменовала собой рождение романтического музыкального театра во Франции.

В «Роберте-Дьяволе» проявились многие особенности стиля, впоследствии характеризовавшего творчество Мейербера. Свое полное выражение этот стиль получил в опере «Гугеноты», поставленной пять лет спустя в 1836 году. Эта опера — лучшее произведение композитора.

Сюжет «Гугенотов» заимствован из впечатляющей главы французской истории — борьбы между католиками и протестантами в XVI веке. В этом проявилась характерная особенность романтиков — влечение к историческим темам.

В основе романтической драматургии Гюго лежал принцип резкой контрастности, «драматургии антитез». Историко-социальный план переплетался с лирическим, возвышенное начало смешивалось с гротескным и шутовским, безобразное с прекрасным.

Характерные особенности музыкальной драматургии Мейербера, особенно ярко проявившиеся в «Гугенотах», коренятся как в старинных художественных традициях, так и в искусстве современной Франции — в ее театре, литературе, музыке.

К шедеврам его оперной композиции относится сцена заговора католиков из второго акта «Гугенотов», где создается замечательное внутреннее единство. В ярких народных сценах третьего акта (как и в ряде других массовых сцен) композитору удалось объединить в одно музыкальное целое разбросанные контрастные сценические эпизоды.

О гениальном театральном чутье композитора свидетельствуют многие впервые найденные им музыкальные эффекты. В качестве примера можно указать на смелые гармонии, посредством которых композитор неоднократно характеризует католиков в «Гугенотах». Исторический колорит музыки «Гугенотов» достигается, например, звучанием подлинного протестантского хорала XVI века, которым охарактеризованы в опере гугеноты.

Большое внимание Мейербер и Скриб уделяли декоративным моментам. Зрелищно-развлекательное начало господствует в разработке сюжета и композиции. Максимально подчеркивались все «картинные», живописные, красочные эффекты, заложенные в сюжете. В «Гугенотах», например, и рыцарское празднество, и пышность королевского дворца, и уличные танцы цыган, и таинственный заговор католиков, и столкновение солдат со студентами, и даже жуткая кульминационная сцена массового погрома требуют роскошного сценического оформления.

Великолепие и варварство эпохи Возрождения, блеск придворной жизни и жестокий

религиозный фанатизм, аскетическая вера протестантов и романтика рыцарской любви образуют в «Гугенотах» характерную для романтического искусства драматургию контрастов.

Гуманистическая идея оперы «Гугеноты», ее блестящая театральность, связь с современностью и с национальными художественными традициями вызывали восхищение многих выдающихся людей Франции, в том числе Бальзака и Жорж Санд. Однако большинство передовых музыкантов Европы отрицательно отнеслись к Мейерберу. Причина этого кроется в противоречивости творческого облика самого Мейербера.

В отличие от многих композиторов-романтиков, Мейербер не находился в идейной оппозиции к современному обществу. Сферой его деятельности была парижская «Гранд Опера», пользовавшаяся поддержкой «золотых мешков». Мейербер не помышлял о коренной реформе музыкального театра. Он не разоблачал духовное убожество буржуазной культуры, не восставал против нее в своем творчестве. Он сознательно шел на компромисс, пытаясь примирить передовые художественные стремления с реакционными взглядами среды, от которой зависела его карьера.

И музыка Мейербера отмечена компромиссностью и противоречивостью художественных решений. Хотя чаще она восхищает своими новаторскими чертами. Стремясь воплотить наиболее выпукло и красочно сценический образ, Мейербер открыл многие неизвестные прежде выразительные свойства музыкального искусства.

Среди своих современников Мейербер не имел соперников в искусстве построения крупных музыкально-драматических форм. В этом он превзошел и Россини, «Вильгельм Телль» которого служил ему образцом.

В инструментовке Мейербер обнаружил особенно тонкое драматическое чутье. Наряду со старинными инструментами Мейербер пользуется и новейшими, как, например, саксофон. Он вводит орган для достижения особой мощи звука, использует тромбоны и фаготы для изображения дьявольских фантастических образов (в «Роберте-Дьяволе»).

Исторический фон в произведениях Мейербера чрезвычайно пышен и грандиозен. Экзотические краски, массовые сцены, яркие контрасты также близки гиперболическим образам Гюго.

Сознательный расчет на легкодоступные эффекты лежит в основе схематизированной пятиактной структуры мейерберовской оперы.

Почти во всех операх Мейербера появление героя — стереотипный прием: сольная песня в хоровой сцене. Всюду кульминация историко-социальной линии приходится на третий акт, в то время как четвертый является вершиной личной драмы, показанной посредством обязательного любовного дуэта, и т. д. Типизированы и некоторые более частные приемы, в том числе утрированные прямолинейные контрасты. Так, например, в первом акте «Гугенотов» звучит только мужской хор, но зато во втором фигурирует только женский.

Работая в Париже, Мейербер не прерывает связь с Германией. В 1842 году он был назначен главным музыкальным директором при прусском дворе. Для Берлина он пишет в 1844 году оперу «Лагерь в Силезии».

За последние пятнадцать лет жизни Мейербер создает еще четыре больших оперы — «Северная звезда» (1854), «Динора, или Праздник в Плоэрмеле» (1859), «Пророк» (1849) и «Африканка» (1864). Две последние оперы при бесспорных чертах индивидуального отличия, по существу строятся на художественных принципах, разработанных Мейербером в «Гугенотах» В «Пророке» речь идет о восстании религиозных фанатиков во Фландрии в начале XVI века; в «Африканке» — об открытии новых земель португальцами в конце XV века Сюжеты этих опер — исторически совершенно недостоверны, но зато очень подходили для

исполнения на сцене и были написаны мастерски. Заметно, что «Пророк» был создан уже после того, как автор познакомился с произведениями Листа и Вагнера В «Африканке», законченной незадолго до смерти композитора, явно ощутимы новейшие веяния французской лирической оперы.

Неожиданные черты художественной индивидуальности Мейербера проявляются в его комической опере «Динора». Эта опера — в полном смысле слова антипод пышно театральной, пестрой музыки предшествующих мейерберовских сочинений. Она отличается стилистической законченностью, тонкой передачей лиризма. Самобытны и народные сцены, построенные на фольклорных элементах. Изысканные инструментальные картины, изображающие ночные пейзажи, предвосхищают импрессионизм. Оригинальное преломление получают также фантастические образы.

Мейербер был одним из самых видных деятелей артистического Парижа. Пресса, финансовые силы, театральные клакеры, закулисные связи — все обязательные атрибуты успеха были во власти Мейербера. Многие современники были склонны видеть причину творческого триумфа композитора в его высоком общественном положении, в его умении организовать успех своим сочинениям. Однако со дня первой постановки «Гугенотов» прошло более ста шестидесяти лет, и за это время опера Мейербера не только не утратила своего значения, но, наоборот, заняла почетное место среди выдающихся образцов французского искусства.

Большая опера, связанная с общественно-гражданскими традициями национального театра Франции, получила законченное выражение в произведениях Мейербера. Историко-героические образы мейерберовских произведений, их великолепная драматическая композиция, яркая театральность и музыкальная эффектность оказали большое влияние на современных композиторов и на музыкантов последующих поколений.

Карл Мария фон Вебер (1786–1826)

В феврале 1815 года граф Карл фон Брюль, директор Берлинского королевского театра, представляя Карла Марию фон Вебера прусскому канцлеру Карлу Августу князю Гарденбургу в качестве дирижера Берлинской оперы, дал ему следующую рекомендацию: этот человек выделяется не только как блестящий «страстный композитор, он обладает в полном объеме обширными познаниями в области искусства, поэзии и литературы, и этим отличается от большинства музыкантов». Лучше и нельзя охарактеризовать многочисленные дарования Вебера.

Карл Мария Фридрих Эрнст фон Вебер родился 18 ноября 1786 года в Эутине. Он был девятым ребенком из десяти детей от двух браков отца. Отец — Франц Антон фон Вебер, без сомнения, имел музыкальные способности. Он начал свою карьеру лейтенантом, но даже на поле боя таскал с собой скрипку.

С ранних лет Карл привыкал к постоянной кочевой жизни. С самого детства он рос болезненным, слабым мальчиком. Начал ходить только в четырехлетнем возрасте. Из-за физических недостатков он был более задумчив и замкнут, чем его сверстники. Он научился, по его словам, «жить в собственном мире, в мире фантазий, и находить в нем для себя занятие и счастье».

Его отец давно лелеял мечту сделать хотя бы одного своего ребенка выдающимся музыкантом. Пример Моцарта не давал ему покоя.

Таким образом, уже с ранних лет Карл начал заниматься музыкой с отцом и со своим сводным братом Фридолином. Ирония судьбы, но однажды Фридолин в отчаянии воскликнул: «Карл, ты, кажется можешь, стать кем угодно, но музыкантом не станешь никогда».

Карла Марию отдали в ученики молодому капельмейстеру и композитору Иоганну Петеру Гейшкелю. С той поры обучение быстро продвигалось. Через год семья отправилась в Зальцбург, и Карл стал учеником Михаэля Гайдна. Тогда же он сочинил свое первое произведение, которое опубликовал его отец, и получил положительный отзыв в одной из газет.

В 1798 году умерла мать Заботу о Карле взяла на себя сестра отца Аделаида. Из Австрии Веберы перебрались в Мюнхен. Здесь юноша стал брать уроки пения у Иоганна Евангелиста Валлисхаузеца и обучаться композиции у местного органиста Иоганна Непомука Калхёра.

Здесь же в Мюнхене Карл написал свою первую комическую оперу «Сила любви и вина». К сожалению, она впоследствии была утеряна.

Однако беспокойный характер отца не позволял семейству Веберов задерживаться надолго на одном месте. В 1799 году они приезжают в саксонский город Фрайбург. Через год в ноябре здесь состоялась премьера первой юношеской оперы «Лесная девушка». В ноябре 1801 года отец и сын прибыли в Зальцбург. Карл снова стал заниматься у Михаэля Гайдна. Вскоре Вебер написал уже третью оперу — «Петер Шмоль и его соседи». Однако премьера оперы в Аугсбурге не состоялась, и Карл Мария вместе с отцом отправился в концертное турне. Уже тогда благодаря своим тонким и длинным пальцам юноша достиг такой техники, которая в ту пору была доступна единицам.

Попытка отдать Карла в обучение к Йозефу Гайдну тем не менее потерпела неудачу из-за отказа маэстро. Поэтому юноша продолжил обучение у Георга Йозефа Фоглера. Аббат Фоглер

поддерживал в юном даровании интерес к народной песне и музыке, прежде всего к популярным в то время восточным мотивам, что и нашло отражение позднее в произведении Вебера «Абу Гасан».

Однако более важным было обучение дирижированию. Это позволило Карлу в 1804 году возглавить оркестр в театре города Бреслау. Не достигший еще и восемнадцатилетнего возраста, дирижер по-новому рассадил оркестрантов, вмешивался в постановки, ввел для разучивания новых партий отдельные репетиции ансамбля, а также генеральные репетиции. Реформы Вебера были приняты неоднозначно даже публикой.

Здесь у Карла было много романов в театре, между прочим, и с примадонной Дитцель. Красивая жизнь требовала все больше средств, и юноша влез в долги.

Долги сына побудили его отца заняться поиском источника для пропитания, и он стал пробовать себя в гравюре на меди. К сожалению, это стало источником несчастья. В один из вечеров, озябнув, Карл отхлебнул из винной бутылки, не подозревая, что отец хранит там азотную кислоту. Его спас друг Вильгельм Бернер, срочно вызвавший врача. Смертельного исхода удалось избежать, но юноша навсегда потерял свой красивый голос.

Его отсутствием воспользовались противники, которые быстро ликвидировали все его реформы. Без денег, преследуемый кредиторами, молодой пианист отправился в турне. Здесь ему повезло. Фрейлина Брелонде, придворная дама герцогини Вюртембергской, способствовала его представлению Евгению Фридриху фон Вюртемберг-Эльс. Карл Мария занял место музыкального директора в замке Карлсруэ, построенном в лесах верхней Силезии. Теперь у него появилось немало времени для сочинительства. Двадцатилетний композитор за осень 1806 и зиму 1807 года написал концертино для трубы, а также две симфонии.

Но наступление наполеоновской армии спутало все карты. Вскоре Карл должен был занять место приват-секретаря герцога Людвига, одного из трех сыновей Евгения. Служба эта с самого начала оказалась для Вебера непростой. Испытывающий финансовые трудности герцог не раз делал Карла козлом отпущения.

Три года разгульной жизни, когда Карл Мария частенько участвовал в пирушках своего хозяина, завершились весьма неожиданно. В 1810 году в Штутгарт приехал отец Карла и привез с собой новые и немалые долги. Кончилось же все это тем, что, пытаясь выкрутиться и из своих и из долгов отца, композитор угодил за решетку, правда, всего на шестнадцать дней. 26 февраля 1810 года Карл вместе со своим отцом был выдворен за пределы Вюртемберга, но с него взяли обещание вернуть долги.

Это событие имело большое значение для Карла. В своем дневнике он запишет: «Родился заново».

За короткое время Вебер побывал сначала в Мангейме, затем Гейдельберге и, наконец, переселился в Дармдштадт. Здесь Карл увлекся писательской деятельностью. Его самым большим достижением стал роман «Жизнь музыканта», в которой он весело и блестяще описал духовную жизнь композитора во время сочинения музыки. Книга во многом носила автобиографический характер.

16 сентября 1810 года во Франкфурте состоялась премьера его оперы «Сильвана». Насладиться триумфом композитору помешал сенсационный полет на воздушном шаре мадам Бланшар над Франкфуртом, затмивший все прочие события. Заглавную партию в опере пела молодая певица Каролина Брандт, которая затем стала его женой Вдохновленный успехом и признанием, Карл Мария уже поздней осенью приступил к композиции «Абу Гасан». Он завершил самое крупное на тот период свое инструментальное произведение С-Диг опус 11.

В феврале 1811 года композитор отправился в концертное турне. 14 марта оно

завершилось в Мюнхене. Там Карл задержался, культурная среда баварского города ему пришлась по вкусу. Уже 5 апреля Генрих Йозеф Берман исполнил наскоро сочиненное специально для него кончертино для кларнета. «Весь оркестр сошел с ума и хочет от меня концертов», — писал Вебер. Даже король Баварии Макс Иосиф заказал два концерта для кларнета и концерта.

До других сочинений дело, увы, не дошло, потому что другие увлечения занимали Вебера, и главным образом любовные.

В январе 1812 года, будучи в городе Готе, Карл Мария почувствовал сильные боли в груди. С того времени началась схватка Вебера со смертельной болезнью.

В апреле в Берлине Вебера настигло печальное известие — на 78 году скончался его отец. Теперь он остался совсем один. Однако пребывание в Берлине пошло ему на пользу. Наряду с занятиями с мужскими хорами, исправлением и переработкой оперы «Сильвана», он еще писал клавирную музыку. С большой сонатой С-Диг он ступил на новую почву. Родился новый способ виртуозной игры, повлиявший на музыкальное искусство всего XIX века. То же самое относится и к его второму клавирному концерту.

Отправляясь в начале следующего года в новое турне, Карл с тоской вспоминал: «Все мне кажется сном: что я уехал из Берлина и оставил все, что мне стало дорогим и близким».

Но турне Вебера неожиданно прервалось едва начавшись. Только Карл прибыл в Прагу, как его огорошили предложением возглавить местный театр. После недолгих колебаний Вебер согласился. Ему представлялась редкая возможность реализовать свои музыкальные идеи, поскольку от директора театра Либиха он получил неограниченные полномочия для составления оркестра. С другой стороны, у него появился реальный шанс избавиться от своих долгов.

К несчастью, вскоре Карл тяжело заболел, да так, что долгое время не выходил из квартиры. Немного поправившись, он погрузился в работу. Его рабочий день длился с шести утра и до полуночи.

Но пражский кризис не ограничился только болезнью и напряженной работой. Композитор не мог противостоять попыткам сближения кокетливых театральных дам. «Это мое несчастье, что в моей груди бьется вечно молодое сердце», — иногда жаловался он.

После новых приступов болезни Вебер уезжает на курортное лечение и из Бад Либвердна часто пишет Каролине Брандт, ставшей его ангелом-хранителем. После многочисленных ссор влюбленные, наконец, обрели взаимное согласие.

Освобождение Берлина после лейпцигского поражения Наполеона неожиданно пробудило в композиторе патриотические чувства. Он сочиняет музыку к «Дикой охоте Лютцова» и «Песне меча» из сборника стихов Теодора Кернера «Лира и меч».

Однако вскоре он впал в депрессию, вызванную не только новыми приступами болезни, но и серьезными разногласиями с Брандт. Вебер склоняется к тому, чтобы покинуть Прагу, и лишь тяжелая болезнь директора театра Либиха задержала его в Чехии.

19 ноября 181б года в жизни композитора произошло большое событие — он объявил о своей помолвке с Каролиной Брандт. Воодушевленный, он за короткий срок пишет две сонаты для фортепьяно, большой концертный дуэт для кларета и фортепьяно и несколько песен.

В конце 1817 года Вебер вступает в должность музыкального директора немецкой оперы в Дрездене. Наконец-то он остепенился и не только стал вести оседлый образ жизни, но и навсегда покончил со своими все более изнурительными любовными связями. 4 ноября 1817 года он женился на Каролине Брандт.

В Дрездене Вебер написал свое лучшее произведение — оперу «Вольный стрелок».

Впервые он упомянул об этой опере в письме тогда еще невесте Каролине: «Сюжет подходящий, жуткий и интересный». Однако 1818 год уже заканчивался, а работа над «Вольным стрелком» почти не начиналась, что и неудивительно, ведь он имел 19 заказов от своего работодателя — короля.

Каролина ждала ребенка и была на последнем месяце беременности не совсем здорова. После долгих мучений она родила девочку, а Карл едва успевал выполнять заказы. Едва он закончил мессу ко дню чествования королевской четы, как поступил новый заказ — оперу на тему сказок «Тысячи и одной ночи».

В середине марта Вебер слег, а через месяц умерла его дочь. Каролина пыталась скрыть от мужа несчастье.

Вскоре она и сама тяжело заболела. Тем не менее, Каролина поправилась гораздо быстрее мужа, который впал в настолько глубокую депрессию, что не мог писать музыку. Удивительно, но лето получилось продуктивным. В июле и августе Вебер много сочинял. Только вот работа над «Вольным стрелком» никак не продвигалась вперед. Новый, 1820 год снова начался несчастьем — у Каролины случился выкидыш. Благодаря друзьям композитор сумел преодолеть кризис и с 22 февраля приступил к завершению «Вольного стрелка». 3 мая Вебер смог гордо заявить: «Увертюра „Невесты охотника“ завершена, а вместе с ней и вся опера. Честь и хвала Господу».

Премьера оперы состоялась 18 июня 1821 года в Берлине. Ее ждал триумфальный успех. Бетховен с восхищением сказал о композиторе: «В общем мягкий человек, я от него этого никак не ожидал! Теперь Вебер должен писать оперы, только оперы, одну за другой».

Между тем здоровье Вебера ухудшалось. Впервые у него пошла кровь горлом.

В 1823 году композитор завершил работу над новой оперой «Эврианта». Его беспокоил невысокий уровень либретто. Премьера оперы, тем не менее, в целом прошла успешно. Зал восторженно принял новую работу Вебера. Но успех «Вольного стрелка» повторить не удалось.

Болезнь стремительно прогрессирует. Композитора преследует непрекращающийся изнурительный кашель. В невыносимых условиях он находит силы для работы над оперой «Оберон».

1 апреля в лондонском «Ковент-Гардене» состоялась премьера «Оберона». Это был беспримерный триумф Карла Марии фон Вебера. Публика даже вынудила его выйти на сцену — событие, которое до тех пор не случалось в английской столице.

Он умер в Лондоне 5 июня 1826 года. Посмертная маска точно передает черты лица Вебера в каком-то неземном просветлении, как будто он с последним вздохом увидел рай.

Джоаккино Россини (1792–1868)

«Солнцем Италии» назвал Генрих Гейне композитора Джоаккино Россини и был прав. Россини завершает период классицизма в итальянской музыке и одновременно является представителем только зарождающейся национальной школы, тесно связанной с народными традициями.

Он родился 29 февраля 1792 года в небогатой семье в Пезаро. Еще маленьким мальчиком Джоаккино выступал в опере, исполнив роль маленького Адольфо в опере Фердинандо Паэра «Камилла». Первое появление оказалось очень успешным.

Многие современники пророчили юному Джоаккино блистательную певческую карьеру. Мальчик имел все данные для этого. Однако желание сочинять музыку взяло верх. Для семейной труппы Момбелли он пишет оперу «Деметрио и Полибио». Впервые опера увидела свет через 6 лет после ее написания, 18 мая 1812 года в римском театре «Балле», поразив современников теплыми и искренними чувствами, столь мало свойственными серьезной опере того времени. После этого опера «Деметрио и Полибио» ставилась многими крупнейшими театрами Европы.

Неотвратимая сила властно влекла Джоаккино к музыке. Могучий талант юного музыканта настойчиво напоминал о себе. Но чем больше он сочинял, тем больше становились заметны его пробелы в знаниях. И чем дальше, тем больше чувствовалась потребность в систематических, серьезных занятиях.

Как раз в то время в Болонье открылся музыкальный лицей под названием «Городская филармоническая школа», куда Джоаккино и поступил через два года после его открытия весной 1806 года.

Джоаккино четыре года учится в лицее, овладевает такой сложной дисциплиной, как контрапункт. Учиться было интересно, но сложные финансовые обстоятельства его семьи заставляли юношу все больше и больше работать.

Наконец учеба закончилась, и Джоаккино полностью посвятил себя работе. Но то, что Россини делал, ничем не отличалось от его приработков во время учебы: аккомпанемент речитативам в театре, сочинение вставных или самостоятельных концертных арий… Разве об этом мечтал начинающий композитор?

Удача пришла неожиданно. Еще с прежних артистических времен родители Джоаккино сохранили теплые дружеские отношения с музыкальной семьей Моранди. Благодаря поддержке Моранди юный композитор получает заказ на оперу для венецианского театра «Сан-Мойзе». Проходит два года, и юный маэстро пишет оперу уже для знаменитого «Ла Скала» с символическим названием «Пробный камень».

Успех был огромный. После премьеры, состоявшейся 26 сентября 1812 года, опера выдержала более 50 представлений и принималась слушателями неизменно с горячим одобрением.

На следующий день после премьеры газета «Миланский курьер» писала: «Россини — молодой гений, который подает надежду, что достигнет превосходных результатов. Воспитанный на принципах строгой школы, он отличается от множества современных композиторов великолепным и живым колоритом, самобытным стилем».

Итак, испытание в «Ла Скала» окончилось благополучно. Успех «Пробного камня», сделавший имя Россини известным, поставил молодого композитора наравне с самыми

известными музыкантами. Джоаккино в 20 лет уже был автором шести опер, каждая из которых явилась очередным шагом на пути совершенствования композиторского мастерства.

В конце 1812 года, при подписании контракта с театром «Фениче», Россини предложили сюжет «Танкреда». Молодой композитор с радостью взялся писать оперу на героическую рыцарскую тему.

Либретто этой исторической мелодрамы написал известный тогда либреттист Гаэтано Росси. В его основу была положена вольтеровская трагедия. Вольтер! Мятежный французский мыслитель! Многие его идеи были созвучны настроениям итальянцев.

На премьере «Танкреда» партию главного героя исполняла обладательница замечательного контральто Аделаида Меланотте-Монтрезор. Как все примадонны, она была капризна. Уже на генеральной репетиции Аделаида неожиданно заявила, что ей не нравится выходная ария, как раз та, которую Танкред исполняет по прибытии на родину. Что делать? Расстроенный Джоаккино вернулся домой. Как только Россини вошел, лакей спросил, начинать ли готовить рис. Маэстро кивнул, прошел в комнату, и вдруг его осенила мысль! В считанные минуты он записал пришедшую в голову мелодию, которая и стала выходной арией Танкреда «После всех волнений». Когда Джоаккино кончил писать, вошел лакей и сказал, что рис готов. Вот с тех пор ария и получила свое второе название — «ария риса».

Уже на следующий день после премьеры вся Венеция распевала арию «После всех волнений». Все газеты славили Россини. Все это окрылило молодого композитора в его стремлении к правдивости музыкально-сценической ситуации.

Сразу после триумфа «Танкреда», последовало предложение написать оперу от театра «Сан-Бенедетто». Новая опера должна была стать комической. Либретто (автор — поэт Анджело Анелли) оказалось интересным, содержало много удобных для музыкального воплощения эпизодов и живых сценических ситуаций. Да и его турецкая тематика была очень популярна в то время. Новое произведение называлось «Итальянка в Алжире».

Россини с энтузиазмом принялся за создание партитуры «Итальянки». 23 дня напряженного труда — и опера готова!

22 мая 1813 года, в день премьеры «Итальянки в Алжире», театр «Сан-Бенедетто» буквально ломился от зрителей. Россини занял место за клавичембало. Уже увертюра своим контрастом напыщенной величавости и все сметающим на своем пути потоком жизнерадостных звуков настроила слушателей на восприятие смешных и несуразных событий. Это как раз то, чего хотел Россини. И хотя итальянцы не имели привычки вслушиваться в увертюру, нововведение оказалось настолько очаровательным, что заставило обратить на себя внимание. Это был настоящий триумф искусства Россини.

Оперы его ставились одна за другой. Он подписал новый контракт с театром «Ди Торре Арджентина». Сюжет — из комедии Бомарше — предложил сам Россини. «Севильский цирюльник»! И пламенное вдохновение повлекло молодого композитора к созданию шедевра, восхитившего весь мир.

«Севильский цирюльник» замечательного французского комедиографа Пьера Огюстена Бомарше появился на свет в преддверии Великой французской революции. В 1775 году он был поставлен в одном из ведущих театров Парижа — «Комеди Франсез».

«Севильский цирюльник» был неоднократно взят за основу либретто. Первым после премьеры в «Комеди Франсез» взялся за этот сюжет Фридрих Людвиг Бенда, чья одноименная опера прозвучала еще в 1776 году в Дрездене. Джованни Паизиелло создал своего «Цирюльника» для Петербурга в 1782 году. В том же году появилась и опера «Тщетная предосторожность» Йозефа Вейгля. Затем за нашумевшую комедию французского мастера брались Захарий Эльспергер, Петер Шульц, Николо Изуао.

Чезаре Стербини начал сочинять либретто только 16 января 1816 года! Уму непостижимо, какая же должна была быть спешка, ведь первоначально герцог хотел назначить премьеру на 5 февраля. Как только появились первые стихи, Стербини сразу передал их Россини. И работа закипела! Впоследствии Россини рассказывал, что оперу «Севильский цирюльник» он сочинил всего за две недели. Скорость поистине фантастическая.

Однако спешка спешкой, а жизнь жизнью. Неугомонный и жизнерадостный Джоаккино просто не мог существовать без общения, шуток, смеха. Времени на все не хватало, но он был уверен, что опера будет готова к сроку. Много лет спустя Россини вспоминал: «…У меня быстро возникали идеи, и мне не хватало только времени, чтобы записывать их. Я никогда не принадлежал к тем, кто потеет, когда сочиняет музыку». Может быть, именно поэтому он мог бросить работу в самом разгаре ради дружеской пирушки?

Закончилось первое представление оперы, и у героев Россини, которым его вдохновение подарило музыкальную жизнь, все неприятное «рассеялось, как дым». А над головой их создателя тучи сгустились. Опера провалилась с треском. Россини стоически выдержал спектакль до конца и сразу ушел домой. Конечно, на душе было скверно. Но его трезвый рассудок подсказывал, что отрицательное суждение публики еще не означает действительно плохого качества музыки. Да, вкусы тех, для кого он создавал свои творения, были переменчивы!

Джельтруда Ригетти-Джорджи, одна из актрис, рассказывала, что «на следующий день Россини убрал из своей партитуры все то, что казалось ему действительно достойным порицания». Но было неизвестно, какое впечатление произведут на публику эти изменения. А выдерживать оскорбления оказалось слишком тяжело. Джоаккино притворился больным, чтобы, согласно контракту, не идти в театр и не появляться за чембало. И напрасно! В этот день оперу выслушали с большим вниманием и наградили бурными аплодисментами! Теперь-то создание Джоаккино нашло путь к сердцам слушателей. Театр звенел от «Да здравствует синьор маэстро Россини!»

Римский триумф «Цирюльника» был поистине ошеломляющим. Римляне, обычно довольно сдержанные в выражении своих чувств, буквально носили Джоаккино на руках. И двадцатичетырехлетний композитор по достоинству наслаждался славой. В то же году Россини получил предложение написать серьезную оперу для королевского театра «Дель Фондо» на сюжет трагедии «Отелло» Шекспира. Молодой композитор с радостью согласился, поскольку обращение к творчеству великого английского драматурга было для него заманчивой перспективой.

Россини первым открыл непочатый в оперной литературе край этических, моральных и философских ценностей английского драматурга.

Согласно свидетельствам современников, постановка встретила благосклонный прием публики и на премьере, и на последующих спектаклях.

В творчестве Россини «Отелло» занимает значительное место. Ведь эта опера явилась новым этапом в восхождении композитора к правдивой драматической выразительности музыки. И в то же время она стала переломным моментом в развитии оперного творчества Джоаккино.

Как же быстро идет время! Когда Джоаккино подписывал контракт с театром «Балле» на карнавальный сезон 1817 года, было 29 февраля 1816-го. Молодой маэстро даже думать тогда не хотел о будущей комической опере, ведь впереди целый год. Но в конце ноября он не смог представить копиистам первый акт, а в середине декабря — второй. Композитор приехал в Рим только в конце декабря. И вот за два дня до Рождества началось обсуждение сюжета

будущей оперы.

Контракт «горел»! К карнавальному сезону театр «Балле» оказывался без новой комической оперы. Тогда сочинять либретто предложили Ферретти. Тот предлагал один сюжет за другим, и десять, и двадцать, и тридцать, но все отвергалось. Пока либреттист не назвал «Золушку». Джоаккино сразу загорелся этой идеей и согласился. Он не ждал окончания всего текста, и опера была спешно написана, спешно отрепетирована и столь же спешно поставлена. Да и исполнители были посредственными. Подобное стечение обстоятельств ничего хорошего не предвещало. Так и случилось: актеры плохо пели и играли, да и завистники Россини постарались. И «Золушка» оказалась на грани провала. Один только Джоаккино оставался спокоен — ему это было не впервой, а в качествах своей музыки он не сомневался. Да и чувствовал, что знаменитая сказка в своем музыкальном воплощении должна найти путь к сердцам слушателей. Так и вышло, опера в дальнейшем шла с успехом.

Отдых композитора, как всегда, был недолог. И уже 19 марта 1817 года Джоаккино сообщает матери в Болонью: «Пишу оперу, которая называется „Сорока-воровка“. Либретто, недавно положенное на стихи, сводит меня с ума… сюжет превосходен». Трагедия простых людей, их чувства и переживания — какая благодатная почва для воплощения реалистических устремлений композитора!

Работа над оперой шла своим чередом. И вот 31 мая 1817 года в театре «Ла Скала» состоялась долгожданная премьера. Зрители были буквально ошеломлены красотой и необычностью этого произведения.

Едва отгремели аплодисменты в знаменитом театре «Ла Скала», композитор снова отправился в путь. Так и текла жизнь Джоаккино Россини — в постоянных переездах с места на место, в спешке, в стремительном сочинении опер, в торопливых их постановках, в пререканиях с исполнителями и импресарио.

Однако в марте 1822 года в его жизни произошло событие иного рода. На сей раз это было не пикантное приключение, а серьезно обдуманный поступок — Россини решил жениться. И его избранницей стала очаровательная примадонна театра «Сан-Карло» Изабелла Кольбран. Их знакомство, начавшееся за 7 лет до того с постановки оперы «Елизавета, королева Английская» и перепалки постепенно переросло в крепкую привязанность и верную дружбу, на основе которой возникла любовь.

При всей любви к бродячей артистической жизни Джоаккино уже достиг того возраста (30 лёт), когда его могли привлечь прелести размеренной семейной жизни.

Теперь уже с молодой женой в конце 1822 года Россини спешно направился в Венецию. Там театр «Ла Фениче» с нетерпением ждал обещанной к этому карнавальному сезону новой оперы.

Замысел этого произведения возник у Джоаккино давно. Россини вновь хотел перенести на оперную сцену трагедию Вольтера. Его выбор пал на «Семирамиду».

Необычайно красочно в опере использованы хоры, которые вплетаются естественно и непринужденно в общий ход драматического действия с его ансамблевыми и сольными номерами. Большим богатством отличается и гармонический язык «Семирамиды», и ее оркестровка.

Прием оперы был восторженным сверх всех ожиданий. Сразу после увертюры раздалась буря аплодисментов. Правда, первое действие было принято весьма настороженно, зато второе уже прерывалось выражениями искреннего одобрения. После спектакля была длительная овация. В первый вечер композитор вызывался 9 раз!

В 1824 году композитор принимает предложение занять пост директора «Театр Итальен» в Париже и надолго остается во Франции. Постепенно поняв запросы и нравы парижан, их

вкусы и привычки, Россини решился написать оперу специально для Парижа. Хотя первые пробы были сделаны в жанре большой оперы, Россини решил написать оперу комическую. Либреттисты Скриб и Делетр-Пуарсон предложили сюжет, использованный ими в 1813 году при создании комедии «Граф Ори».

В его основе старинная пикардийская баллада. Действие происходит в XIII веке в Турени. Комедия, насыщенная веселыми происшествиями и остроумными, порой даже пикантными положениями, увлекла композитора, работа спорилась, и опера, содержащая хоровые и ансамблевые сцены, два обширных финала, оркестровые и сольные сцены, была закончена меньше чем за месяц.

Премьера, состоявшаяся 20 августа 1828 года, принесла ошеломляющий успех. Парижскую прессу буквально захлестнул шквал хвалебных откликов. Однако целью Россини было создание народно-героической оперы… Мысли композитора уже были заняты «Вильгельмом Теллем».

Герой и народ — вот тема «Вильгельма Телля», еще новая для оперного искусства. Открывается опера увертюрой, которая поражает необычностью и новизной своего решения. Это целая симфоническая поэма, программная по смыслу, естественно и непринужденно вводящая слушателя в образный мир будущих событий. Ее назначение не столько в том, чтобы приготовить к восприятию грядущих драматических событий, сколько создать эмоциональную атмосферу произведения. И эта самая эмоциональная связь увертюры с оперой очевидна, хотя нет связей тематических. Перед нами предстает цепь различных эпизодов: лирических и драматических, живописных и эпических, единых с оперой по смыслу.

Долгожданная премьера состоялась 3 августа 1829 года. Париж был потрясен. События оперы удалены от современности по времени, но разве восстание против угнетателей не перекликалось с настроениями парижан последнего предреволюционного года? Россини отлично понимал революционную сущность произведения. Он всегда придерживался прогрессивных взглядов.

Шедевр! Но оперу ждала судьба всех творений, прямо откликавшихся на злобу дня в те времена. Начались бессовестные сокращения не только целых кусков, но и актов. Посещалась опера не очень хорошо. Конечно, автор был уязвлен таким отношением. А опера тем временем начала свое шествие по театрам мира. В Италии, чтобы попасть на сцену, ей пришлось претерпеть ряд сюжетных поправок. В Германии цензура изменила название на «Андреас Гофер», тем самым приблизив к современности. Ведь это было имя предводителя тирольских крестьян в начале XIX века! В России цензура назвала оперу «Карл Смелый». Но музыка итальянского композитора приживалась в разных странах, восхищая слушателей красотой и изяществом, потрясая драматической страстностью, говоря языком правдивым и романтически приподнятым.

В 37 лет Россини был самым знаменитым, самым богатым и самым модным оперным композитором. Но вдруг неожиданно для всех прекратил сочинять оперы. Может быть, он устал от непрекращающейся бесконечной работы и приводящих в изнеможение переездов из театра в театр, где ставились его произведения, и пожелал покоя?

Определенно известно только то, что кроме эмоционально насыщенной «Stabat mater» и нескольких еще небольших вещей, написанных скорее ради развлечения, он больше до своей смерти 13 ноября 1868 года ничего не написал. Но все созданное им навсегда останется огромным вкладом в искусство музыки.

Франц Шуберт (1797–1828)

Шуберт прожил только тридцать один год. Он умер истощенный физически и душевно, измученный неудачами в жизни. Ни одна из девяти симфоний композитора не была исполнена при его жизни. Из шестисот песен было напечатано около двухсот, а из двух десятков фортепианных сонат — только три.

В своей неудовлетворенности окружающей жизнью Шуберт был не одинок. Эта неудовлетворенность и протест лучших людей общества нашли отражение в новом направлении в искусстве — в романтизме. Шуберт был одним из первых композиторов-романтиков.

Франц Шуберт родился в 1797 году в предместье Вены — Лихтенталь. Отец его, школьный учитель, происходил из крестьянской семьи. Мать была дочерью слесаря. В семье очень любили музыку и постоянно устраивали музыкальные вечера. Отец играл на виолончели, а братья на различных инструментах.

Обнаружив у маленького Франца музыкальные способности, отец и старший брат Игнац стали обучать его игре на скрипке и фортепиано. Вскоре мальчик смог принимать участие в домашнем исполнении струнных квартетов, играя партию альта. Франц обладал прекрасным голосом. Он пел в церковном хоре, исполняя трудные сольные партии. Отец был доволен успехами сына. Когда Францу исполнилось одиннадцать лет, его определили в конвикт — школу подготовки церковных певчих.

Обстановка учебного заведения благоприятствовала развитию музыкальных способностей мальчика. В школьном ученическом оркестре он играл в группе первых скрипок, а иногда даже исполнял обязанности дирижера. Репертуар оркестра был разнообразен. Шуберт познакомился с симфоническими произведениями различных жанров (симфониями, увертюрами), квартетами, вокальными сочинениями. Он признавался своим друзьям, что симфония Моцарта соль минор потрясла его. Высоким образцом для него стала музыка Бетховена.

Уже в те годы Шуберт начал сочинять. Его первые произведения — фантазия для фортепиано, ряд песен. Юный композитор пишет много, с большим увлечением, часто в ущерб другим школьным занятиям. Выдающиеся способности мальчика обратили на него внимание знаменитого придворного композитора Сальери, с которым Шуберт занимался на протяжении года.

С течением времени бурное развитие музыкального таланта Франца стало вызывать у отца тревогу. Хорошо зная, как труден был путь музыкантов, даже всемирно известных, отец хотел уберечь своего сына от подобной участи. В наказание за чрезмерное увлечение музыкой он даже запретил ему в праздничные дни бывать дома. Но никакие запреты не могли задержать развитие дарования мальчика.

Шуберт решился порвать с конвиктом. Забросить скучные и ненужные учебники, позабыть о никчемной, иссушающей сердце и ум зубрежке и выйти на свободу. Целиком отдаться музыке, жить только ею и ради нее.

28 октября 1813 года он закончил свою первую симфонию ре-мажор. На последнем листе партитуры Шуберт написал: «Окончание и конец». Окончание симфонии и конец конвикту.

Три года он служил помощником учителя, обучая детей грамоте и другим начальным предметам. Но влечение его к музыке, желание сочинять становится все сильнее. Приходится

лишь изумляться жизнестойкости его творческой натуры. Именно в эти годы школьной каторги, с 1814 по 1817 год, когда, казалось, все было против него, им создано поразительное множество произведений. Только за один 1815 год Шуберт написал 144 песни, 4 оперы, 2 симфонии, 2 мессы, 2 фортепианные сонаты, струнный квартет. Посреди творений этого периода немало таких, что озарены немеркнущим пламенем гениальности. Это Трагическая и Пятая си-бемоль-мажорная симфонии, а также песни «Розочка», «Маргарита за прялкой», «Лесной царь».

«Маргарита за прялкой» — монодрама, исповедь души. «Лесной царь» — драма с несколькими действующими лицами У них свои характеры, резко отличные друг от друга, свои поступки, совершенно несхожие, свои устремления, противоборствующие и враждебные, свои чувства, несовместимые и полярные.

Поразительна история создания этого шедевра. Он возник в порыве вдохновения.

«Однажды, — вспоминает Шпаун, друг композитора, — мы зашли к Шуберту, жившему тогда у своего отца. Мы застали друга в величайшем возбуждении. С книгой в руке он, расхаживая взад и вперед по комнате, читал вслух „Лесного царя“. Вдруг он сел за стол и принялся писать. Когда он встал, великолепная баллада была готова».

Желание отца сделать из сына учителя с маленьким, но надежным заработком потерпело неудачу. Молодой композитор твердо решил посвятить себя музыке и оставил преподавание в школе. Его не страшила ссора с отцом. Вся дальнейшая недолгая жизнь Шуберта представляет собой творческий подвиг. Испытывая большую материальную нужду и лишения, он неустанно творил, создавая одно произведение за другим.

Материальные невзгоды, к несчастью, помешали ему жениться на любимой девушке. Тереза Гроб пела в церковном хоре. С первых же репетиций Шуберт приметил ее, хотя была она неприметна. Светловолосая, с белесыми, словно выцветшими на солнце, бровями и крупитчатым, как у большинства неярких блондинок, лицом, она совсем не блистала красотой Скорее, напротив — на первый взгляд казалась дурнушкой. На круглом лице ее явственно проступали следы оспы.

Но стоило прозвучать музыке, как бесцветное лицо преображалось. Только что оно было потухшим и потому неживым. Теперь, озаренное внутренним светом, оно жило и лучилось.

Как ни привык Шуберт к черствости судьбы, но и он не предполагал, что судьба обойдется с ним так жестоко. «Счастлив тот, кто находит истинного друга. Еще счастливее тот, кто найдет его в своей жене», — записал он в своем дневнике.

Однако мечты пошли прахом. Вмешалась мать Терезы, которая растила ее без отца. Отец ее владел маленькой шелкопрядильной фабрикой. Умерев, он оставил семье небольшое состояние, и вдова все заботы обратила на то, чтобы и без того мизерные капиталы не уменьшились. Естественно, что с замужеством дочери она связывала надежды на лучшее будущее. И еще более естественно, что Шуберт не устроил ее. Кроме грошового жалованья помощника школьного учителя, у него была музыка, а она, как известно, не капитал. Музыкой можно жить, но ею не проживешь.

Покорная девушка из предместья, воспитанная в подчинении старшим, даже в мыслях не допускала ослушания. Единственное, что она себе позволила, — слезы. Тихо проплакав до самой свадьбы, Тереза с опухшими глазами пошла под венец.

Она стала женою кондитера и прожила долгую, однообразно-благополучную, серую жизнь, умерев на семьдесят восьмом году. К тому времени, когда ее свезли на кладбище, прах Шуберта уже давно истлел в могиле.

В течение нескольких лет (с 1817 по 1822 год) Шуберт жил поочередно то у одного, то у другого из своих товарищей. Некоторые из них (Шпаун и Штадлер) были друзьями

композитора еще по конвикту. Позже к ним присоединились разносторонне одаренный в области искусства Шобер, художник Швинд, поэт Майрхофер, певец Фогль и другие. Душой этого кружка был Шуберт. Маленького роста, плотный, коренастый, очень близорукий, Шуберт обладал огромным обаянием. Особенно хороши были его лучистые глаза, в которых, как в зеркале, отражались доброта, застенчивость и мягкость характера А нежный, изменчивый цвет лица и вьющиеся каштановые волосы придавали его внешнему облику особую привлекательность.

Во время встреч друзья знакомились с художественной литературой, поэзией прошлого и современности. Горячо спорили, обсуждая возникавшие вопросы, критиковали существующие общественные порядки. Но иногда такие встречи посвящались исключительно музыке Шуберта, они даже получили название «шубертиад». В такие вечера композитор не отходил от фортепиано, тут же сочинял экосезы, вальсы, лендлеры и другие танцы. Многие из них так и остались незаписанными. Не меньшее восхищение вызывали песни Шуберта, которые он часто сам исполнял. Нередко эти дружеские собрания превращались в загородные прогулки. Насыщенные смелой, живой мыслью, поэзией, прекрасной музыкой, эти встречи представляли собою редкий контраст с пустыми и бессодержательными развлечениями светской молодежи.

Неустроенность быта, веселые развлечения не могли отвлечь Шуберта от творчества, бурного, непрерывного, вдохновенного. Он работал систематически, изо дня в день. «Я сочиняю каждое утро, когда я кончаю одну пьесу, я начинаю другую», — признавался композитор. Шуберт сочинял музыку необычайно быстро. В отдельные дни он создавал до десятка песен! Музыкальные мысли рождались непрерывно, композитор едва успевал заносить их на бумагу. А если ее не было под рукой, писал на оборотной стороне меню, на обрывках и клочках. Нуждаясь в деньгах, он особенно страдал от недостатка нотной бумаги. Заботливые друзья снабжали ею композитора. Музыка посещала его и во сне. Пробуждаясь, он стремился скорее записать ее, поэтому не расставался с очками даже ночью. А если произведение не выливалось сразу в совершенную и законченную форму, композитор продолжал работать над ним, пока не был полностью удовлетворен. Так, на некоторые стихотворные тексты Шуберт написал до семи вариантов песен! В этот период Шуберт пишет два своих замечательных произведения — «Неоконченную симфонию» и цикл песен «Прекрасная мельничиха».

«Неоконченная симфония» состоит не из четырех частей, как принято, а из двух. И дело совсем не в том, что Шуберт не успел дописать остальные две части. Он принялся было за третью — менуэт, как требовала того классическая симфония, но оставил свою затею. Симфония так, как она прозвучала, была полностью завершена. Все прочее оказалось бы лишним, ненужным. А если классическая форма требует еще двух частей, надо поступиться формой. Что он и сделал.

Стихией Шуберта была песня. В ней он достиг небывалых высот. Жанр, ранее считавшийся незначительным, он возвел в степень художественного совершенства. А сделав это, пошел дальше — насытил песенностью камерную музыку — квартеты, квинтеты, — а затем и симфоническую. Соединение того, что казалось несоединимым, — миниатюрного с масштабным, малого с крупным, песенного с симфоническим — дало новое, качественно отличное от всего, что было раньше, — лирико-романтическую симфонию.

Ее мир — это мир простых и интимных человеческих чувств, тончайших и глубоких психологических переживаний. Это исповедь души, выраженная не пером и не словом, а звуком.

Песенный цикл «Прекрасная мельничиха» яркое тому подтверждение. Шуберт написал

его на стихи немецкого поэта Вильгельма Мюллера. «Прекрасная мельничиха» — вдохновенное творение, озаренное нежной поэтичностью, радостью, романтикой чистых и высоких чувств.

Цикл состоит из двадцати отдельных песен. А все вместе они образуют единую драматическую пьесу с завязкой, перипетией и развязкой, с одним лирическим героем — странствующим мельничным подмастерьем.

Впрочем, герой в «Прекрасной мельничихе» не один. Рядом с ним действует другой, не менее важный герой — ручей. Он живет своей бурливой, напряженно-изменчивой жизнью.

Произведения последнего десятилетия жизни Шуберта очень разнообразны. Он пишет симфонии, сонаты для фортепиано, квартеты, квинтеты, трио, мессы, оперы, массу песен и много другой музыки. Но при жизни композитора его произведения исполнялись редко, а большая часть их так и осталась в рукописях. Не располагая ни средствами, ни влиятельными покровителями, Шуберт почти не имел возможности издавать свои сочинения. Песни, главное в творчестве Шуберта, считались тогда более пригодным для домашнего музицирования, чем для открытых концертов. По сравнению с симфонией и оперой песни не причислялись к важным музыкальным жанрам.

Ни одна опера Шуберта не была принята к постановке, ни одна из его симфоний не была исполнена оркестром. Мало того: ноты его лучших Восьмой и Девятой симфоний были найдены лишь много лет спустя после смерти композитора. А песни на слова Гёте, посланные ему Шубертом, так и не удостоились внимания поэта.

Робость, неумение устраивать свои дела, нежелание просить, унижаться перед влиятельными лицами были также немаловажной причиной постоянных материальных затруднений Шуберта. Но, несмотря на постоянное безденежье, нередко и голод, композитор не желал пойти ни в услужение к князю Эстергази, ни в придворные органисты, куда его приглашали. Временами Шуберт не имел даже фортепиано и сочинял без инструмента. Материальные трудности не мешали ему сочинять музыку.

И все же венцы узнали и полюбили музыку Шуберта, которая сама пробила путь к их сердцам. Подобно старинным народным песням, передаваясь от певца к певцу, его произведения постепенно приобрели почитателей. Это не были завсегдатаи блестящих придворных салонов, представители высшего сословия. Как лесной ручеек, музыка Шуберта нашла себе путь к сердцам простых жителей Вены и ее предместий. Большую роль сыграл здесь выдающийся певец того времени Иоганн Михаэль Фогль, исполнявший песни Шуберта под аккомпанемент самого композитора. Необеспеченность, непрерывные жизненные неудачи тяжело отразились на здоровье Шуберта. Организм его был истощен. Примирение с отцом в последние годы жизни, более спокойная, уравновешенная домашняя жизнь уже не могли ничего изменить. Прекратить сочинять музыку Шуберт не мог, в этом был смысл его жизни. Но творчество требовало огромной затраты сил, энергии, которых становилось с каждым днем все меньше.

В двадцать семь лет композитор писал своему другу Шоберу: «…я чувствую себя несчастным, ничтожнейшим человеком на свете…» Это настроение отразилось и в музыке последнего периода. Если раньше Шуберт создавал преимущественно светлые, радостные произведения, то за год до смерти он пишет песни, объединяя их общим названием «Зимний путь».

Такого с ним еще не бывало. Он писал о страдании и страдал. Он писал о безысходной тоске и безысходно тосковал. Он писал о мучительной боли души и испытывал душевные муки.

«Зимний путь» — это хождение по мукам. И лирического героя. И автора.

Цикл, написанный кровью сердца, будоражит кровь и бередит сердца. Тонкая нить, сотканная художником, соединила незримой, но нерасторжимой связью душу одного человека с душой миллионов людей. Раскрыла их сердца потоку чувств, устремившихся из его сердца.

В 1828 году стараниями друзей был организован единственный при жизни Шуберта концерт из его произведений. Концерт имел огромный успех и принес композитору большую радость. Его планы на будущее стали более радужными. Несмотря на пошатнувшееся здоровье, он продолжает сочинять. Конец наступил неожиданно. Шуберт заболел тифом. Ослабевший организм не выдержал тяжелой болезни, и 19 ноября 1828 года Шуберт скончался. Оставшееся имущество было оценено за гроши. Многие сочинения пропали. Известный поэт того времени Грильпарцер, сочинивший годом раньше надгробное слово Бетховену, написал на скромном памятнике Шуберту на венском кладбище:

Здесь музыка похоронила
Не только богатое сокровище,
Но и несметные надежды.

Гаэтано Доницетти (1797–1848)

Гаэтано Доницетти родился 29 ноября 1797 года в итальянском городе Бергамо в довольно бедной семье.

Мальчиком Гаэтано был певчим в хоре собора Санта-Мария Маджоре, в городской капелле, учился в приходской школе.

6 ноября 1806 года мальчик поступил в «Благотворительную музыкальную школу», так поначалу называлась консерватория Бергамо. Она была открыта 12 марта 1805 года и оказалась в Ломбардии первой, поскольку Миланская консерватория возникла только в 1808 году. Основателем и руководителем консерватории стал Джованни Симон Майр, очень плодовитый композитор.

Доницетти скоро стал лучшим учеником. Гаэтано на лету схватывал все, чему его учили, и по теории, декламации, по основам контрапункта и игре на клавичембало уже на втором году обучения опередил своих однокашников. Его прилежание и усердие тоже были отмечены. Однако при всем том у него оказался один недостаток, который спустя два года обошелся ему очень дорого: его исключили из школы. Дело в том, что у него был весьма слабый голос, не оставлявший никаких надежд на карьеру «великого певца». Следует напомнить, что непременным условием, при котором в школу принимали на бесплатное обучение, был красивый или хотя бы хороший голос.

Только благодаря вмешательству Майра Гаэтано смог продолжить занятия в школе по классу клавичембало вплоть до 1815 года.

По совету Майра Доницетти выбрал для дальнейших занятий Болонскую консерваторию. Доницетти числился в классе контрапункта, который вел Маттеи. В качестве экзаменационной работы в июне 1816 года он написал Симфонию до мажор для полного оркестра.

К этому периоду относится одна весьма характерная для Доницетти симфония для большого оркестра, которая была исполнена в театре «Делла Сочьета» на концерте, организованном маэстро Майром в пользу одной семьи, пострадавшей от пожара и оказавшейся без крова.

Молодой композитор продолжал искать свою дорогу в театр. Он работал над оперой «Энрико, граф Бургундский», либретто которой написал его друг, будущий великий импресарио Бартоломео Мерелли.

Однако «Энрико, граф Бургундский», поставленный в середине ноября 1818 года, был признан критиками произведением безликим. Опера продержалась на сцене без осуждения и без похвал.

На другой день после премьеры «Энрико, графа Бургундского» на сцене театра «Сан-Лука» прошла уже известная венецианцам «Итальянка в Алжире» Россини, которая продержалась почти весь сезон. Сравнение было уничтожающим. После того как в декабре в «Сан-Лука» прошел его фарс «Сумасбродство», Доницетти написал оперу «Петр Великий, царь русский, или Ливонский плотник», которая была поставлена в театре «Сан-Самуэле» в карнавальный сезон 1819–1820 годов.

Некоторые критики увидели в «Плотнике» непосредственность, живость и хорошее знание композиции — свидетельства незаурядного таланта композитора. Об этом убедительно говорит и тот факт, что в сентябре 1825 года опера шла в театре «Филармонико»

в Вероне, осенью 1826 года — в Падуе, в карнавальный сезон 1827 года — в театре в Венеции.

Первый большой успех принесла Доницетти опера «Зораида Гранатская» Постановка, по утверждению современников, которые заполнили зал, была превосходной. Князь Киджи, компетентнейший критик, мало склонный к лести, отметил в своем дневнике, что «Зораида» прошла с огромным успехом. Это была настоящая победа, первая в жизни Доницетти. «Рим, — не без оснований писал Альберте Каметти, — первый увидел в нем соперника Россини».

12 мая состоялась премьера «Цыганки», комической оперы на стихи поэта Тоттолы. Театр был переполнен Успех, по свидетельству прессы, был несомненным, даже блестящим. Опера шла в течение целого года «ко все большему удовольствию публики, которая не уставала слушать ее».

В том же году маэстро написал оперу «Кьяра и Серафина, или Пираты», с которой 26 октября впервые — и неудачно — выступил в миланском театре «Ла Скала». Поражение в искусстве, как и в жизни, может замедлить движение сильной личности, но не остановить его. Критикам и враждебным выпадам Доницетти отвечал своими операми. Писать, все время писать, писать как можно лучше — эти слова могли бы быть девизом на его гербе, если б таковой у него имелся. С июля 1824 года до 1 июня 1828 года маэстро написал десять опер, а за свою жизнь Доницетти написал 74 оперы!

Вскоре к Доницетти пришла любовь. Не без волнения входил он в дом римских друзей Васселли. Там его принимал хозяин дома Луиджи Васселли, известный юрист, и его совсем юная дочь Вирджиния, которой в ту пору исполнилось шестнадцать лет. Это была нежная, миловидная, изящная девушка, получившая превосходное воспитание. Она-то и стала все чаще занимать воображение музыканта.

У Вирджинии был красивый голос, и она пела, аккомпанируя себе на рояле, мелодичные романсы, на которые, видимо, сама вдохновляла композитора. 1 июня 1828 года в церкви Санта-Мария ин Виа Доницетти с ней обвенчался.

Любовь, однако, не мешала Доницетти работать Более того, она словно подгоняла его острыми шпорами Легкость, с какой Доницетти сочинял музыку, вызывает изумление и восхищение.

Одной из лучших его опер стала «Анна Болейн». Сюжет оперы основан на исторических событиях. Феличе Романи написал стихи для оперы, как говорится, на одном дыхании и вручил их маэстро 10 ноября 1830 года. Ровно через месяц уже переписанные партии были розданы певцам. За это время композитор создал шедевр, хотя, как утверждают биографы, если бы поэт не отвлекал его, Доницетти написал бы ее еще быстрее.

Премьера «Анны Болейн» состоялась 26 декабря 1830 года.

Театр ломился от публики. Опера была встречена с восторгом. А в 1831 году «Анна Болейн» открыла весенний сезон в венском «Придворном театре». Не меньше похвал получил Доницетти по поводу другой своей оперы — «Любовный напиток», премьера которой состоялась 12 мая 1832 года. Опера так понравилась миланской публике, что выдержала 32 представления, и все они прошли с большим успехом.

10 октября 1833 года Доницетти пригласили в дом герцога Висконти ди Модроне, и он подписал контракт на сочинение оперы «Лукреция Борджа».

Как только эта драма Виктора Гюго появилась в Италии, Доницетти сразу оценил ее сюжет и заговорил об этом с Романи. Ознакомившись со списком ангажированных певцов, композитор распределил партии и стал сочинять музыку еще до того, как поэт написал стихи, полагаясь только на план оперы. Законченное либретто Доницетти получил только 26 ноября. Спустя восемь дней начались репетиции под клавесин. А уже на первый день Рождества была

назначена премьера.

Однако на премьере опера, полная напряженных драматических коллизий, не понравилась публике. Осудили все: музыку, либретто, певцов, костюмы, декорации. Критика тотчас же весьма определенно заявила об этом. Тем не менее «Лукреция Борджа» прошла в том сезоне 33 раза и ставится по сей день. И это понятно — партитура оперы, хоть и побуждает певцов в некоторых напряженных сценах форсировать голос, содержит страницы необычайной красоты. Весь пролог и большая часть второго акта написаны с подлинным вдохновением, отличаются безупречностью формы и явно предвосхищают многие завоевания современной оркестровки.

Вряд ли такому музыканту-романтику, как Доницетти, можно было найти сюжет более романтический, нежели история Лючии ди Ламмермур. Сколько слез заставил читателей пролить этот роман Вальтера Скотта. Доницетти написал «Лючию» в Неаполе (в мае — сентябре 1835 года). Эта опера, результат глубокой, напряженной работы, была сочинена с такой же легкостью, с какой в определенное время года распускаются цветы.

Вечером 25 сентября 1835 года «Лючия ди Ламмермур» была впервые исполнена в театре «Сан-Карло». Опера вызвала необыкновенное волнение. В огромнейшем зале театра во время сцены сумасшествия слышались рыдания публики. Овации после финальной сцены были настолько оглушительные, что маэстро, хоть и привыкший к овациям, был почти удручен ими и получил такое нервное потрясение, что на несколько дней слег в постель.

Французский критик Де Валори в книге «Музыка» писал: «В „Лючии“ Доницетти безупречен. С нежностью его лиры ничто не может соперничать… Доницетти раскрыл в „Лючии“ все тонкости душевных переживаний любящего человека, особенно женщины. Никакая музыка не выражала еще так полно любовь и слезы, как музыка „Лючии“».

Эта опера поставила Доницетти в один ряд с самыми великими композиторами мира. Италия еще гудела от успеха «Лючии» в неаполитанском «Сан-Карло», когда печальное известие о смерти отца глубоко потрясло композитора. Его жена плохо себя чувствовала после преждевременных родов, лишивших ее надежды иметь детей. Прошло немного времени, и он узнал о смерти матери: из жалости это известие от него скрывали. «Выходит, все кончено?» — спрашивал себя маэстро. Это был крик души. «Если б мой организм не был так крепок, чему я и сам немало поражаюсь, — признавался музыкант, — я бы последовал за родителями! Только три месяца я отсутствовал, и за это время потерял отца, мать и ребенка, и жена больна».

Скоро потерял Доницетти и Вирджинию. Он почувствовал себя одиноким и растерянным. Ему казалось, что он будет «несчастлив вечно».

От самоубийства его спасло искусство и честность натуры: взятые на себя обязательства он считал священными; ведь если б он не выполнил их, то мог бы причинить ущерб другим. А потом жизнь постепенно захватила его своими заботами, тысячами соблазнов.

2 декабря 1840 года была показана в «Гранд-Опера» новая опера композитора «Фаворитка», написанная на либретто Руайе и Веза. В ней участвовали великолепные певцы: Дюпре, Баруале, Левассёр, Вартель, Штольц. Критика, вынужденная признать, что вдохновение и мастерство счастливо сочетаются в этой опере, отнесла «Фаворитку» к числу шедевров французского оперного театра. Рихард Вагнер признал, что художник проявил в ней себя достойно, показав благородный вкус, и тогда же сочинил квартет, в основу которого положил самые красивые мелодии из этой оперы.

В апреле 1842 года Доницетти приехал в Вену. Там он получил весьма лестное предложение занять пост придворного композитора, устроителя королевских камерных концертов, который прежде занимали Гайдн и Моцарт. Ему положили тысячу австрийских

лир в месяц с тем, чтобы он полгода находился в Вене, а другие полгода отдыхал, где угодно. Доницетти согласился. «Теперь я хоть одной ногой буду твердо стоять на земле, — повторял он, — а то мне все казалось, что я цыган».

19 мая того же года на сцене театра «Порта» состоялась премьера оперы Доницетти «Линда ди Шамуни». Это был новый триумф Доницетти.

В начале июля Доницетти возвратился в Италию, в Бергамо. Все радовались его приезду и хотели видеть его, но он уклонялся от встреч, часто уединялся и, казалось, был не в духе. На самом же деле его беспокоила и угнетала головная боль — симптом болезни, которая уже начала подтачивать его силы. С этого времени мысль о смерти больше не покидала его. И все же — как не отметить странную сложность этого поистине итальянского духа! — именно в эти дни он думал о сочинении веселой музыки. Он думал о «Дон Паскуале» — о музыке, слишком красивой, чтобы ее можно было назвать комической.

Премьера оперы состоялась 4 января 1843 года в парижском Итальянском театре. Успех был блистательный. Публику потрясла нежная, трепетная музыка.

В том же году маэстро написал свою последнюю оперу — «Дон Себастьян».

Болезнь прогрессировала, и 8 апреля 1848 года в 5 часов дня Доницетти скончался.

Винченцо Беллини (1801–1835)

3 ноября 1801 года в Катании (Сицилии) в семье музыканта Розарио Беллини родился сын Винченцо. Ему было шесть лет, когда он сочинил свой «опус номер один». Мальчик занимался музыкой под руководством деда — Винченцо Тобиа, поскольку для серьезного обучения семья Беллини не имела средств. Однако Винченцо повезло — у него нашлась покровительница — герцогиня Элеоноре Саммартино.

Герцогиня обратилась с настойчивой просьбой к мужу, и тот порекомендовал Винченцо подать ему, губернатору провинции Катания, прошение о предоставлении стипендии, дабы помочь семье Беллини в расходах, необходимых для обучения их сына в Неаполитанской консерватории. То, чего не удавалось добиться в течение многих лет, решилось в несколько дней. В июне 1819 года Беллини был зачислен в консерваторию.

Через год состоялся экзамен, которого все ждали со страхом: он должен был решить судьбу каждого из учеников — кто из них будет оставлен в Колледже, а кого отчислят. Испытание Винченцо выдержал блестяще и в качестве вознаграждения за успехи получил право продолжать учебу бесплатно. Это была первая победа Беллини.

Беллини поначалу занимался гармонией в классе маэстро Фурно. Но в начале 1821 года он перешел в класс Джакомо Тритто. И, наконец, начал 1822 год в классе опытнейшего наставника Дзингарелли.

«Дзингарелли, — вспоминал друг композитора Флоримо, — был с Беллини более строг, чем с другими учениками, и всегда советовал ему создавать мелодию — гордость неаполитанской школы». Маэстро хотел как можно полнее выявить исключительные способности своего необыкновенного ученика, старался путем упражнений как можно больше развить его особенности. Применяя свою систему, маэстро заставил Беллини написать около четырехсот сольфеджио.

В конце этого же года Беллини влюбился в дочь одного из тех синьоров, дом которого посещал раз в неделю вместе с некоторыми друзьями, собиравшимися там у рояля послушать музыку. Хозяин дома был судьей. Он любил искусство и привил эту любовь своей дочери. В двадцать лет она хорошо играла на фортепиано, пела, писала стихи и рисовала. Это была любовь с первого взгляда. Поначалу Беллини удалось завоевать расположение родителей девушки — помогли музыка и пение, а также живой характер молодого катанийца и его прекрасные манеры. Но в итоге все завершилось печально — Беллини было отказано от дома — влюбленные разлучились навсегда.

1824 год начался с хорошего предзнаменования: годичный экзамен Беллини выдержал, получив звание «лучшего маэстрино среди учащихся». Тогда же он сочинил свою первую оперу.

Премьера оперы «Адельсон и Сальвини» состоялась в театре колледжа Сан-Себастиано в карнавальный сезон 1825 года.

Опера, как и надеялся Беллини, прошла с успехом. «Она вызвала у неаполитанской публики решительный фанатичный восторг», — отмечает Флоримо.

К успеху у публики добавилась высокая оценка одного весьма значительного лица. На премьере «Адельсона», явно по приглашению Дзингарелли, присутствовал Доницетти. Он горячо аплодировал после каждой сцены. Когда же занавес опустился в последний раз, маэстро пришел на сцену к Беллини «и высказал ему такие похвалы, что до слез разволновал

того».

Беллини завершил в 1825 году учебу в Музыкальном колледже и вскоре получил предложение, от которого у него дух захватило, — заказ на оперу для театра «Сан-Карло». Заказ этот — награда, которой Музыкальный колледж поощрял лучших учеников.

Сюжет для либретто был взят из модной в то время драмы «Карло, герцог Агридженто», но опера называлась «Бьянка и Фернандо».

Путь, пройденный от «Адельсона» к «Бьянке», был не столь уж долгим, но неповторимое беллиниевское своеобразие уже проявилось в характере музыки — «мягкой, нежной, ласковой, печальной, обладавшей к тому же своим секретом — способностью пленять сразу же, непосредственно, а не с помощью каких-то особых ухищрений…» Должно быть, тогда-то его учитель Дзингарелли и не удержался, сказав своим младшим ученикам: «Поверьте мне, этот сицилиец заставит мир говорить о себе».

Для работы над «Пиратом», так называлась новая опера для осеннего сезона в «Ла Скала», Беллини располагал временем с мая по сентябрь 1827 года. Он работал с необычайным рвением, отлично сознавая, что от этой оперы зависит все его будущее.

Триумфальный прием, устроенный 27 октября 1827 года публикой «Ла Скала» «Пирату», стал своего рода дипломом почетного гражданства, которым Милан наградил Беллини. Миланцы считали, что крестили еще одного достойного композитора, и окончательно убедились в этом на втором представлении «Пирата».

«Красота „Пирата“ раскрывается все больше и больше, по мере того, как слушаешь его снова и снова, — писала газета „И театри“, — и, естественно, всё горячее становились аплодисменты, а автора вызывали на сцену, как и в первый вечер, трижды».

На открытии театра «Карло Феличе» в Генуе на приеме Беллини познакомился с одной молодой, прекрасной, приветливой синьорой с прелестными манерами. Синьора отнеслась к музыканту «с такой добротой», что он почувствовал себя покоренным. В жизнь Беллини вошла Джудитта Турина.

Светская жизнь в салонах и растущая слава не раз толкали Беллини на любовные приключения, которые он считал «поверхностными и недолгими». Но этот бурный роман, начавшийся в апреле 1828 года, длился аж до апреля 1833 года. Целых пять лет переживаний, ошибок, уверток, сцен ревности, душевных страданий (не говоря уже о финальном скандале в доме ее мужа) «украшали» эту связь, лишившую музыканта покоя, — позже он без колебания назовет все это «адом».

16 июня 1828 года Беллини подписал контракт, по которому обязан был сочинить новую оперу для предстоящего карнавального сезона 1828–1829 года в «Ла Скала». Совет прочитать роман Арленкура «Чужестранка» музыканту подал его преданный друг Флоримо. На этот сюжет Беллини и написал оперу.

Миланская публика ожидала «Чужестранку» также с большим нетерпением, может быть, даже с еще большим, нежели «Пирата». Такое нетерпеливое ожидание беспокоило Беллини, и он признался Флоримо: «Это игральная кость, которую я слишком часто бросаю…» Он знал, что ставкой в подобной игре будет его репутация, приобретенная «Пиратом», и даже считал, что не способен больше «выдавить из себя какую-нибудь оперу после „Пирата“, в Милане…»

Беллини с удовольствием сочинял эту оперу. Баркаролу, открывающую «Чужестранку», он написал за одно утро. Баркарола «очень нравится мне, — писал Беллини, — и если хор не сфальшивит, она произведет большое впечатление», тем более что «исключительно новое для Милана сценическое решение обеспечит успех…» Он имел в виду находку поэта, который разместил хористов в лодках; каждая группа поет свой куплет, и только под конец голоса сливаются в единый ансамбль.

Опера вызвала бурное обсуждение. Однако, несмотря на споры, а скорее благодаря им, «Чужестранка» продолжала идти в «Ла Скала» со все нарастающим успехом.

Во время сочинения новой оперы «Капулети и Монтекки», Беллини жил совершенно уединенно, он должен был много и упорно работать, лишь бы выполнить взятое на себя обязательство.

«Будет чудо, если я не заболею после всего этого…» — писал он синьоре Джудитте. Однако чуда не произошло. Болезнь свалила его, но композитор завершил оперу в срок.

Премьера «Капулети и Монтекки» состоялась 11 марта 1830 года. Триумф был такой, что — случай поистине редкий для прессы того времени — короткое сообщение о нем появилось в «Гадзетта привиледжата», официальном органе провинции, уже на следующий день.

И следующую оперу «Сомнамбулла» Беллини снова пришлось писать в кратчайшие сроки, но это не повлияло на качество музыки. Впервые «Сомнамбула» была показана 6 марта 1831 года. Успех был такой невероятный, что ошеломил даже журналистов. Любопытным представляется впечатление о «Сомнамбуле» М. И. Глинки. В своих «Записках» он вспоминает: «В конце карнавала, наконец, явилась всеми ожидаемая „Сомнабула“ Беллини. Несмотря на то, что она появилась поздно, невзирая на завистников и недоброжелателей, эта опера произвела огромный эффект. В немногие данные до закрытия театров представления Паста и Рубини, чтобы поддержать своего любимого маэстро, пели с живейшим восторгом: во втором акте сами плакали и заставляли публику подражать им, так, что в веселые дни карнавала видно было, как в ложах и креслах беспрестанно утирали слезы. Мы, обнявшись с Штеричем в ложе посланника, также проливали обильный ток слез умиления и восторга».

Некоторые рецензенты, говоря о последней сцене оперы, где Амина плачет над увядшими фиалками, называли ее шедевром. И подумать только, ведь Беллини чуть было не заменил эту кабалетту!

Называя эту сцену шедевром, критики видели в ней «новую форму бельканто». Доменико де Наоли, в частности, писал: «Несмотря на отсутствие традиционных архитектонических принципов, несмотря на отказ от повторений, эта необыкновенной лирической красоты фраза поражает неслыханной, быть может, неповторимой в истории музыки цельностью. Каждая следующая нота возникает из предыдущей, как плод из цветка, всегда по-новому, всегда непредвиденно, иногда неожиданно, но всегда логично приводя к заключению».

Летом 1830 года Беллини заключил в Милане контракт с импресарио Кривелли, согласно которому должен был написать две оперы «без последующих обязательств». В письме от 23 июля, отправленном из Комо, Беллини сообщал, что выбор пал на «трагедию под названием „Норма, или Детоубийство“ Суме, поставленную сейчас в Париже и имеющую шумный успех».

В центре событий жрица друидов, нарушившая обет безбрачия и к тому же преданная любимым человеком. Она хочет отомстить неверному и убить двоих детей, родившихся от их связи, но останавливается, обезоруженная великим чувством материнской любви, и предпочитает искупить вину, взойдя на костер вместе с тем, кто причинил ей столько зла.

Прочитав трагедию на французском языке, композитор пришел в восторг. Волнующий сюжет и яркие страсти покорили его.

Один из друзей Беллини, граф Барбо, утверждал, что музыка молитвы Нормы, которой суждено было превратиться в одну из самых ярких страниц мировой оперной классики, переписывалась восемь раз. Беллини и прежде нередко выражал неудовлетворенность сочиненной им музыкой, но при создании «Нормы» недовольство его проявлялось особенно.

Композитор чувствовал, что способен написать лучше, может вложить в музыку всего себя, свою интуицию, душу, знание человеческого сердца. И в самом деле, образы героев, как главных, так и второстепенных, проявляются в опере не столько в действии, сколько в музыке.

Важнейшую роль во всей опере играет хор. В отличие от греческой трагедии, в «Норме» он включается в действие, ведя диалоги с солистами, как живой, активный персонаж, тем самым обретая подлинную драматургическую функцию.

Репетиции оперы оказались трудными для всех певцов, ибо Беллини требовал от исполнителей полной самоотдачи. Маэстро настоял на том, чтобы провести репетицию и утром перед спектаклем, и в результате все были крайне изнурены.

Итогом такой огромной подготовительной работы было «фиаско, торжественное фиаско». Эти слова употребил Беллини, сообщая в тот же вечер, 26 декабря, об исходе первого представления «Нормы». Однако Беллини не уехал тотчас же, как написал Флоримо, а остался в Милане до Нового года, задержавшись, видимо, по совету друзей или втайне надеясь, что на последующих спектаклях «Норму» ждет лучшая участь. Так и случилось. 27 декабря, то есть спустя сутки, миланская публика аплодировала даже тем сценам, которым накануне вечером выразила свое неодобрение. С этого вечера «Норма» Беллини начала свое триумфальное шествие по музыкальным театрам мира. В первом сезоне прошло 39 представлений оперы.

Беллини мог спокойно отправляться в Неаполь и на Сицилию, чтобы обнять близких. Теперь он был вправе назвать «Норму» «своей лучшей оперой».

16 марта 1833 года состоялась премьера очередной оперы Беллини «Беатриче ди Тенда» в театре «Ла Фениче» в Венеции. Опера успеха не имела. В конце марта Беллини покинул Венецию, он отправился в Лондон, где присутствовал при триумфе своих опер «Пират» и «Норма» в лондонском «Кингс-театре». В августе того же года Беллини прибыл в Париж.

Здесь ему предложили контракт на оперу для Итальянского театра. В апреле 1834 года из множества разных сюжетов Беллини выбрал историческую драму Ансело, в которой рассказывалось об одном из эпизодов гражданской войны в Англии между пуританами, приверженцами Кромвеля, и сторонниками короля Карла Стюарта. Опера «Пуритане» — стала последним даром зрителям Беллини.

Вечером 24 января 1835 года, — когда «Пуритане» были впервые показаны публике, Беллини довелось испытать новое и еще более сильное волнение. Композитор признался, что и на него самого опера подействовала как-то по-новому: «Она прозвучала для меня почти неожиданно», — признается маэстро. И конечно, вновь вызвала неудержимый восторг зала. «Я и не думал, что она взволнует, и сразу же, этих французов, которые плохо понимают итальянский язык… — сообщал он дяде Ферлито, — но в тот вечер мне показалось, что я нахожусь не в Париже, а в Милане или на Сицилии».

Аплодисменты раздавались после каждого номера оперы. Очень горячо аплодировали первому акту и всему третьему, но больше всего оваций вспыхивало во втором акте, и репортерам пришлось отмечать факты, совершенно необычные прежде для парижских театров. Публику «заставили плакать» во время сцены сумасшествия Эльвиры.

Королева Франции Мария-Амелия уведомила Беллини, что приедет на второе представление оперы. Король Луи-Филипп по совету министра Тьера повелел наградить молодого музыканта Рыцарским крестом ордена Почетного легиона в честь его заслуг. Так завершился этот счастливый период творческой жизни Беллини.

Казалось, ничто не предвещало трагедии. Однако в начале 1835 года Беллини почувствовал недомогание и слег в постель. 23 сентября 1835 года в предместье Парижа

Беллини скончался от острого воспаления кишечника, осложненного абсцессом печени.

Гектор Берлиоз (1803–1869)

Берлиоз вошел в историю как смелый художник, расширивший выразительные возможности музыкального искусства, как романтик, остро запечатлевший буйные духовные порывы своего времени, как композитор, тесно связавший музыку с другими видами искусств, как создатель программной симфонической музыки — этого завоевания романтической эпохи, утвердившегося в творчестве композиторов XIX века.

Будущий композитор Гектор родился 11 декабря 1803 года в Ла-Кот-Сент-Андре близ Гренобля. Его отец — врач Луи-Жозефа Берлиоз, был человеком свободомыслящим и независимым.

Он познакомил сына с теорией музыки, научил его играть на флейте и гитаре. Одним из первых сильных музыкальных впечатлений Берлиоза было пение женского хора в местном монастыре. Хотя интерес к музыке пробудился у Берлиоза сравнительно поздно — на двенадцатом году, он был необычайно сильным и вскоре перешел во всепоглощающую страсть. Отныне для него существовала только музыка. География, классики литературы отошли на задний план.

Берлиоз оказался типичным самоучкой: музыкальными знаниями он был обязан себе и книгам, которые находил в библиотеке отца. Здесь он познакомился с такими сложными трудами, как «Трактат о гармонии» Рамо, с книгами, требовавшими глубокой специальной подготовки

Мальчик показывал все большие музыкальные успехи. Он свободно играл на флажолете, флейте и гитаре. Отец не разрешал ему обучаться игре на фортепиано, опасаясь, что этот инструмент увлечет его в область музыки далее, чем ему бы этого хотелось. Он считал, что профессия музыканта не подходит для его сына, и мечтал, что Гектор, подобно ему, будет медиком. На этой почве впоследствии между отцом и сыном возник конфликт.

Молодой Берлиоз продолжал сочинять, а тем временем отец продолжал готовить сына к профессии медика. В 1821 году 18-летний Берлиоз успешно сдал экзамен на степень бакалавра в Гренобле Оттуда он вместе с двоюродным братом уехал в Париж, чтобы поступить на медицинский факультет. Оба юноши поселились в Латинском квартале — центре студенческой жизни Парижа.

Свободное время Берлиоз проводил в библиотеке Парижской консерватории, изучая партитуры великих мастеров, прежде всего обожаемого им Глюка. Понимая, что без серьезной подготовки нельзя стать композитором, он начал заниматься изучением теорий композиции сначала с Жероно, а затем с Лесюэром — профессором консерватории, автором нескольких опер и хоровых произведений.

По совету Лесюэра в 1826 году Берлиоз поступил в консерваторию. В течение следующих двух лет, по словам Берлиоза, его жизнь озаряли «три удара молнии»: знакомство с творениями Шекспира, Гёте и Бетховена Это дальнейшие ступени духовного созревания. Но была еще одна молния, не имеющая отношения к музыке

В 1827 году Париж посетила новая английская драматическая труппа во главе со знаменитым трагиком Кемблем и актрисой Смитсон. Берлиоза необыкновенно взволновал талант и весь артистический облик Смитсон, он полюбил ее с первого взгляда. Молодой английской артистке, ирландке по происхождению, было в ту пору 27 лет. Современники отмечали искренность ее лирического таланта, глубокую эмоциональную отзывчивость.

Сохранившиеся портреты, в особенности литография Девериа, воссоздают облик талантливой артистки, одухотворенное лицо, задумчивый взгляд.

Любовь к знаменитой актрисе, избалованной триумфом в Лондоне и Париже, заставила Берлиоза во что бы то ни стало добиваться творческого успеха. Между тем Гарриет Смитсон не обращала на него внимания, а слава к нему не приходила.

Легко воспламеняющийся, непрерывно находящийся в состоянии творческого возбуждения, Берлиоз сочиняет, переходя от одного замысла к другому: кантаты, песни («Ирландские мелодии»), оркестровые увертюры и многое другое. С 1823 года он выступает в печати с острополемическими статьями и на долгие годы не расстается с пером журналиста. Так незаметно, но интенсивно он втянулся в художественную жизнь Парижа, сблизившись с лучшими представителями передовой интеллигенции: Гюго, Бальзаком, Дюма, Гейне, Листом, Шопеном и другими.

По-прежнему жизнь его не обеспечена. Он дал авторский концерт, который прошел с успехом. Но ему пришлось на свои деньги переписывать партии, приглашать солистов, оркестр и потому влезть в долги. Так будет продолжаться и впредь: подобно Бальзаку, ему никак не удается расплатиться с кредиторами! Официальные власти ни в чем не идут навстречу. Более того, консервативные музыкальные круги на каждом шагу чинят помехи. Например, три раза по окончании консерватории ему было отказано в получении государственной стипендии, которая выдавалась для поездки на три года в Италию (так называемая Римская премия). Лишь в 1830 году его удостоили высокой чести…

Берлиоз пишет в этот период и чисто симфонические произведения, и сочинения, в которых свободно соединяются вокальные и оркестровые эпизоды. Замыслы их всегда необычны и несут в себе заряд энергии. Неожиданные литературные и живописные ассоциации, резкие контрасты образных сопоставлений, внезапные смены состояний — все это передает в ярком, красочном звучании конфликтность душевного мира художника, наделенного пылким воображением.

5 декабря 1830 года состоялась премьера «Фантастической симфонии» — самого знаменитого сочинения Берлиоза. Это своего рода музыкальный роман со сложным психологическим подтекстом. В его основу положен сюжет, который вкратце так изложен композитором: «Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется опиумом в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, во время которого ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду».

В приведенной программе, разъясняющей замысел симфонии, легко усматриваются и автобиографические черты — отзвуки пылкого увлечения Берлиоза Гарриет Смитсон.

Задолго до окончания срока пребывания в Италии, в 1832 году, Берлиоз вернулся в Париж На концерте, который он дал, исполнялись Фантастическая симфония в новой редакции и монодрама «Лелио». Произошла новая встреча с Гарриет Смитсон. Жизнь актрисы в эту пору была трудной. Зрители, пресыщенные новыми театральными впечатлениями, перестали интересоваться спектаклями англичан. В результате несчастного случая актриса сломала ногу. Ее сценическая деятельность закончилась. Берлиоз проявил трогательную заботу о Смитсон. Год спустя она вышла замуж за Берлиоза. Молодому композитору приходилось работать по 12–15 часов, чтобы прокормить семью, урывая у ночи часы для творчества.

Забегая вперед, скажем, что семейная жизнь не сложилась. Из-за отказа от сцены характер Смитсон ухудшился. Берлиоз ищет утешения на стороне, увлекается посредственной певицей

испанкой Марией Ресио, которая сошлась с ним не столько по любви, сколько из корыстных побуждений: имя композитора тогда уже было широко известно.

Новым крупным произведением Берлиоза стала симфония «Гарольд в Италии» (1834), навеянная воспоминаниями об этой стране и увлечением Байроном. Симфония программна, но характер музыки менее субъективен, чем в Фантастической. Здесь композитор стремился не только, передать личную драму героя, но и обрисовать окружающий его мир. Италия в этом произведении не только фон, оттеняющий переживания человека. Она живет своей жизнью, яркой и красочной.

Вообще, период между двумя революциями — 1830 и 1848 года — наиболее продуктивный в творческой деятельности Берлиоза. Постоянно находясь в гуще жизненных схваток, как журналист, дирижер, композитор, он становится художественным деятелем нового типа, который всеми доступными ему средствами отстаивает свои убеждения, страстно обличает косность и пошлость в искусстве, борется за утверждение высоких романтических идеалов. Но, легко загораясь, Берлиоз столь же быстро остывает. Он очень неустойчив в душевных порывах. Это во многом омрачает его отношения с людьми.

В 1838 году в Париже состоялась премьера оперы «Бенвенуто Челлини». Спектакль был исключен из репертуара после четвертого представления. Берлиоз долго не мог оправиться от этого удара! Ведь музыка оперы брызжет энергией и весельем, а оркестр увлекает своей яркой характеристичностью.

В 1839 году завершается работа над Третьей, самой обширной и наделенной ярчайшими контрастами симфонией — «Ромео и Джульетта» для оркестра, хора и солистов. Берлиоз и раньше привносил в свои инструментальные драмы элементы театрализации, но в этом произведении в богатой смене эпизодов, навеянных трагедией Шекспира, еще отчетливей проявились черты оперной выразительности. Он раскрыл тему чистой молодой любви, выросшей вопреки ненависти и злу и побеждающей их. Симфония Берлиоза — произведение глубоко гуманистическое, исполненное пламенной веры в торжество справедливости. Музыка совершенно свободна от ложного пафоса и неистового романтизма; пожалуй, это наиболее объективное создание композитора. Здесь утверждается победа жизни над смертью.

1840 год ознаменован исполнением Четвертой симфонии Берлиоза. Вместе с ранее написанным Реквиемом (1837) это непосредственные отголоски прогрессивных убеждений неистового романтика. Оба произведения посвящены памяти героев Июльской революции 1830 года, в которой композитор принял непосредственное участие, и предназначены для исполнения гигантскими исполнительскими составами на площадях, под открытым небом.

Берлиоз прославился и как выдающийся дирижер. С 1843 года начались его гастроли и за пределами Франции — в Германии, Австрии, Чехии, Венгрии, России, Англии. Всюду он имеет феноменальный успех, особенно в Петербурге и Москве (в 1847 году). Берлиоз — первый в истории исполнительского искусства гастролирующий дирижер, исполнявший наряду со своими произведениями и современных авторов. Как композитор, он вызывает разноречивые, часто полярные мнения.

Каждый концерт Берлиоза завоевывал его музыке новых слушателей. Печальным контрастом в этом отношении оставался Париж. Здесь ничто не изменилось: небольшая группа друзей, равнодушие буржуазных слушателей, враждебное отношение большинства критиков, злорадные усмешки музыкантов, безысходная нужда, тяжелый подневольный труд газетного поденщика. Большие надежды возлагал Берлиоз на первое исполнение только что законченной им в конце 1846 года драматической легенды «Осуждение Фауста». Единственным результатом концерта был новый долг в 10 000 франков, которые потребовалось уплатить исполнителям и за наем помещения. Между тем «Осуждение

Фауста» — одно из самых зрелых произведений композитора. Равнодушие и непонимание, с которым оно было встречено, объясняется новизной музыки, разрывом с традицией. Жанровая природа «Осуждения Фауста» ставила в тупик не только рядовых слушателей, но и музыкантов.

Первоначальный замысел произведения восходит к 1828–1829 годам, когда Берлиоз написал «Восемь сцен из „Фауста“» Однако с тех пор замысел претерпел значительные изменения и стал глубже. Эта драматизированная оратория, еще в большей мере, чем драматическая симфония «Ромео и Джульетта», сближается с театрально-сценическим жанром. И точно так же, как Байрон или Шекспир, в своем последнем произведении Берлиоз очень свободно трактует литературный источник — поэму Гёте, свободно добавляя ряд измышленных им сцен.

Закончился мятежный период в биографии Берлиоза. Остывает его буйный темперамент. Он не принял революцию 1848 года, но одновременно ему душно в тисках империи «жалкого племянника — великого дяди» (так Гюго прозвал Наполеона III). Что-то надломилось в Берлиозе. Правда, он по-прежнему деятелен как дирижер (в 1867–1868 годы вновь посетил Россию), как писатель о музыке (издает сборники статей, трудится над мемуарами), сочиняет, хотя уже не столь интенсивно.

Берлиоз перестал писать симфонии. Для концертного исполнения предназначена лишь небольшая кантата «Детство Христа» (1854), отличающаяся музыкальной живописностью и оттенками настроений. В театре Берлиоз мечтает добиться решающего успеха. Увы, и на этот раз тщетно. Не имела успеха ни его опера в двух частях «Троянцы» (1856), в которой Берлиоз пытался возродить величавую патетику Глюка, ни изящная комедия «Беатриче и Бенедикт» (по пьесе Шекспира «Много шума из ничего», 1862). При всех своих достоинствах, этим произведениям все же не хватало эмоциональной силы, которая так впечатляет в сочинениях предшествующего периода. Судьба жестока к нему: умерла Смитсон, разбитая параличом. Скончалась и вторая жена — Ресио, погибает во время кораблекрушения единственный сын-моряк. Ухудшаются отношения и с друзьями. Берлиоза сломили болезни. В одиночестве он умирает 8 марта 1869 года.

Конечно, в это двадцатилетие не все окрашивалось столь безрадостным светом. Был и частичный успех, и формальное признание заслуг. Но величие Берлиоза не понято было современниками на его родине. Лишь позже, в 1870-х годах его провозгласили главой новой французской музыкальной школы.

Михаил Иванович Глинка (1804–1857)

Михаил Иванович Глинка родился 1 июня 1804 года в селе Новоспасском, имении своих родителей, расположенном в ста верстах от Смоленска и в двадцати верстах от небольшого города Ельни. Систематическое обучение музыке началось довольно поздно и примерно в том же духе, что и обучение общим дисциплинам. Первой учительницей Глинки была приглашенная из Петербурга гувернантка Варвара Федоровна Кламер.

Первый опыт Глинки в сочинении музыки относится к 1822 году — времени окончания пансиона. Это были вариации для арфы или фортепиано на тему из модной в то время оперы австрийского композитора Вейгля Швейцера «Царское семейство». С этого момента, продолжая совершенствоваться в игре на фортепиано, Глинка все больше внимания уделяет композиции и вскоре уже сочиняет чрезвычайно много, пробуя свои силы в самых разных жанрах. Долгое время он остается неудовлетворенным своей работой. А ведь именно в этот период были написаны хорошо известные сегодня романсы и песни: «Не искушай меня без нужды» на слова Е. А. Баратынского, «Не пой, красавица, при мне» на слова А. С. Пушкина, «Ночь осенняя, ночь любезная» на слова А. Я. Римского-Корсакова и другие.

Однако главное — не творческие победы молодого композитора, как бы высоко они ни ценились. Глинка «с постоянным и глубоким напряжением» ищет себя в музыке и одновременно на практике постигает тайны композиторского мастерства. Он пишет ряд романсов и песен, оттачивая вокальность мелодики, но одновременно настойчиво ищет пути выхода за рамки форм и жанров бытовой музыки. Уже в 1823 году он работает над струнным септетом, адажио и рондо для оркестра и над двумя оркестровыми увертюрами.

Постепенно круг знакомств Глинки выходит за рамки светских отношений. Он знакомится с Жуковским, Грибоедовым, Мицкевичем, Дельвигом. В эти же годы он познакомился с Одоевским, ставшим впоследствии его другом.

Всевозможные светские развлечения, многочисленные художественные впечатления разного рода и даже состояние здоровья, все более ухудшавшееся к концу 1820-х годов (результат крайне неудачного лечения), — все это не могло помешать композиторской работе, которой Глинка отдавался с прежним «постоянным и глубоким напряжением». Сочинение музыки становилось для него внутренней потребностью.

В эти годы Глинка стал серьезно задумываться о путешествии за границу. К этому его побуждали различные причины. Прежде всего, путешествие могло дать ему такие музыкальные впечатления, такие новые знания в области искусства и творческий опыт, которых он не мог бы приобрести у себя на родине. Глинка надеялся также в иных климатических условиях поправить свое здоровье.

В конце апреля 1830 года Глинка уехал в Италию. По пути он задержался в Германии, где провел летние месяцы. Приехав в Италию, Глинка поселился в Милане, который был в то время крупным центром музыкальной культуры. Оперный сезон 1830–1831 года был необычайно насыщенным. Глинка оказался весь во власти новых впечатлений: «После каждой оперы, возвратясь домой, мы подбирали звуки, чтобы вспомнить слышанные любимые места». Как и в Петербурге, Глинка по-прежнему много работает над своими сочинениями. В них уже не остается ничего ученического — это мастерски выполненные композиции. Значительную часть произведений этого периода составляют пьесы на темы популярных опер. Инструментальным ансамблям Глинка уделяет особое внимание. Он пишет два

оригинальных сочинения: Секстет для фортепиано, двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса и Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота — произведения, в которых особенно отчетливо проявляются черты композиторского почерка Глинки.

В июле 1833 года Глинка покинул Италию. По пути в Берлин он на некоторое время остановился в Вене. Из впечатлений, связанных с пребыванием в этом городе. Глинка отмечает в «Записках» немногое. Он часто и с удовольствием слушал оркестры Ланнера и Штрауса, много читал Шиллера и переписывал любимые пьесы. В Берлин Глинка приехал в октябре того же года. Месяцы, проведенные здесь, привели его к размышлениям о глубоких национальных корнях культуры каждого народа. Эта проблема теперь приобретает для него особую актуальность. Он готов сделать решительный шаг в своем творчестве. «Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась», — отмечает Глинка в «Записках».

Важнейшей задачей, вставшей перед композитором в Берлине, было приведение в порядок его музыкально-теоретических познаний и, как сам он пишет, идей об искусстве вообще. В этом деле Глинка отводит особую роль Зигфриду Дену, знаменитому в свое время теоретику музыки, под руководством которого он много занимался.

Занятия Глинки в Берлине были прерваны известием о смерти его отца. Глинка решил тотчас же отправиться в Россию. Заграничное путешествие неожиданно окончилось, однако он в основном успел осуществить свои планы. Во всяком случае, характер его творческих устремлений был уже определен. Подтверждение этому мы находим, в частности, в той поспешности, с которой Глинка, вернувшись на родину, принимается за сочинение оперы, не дожидаясь даже окончательного выбора сюжета — настолько ясно представляется ему характер музыки будущего произведения: «Запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась „Марьина роща“».

Эта опера ненадолго завладела вниманием Глинки. По приезде в Петербург он стал частым гостем у Жуковского, у которого еженедельно собиралось избранное общество; занимались по преимуществу литературой и музыкой. Постоянными посетителями этих вечеров были Пушкин, Вяземский, Гоголь, Плетнев. «Когда я изъявил свое желание приняться за русскую оперу, — пишет Глинка, — Жуковский искренно одобрил мое намерение и предложил мне сюжет Ивана Сусанина. Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в ней много оригинального, характерного для русских».

Увлеченность Глинки была настолько велика, что «как бы по волшебному действию вдруг создался… план целой оперы…». Глинка пишет, что его воображение «предупредило» либреттиста; «…многие темы и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей».

Но не только творческие проблемы заботят в это время Глинку. Он помышляет о женитьбе. Избранницей Михаила Ивановича оказалась Марья Петровна Иванова, миловидная девушка, его дальняя родственница. «Кроме доброго и непорочнейшего сердца, — пишет Глинка матери сразу же после женитьбы, — я успел заметить в ней свойства, кои я всегда желал найти в супруге: порядок и бережливость… несмотря на молодость и живость характера, она очень рассудительна и чрезвычайно умеренна в желаниях». Но будущая жена ничего не смыслила в музыке. Однако чувство Глинки к Марье Петровне было настолько сильным и искренним, что обстоятельства, которые впоследствии привели к несовместимости их судеб, в то время могли казаться не столь существенными.

Венчались молодые в конце апреля 1835 года. Вскоре после этого Глинка с женой отправился в Новоспасское. Счастье в личной жизни подхлестнуло его творческую активность, он принялся за оперу с еще большим рвением.

Опера быстро продвигалась, но добиться постановки ее на сцене Петербургского Большого театра оказалось делом нелегким. Директор императорских театров А. М. Гедеонов с большим упорством препятствовал принятию новой оперы к постановке. По-видимому, стремясь оградить себя от любых неожиданностей, он отдал ее на суд капельмейстеру Кавосу, который, как уже было сказано, являлся автором оперы на тот же сюжет. Однако Кавос дал произведению Глинки самый лестный отзыв и снял с репертуара свою собственную оперу. Таким образом, «Иван Сусанин» был принят к постановке, но Глинку при этом обязали не требовать за оперу вознаграждения.

Премьера «Ивана Сусанина» состоялась 27 ноября 1836 года. Успех был огромным, Глинка писал своей матери на следующий день: «Вчерашний вечер совершились наконец желания мои, и долгий труд мой был увенчан самым блистательнейшим успехом. Публика приняла мою оперу с необыкновенным энтузиазмом, актеры выходили из себя от рвения… государь-император… благодарил меня и долго беседовал со мною…»

Острота восприятия новизны музыки Глинки примечательно выражена в «Письмах о России» Анри Мериме: «„Жизнь за царя“ г. Глинки отличается чрезвычайной оригинальностью… Это такой правдивый итог всего, что Россия выстрадала и излила в песне; в этой музыке слышится такое полное выражение русской ненависти и любви, горя и радости, полного мрака и сияющей зари… Это более чем опера, это национальная эпопея, это лирическая драма, возведенная на благородную высоту своего первоначального назначения, когда она была еще не легкомысленной забавой, а обрядом патриотическим и религиозным».

Идея новой оперы на сюжет поэмы «Руслан и Людмила» возникла у композитора еще при жизни Пушкина. Глинка вспоминает в «Записках» — «…я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина его предупредила исполнение моего намерения».

Первое представление «Руслана и Людмилы» состоялось 27 ноября 1842 года, ровно — день в день — через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина». С бескомпромиссной поддержкой Глинки, как и шесть лет назад, выступил Одоевский, выразивший свое безусловное преклонение перед гением композитора в следующих немногих, но ярких, поэтических строках: «…на русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся всползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие».

Однако новая опера Глинки, в сравнении с «Иваном Сусаниным», вызвала более сильную критику. Самым яростным противником Глинки выступил в печати Ф. Булгарин, в то время все еще весьма влиятельный журналист.

Композитор тяжело это переживает. В середине 1844 года он предпринимает новое длительное заграничное путешествие — на этот раз во Францию и Испанию. Вскоре яркие и разнообразные впечатления возвращают Глинке высокий жизненный тонус.

Труды Глинки скоро увенчались новым большим творческим успехом: осенью 1845 года им была создана увертюра «Арагонская хота». В письме Листа к В. П. Энгельгардту мы находим яркую характеристику этого произведения: «…мне очень приятно… сообщить Вам, что „Хоту“ только что исполняли с величайшим успехом… Уже на репетиции понимающие музыканты… были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, отчеканенной в таких тонких контурах, отделанной и законченной с таким вкусом и искусством! Какие восхитительные эпизоды, остроумно связанные с главным мотивом, какие тонкие оттенки колорита, распределенные по разным тембрам оркестра!.. Какая увлекательность ритмических ходов от начала и до конца! Какие самые счастливые

неожиданности, обильно исходящие из самой логики развития!»

Окончив работу над «Арагонской хотой», Глинка не торопится приняться за следующее сочинение, а целиком посвящает себя дальнейшему углубленному изучению народной испанской музыки. В 1848 году, уже по возвращении в Россию, появилась еще одна увертюра на испанскую тему — «Ночь в Мадриде».

Оставаясь на чужбине, Глинка не может не обращаться мыслью к далекой отчизне. Он пишет «Камаринскую». Эта симфоническая фантазия на темы двух русских песен: свадебной лирической («Из-за гор, гор высоких») и бойкой плясовой, явилась новым словом в отечественной музыке.

В «Камаринской» Глинка утвердил новый тип симфонической музыки и заложил основы ее дальнейшего развития. Все здесь глубоко национально, самобытно. Он умело создает необычайно смелое сочетание различных ритмов, характеров и настроений.

Последние годы Глинка жил то в Петербурге, то в Варшаве, Париже и Берлине. Композитор был полон творческих планов, но обстановка вражды и преследования, которым он подвергался, мешала творчеству. Несколько начатых партитур он сжег.

Близким, преданным другом последних лет жизни композитора была его любимая младшая сестра Людмила Ивановна Шестакова. Для ее маленькой дочки Оли Глинка сочинил некоторые свои фортепианные пьески.

Глинка умер 15 февраля 1857 года в Берлине. Его прах перевезли в Петербург и похоронили на кладбище Александро-Невской лавры.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847)

Якоб Людвиг Феликс Мендельсон родился 3 февраля 1809 года в Гамбурге, он был первым сыном известной еврейской семьи, имевшей в то время значительное состояние и общественное положение.

На чрезвычайные музыкальные способности Феликса и его сестры Фанни обратила внимание их мать Леа. Она сначала и была первым учителем музыки своих одаренных детей. Когда она перешагнула пределы своих материнских возможностей, то отдала их на попечение Людвига Бергера, выдающегося пианиста и композитора. Семилетний Феликс делал такие успехи, что уже через три года праздновал свою первую победу на одном публичном частном концерте. Одновременно он с особым усердием учился играть на альте, который позже стал его любимым инструментом.

В одиннадцать лет Феликс поступает в Берлинскую Певческую академию. Карл Фридрих Цельтер, руководитель академии, становится его учителем.

Музыкальный талант мальчика развивался такими бурными темпами, что уже в 1822 году Генрих Гейне говорил о нем как о «музыкальном чуде». Из списка композиций, который первые годы вела сестра Фанни, мы знаем, что уже в тринадцать лет.

Феликс разработал почти все жанры вокально-инструментальной музыки.

1824 год принес богатые плоды — кроме Первой симфонии к ним относятся: второй концерт для двух фортепиано и оркестра, а также фортепианный секстет и несколько других произведений. В октябре 1825 года к ним добавился его знаменитый «струнный» октет. Весьма своеобразный по своему составу октет свидетельствует о таком мастерстве, что дает основание для сравнения с Моцартом или Бетховеном. Превзошла его по гениальности только увертюра к комедии «Сон в летнюю ночь», которую Мендельсон написал летом 1826 года за несколько недель. Это произведение, включающее в себя хорошо всем известный «Свадебный марш», длится всего 12 минут и уводит нас в сказочный мир Шекспира. Оно принесло Мендельсону мировую славу. Цельтер описывает это произведение так: «В пьесе „Сон в летнюю ночь“ главная мысль находится за пределами музыки. Пьесу не должно знать, ее нужно знать. Она врывается как метеор, как воздух, подобно туче комаров».

11 мая 1829 года произошло важное музыкально-историческое событие — первое концертное исполнение «Страстей по Матфею» Иоганна Баха. Дирижировал в Берлинской Певческой академии двадцатилетний Мендельсон. Ноты произведения Баха Феликс получил от бабушки. Впечатление от этой постановки было настолько сильным, что Певческая академия решила теперь включать в свой репертуар «Страсти по Матфею» каждый год. Этим молодой Мендельсон дал решительный импульс к возрождению Баха в XIX веке, а сам получил международное признание.

В апреле 1829 года он поехал в Англию. Уже через несколько недель Феликс праздновал первый успех после исполнения своей симфонии. Этим произведением, которое он написал в 15 лет, и написанным годом раньше концертом для двух фортепьяно с оркестром Мендельсон завоевал сердце Англии, и она стала его второй музыкальной родиной. По окончании музыкального сезона он поехал вместе с Клингеманом в Шотландию, история которой вдохновила его на сочинение грандиозной «Шотландской симфонии».

8 мая 1830 года наступил, наконец, момент, когда он мог отправиться в запланированное большое путешествие по Европе: Мюнхен, Париж, Зальцбург, Вена. В начале октября он

ступил на землю Италии. Через Венецию и Флоренцию приехал в Рим, где остался на всю зиму. В Риме он продолжал работать: сочинял увертюру «Гебриды» и музыку к «Первой Вальпургиевой ночи». Кроме того, он сделал наброски к «Итальянской» и «Шотландской» симфониям.

Назад его путь пролегал через Милан и Швейцарию. Прибыв в Мюнхен, он почувствовал себя «по-домашнему уютно», как в свой первый приезд, его сердце пылало любовью к красивой Дельфине фон Шаурот. Ей он посвятил свой клавирный концерт, который быстро написал на бумаге и исполнил в присутствии баварского короля.

Но недолго пробыв в Мюнхене, Мендельсон снова отправляется в дорогу — в Париж. Он добивается успеха как пианист, но не как композитор. Если его увертюра «Сон в летнюю ночь» имела небольшой успех, то с «Реформационной симфонией» было еще хуже. Так как оркестр уже на второй репетиции отклонил ее как слишком «схоластичную», проект провалился. Это было первое большое разочарование избалованного успехом художника, которое так глубоко уязвило его, что он в письмах своей семье лишь туманно намекал об этом. Вскоре после этого первого музыкального поражения он получает одну за другой печальные известия. Сначала ему сообщили о смерти любимого друга юности Эдуарда Ритца, а затем — Гёте, по-отечески преданного друга.

Сам Мендельсон во время пребывания в Париже заболевает холерой. Он пишет о «тотальной болезни, которая в последние недели приковала его к постели».

Вскоре приходит новое печальное известие — умер Цельтер, который пережил своего друга Гёте только на несколько недель. Таким образом, Феликс за короткое время потерял двух покровителей.

После смерти Цельтера освободилось место руководителя Певческой академии. Для отца Мендельсона было ясно, что его сын, как бывший ученик Цельтера, должен занять это место.

25 июня 1832 года Мендельсон возвращается в Берлин. Здесь в марте 1833 года он закончил самое популярное произведение — «„Итальянскую“ симфонию», в ликующем начале которой чувствуется восхищение красотами этой страны. Впервые она была исполнена 13 мая 1833 года в Лондоне; дирижировал он сам, и это увеличило его популярность. Вскоре пришло еще одно приглашение в Дюссельдорф на музыкальный Нижнерейнский фестиваль в качестве дирижера. Из всех немецких музыкальных фестивалей этот, основанный в 1817 году, был, бесспорно, самым значительным. Еще до начала фестиваля с Мендельсоном был заключен договор, согласно которому он становился музыкальным руководителем Дюссельдорфа.

В октябре 1833 года он с лучшими намерениями начал работать в Дюссельдорфе, но вскоре узнал, что едва ли может реализовать свои планы из-за очень плохого оркестра. В остальном же в Дюссельдорфе он твердо встал на ноги. После того как он освободился от директорской нагрузки, снова мог больше времени уделять композиторской деятельности.

В это время появились части его оратории «Павел», новые клавирштюки и хоры, а также несколько «Песен без слов». «Весенняя песня» из этого сборника стала вскоре известной и любимой во всем мире.

Весной 1835 года Мендельсон решил расторгнуть договор с Дюссельдорфом. Его прощание было не очень тяжелым еще и потому, что уже в январе 1835 года пришло приглашение из Лейпцига занять место музыкального директора.

Мендельсон в 26 лет стал самым молодым композитором, который когда-либо занимал столь ответственный пост. Началась новая глава славной истории концертов лейпцигского Гевандхауза. Со свойственным ему «магнетическим красноречием языка жестов» он смог

подчинить себе музыкантов, которые даже не заметили этого.

И надо же, именно в начале полной надежд деятельности в Лейпциге его постиг удар судьбы, удар, который он едва смог пережить, — в ноябре 1835 года умер его отец.

Во время печального Рождества этого года мать взяла с него обещание скорее найти «подходящую женщину». Он встретил вскоре такую женщину. Ее звали Сесиль Жанрено. Она происходила из зажиточной семьи гугенотов. 9 сентября они обручились. Сесиль была красивой молодой, с приятным характером и очаровательными манерами, но недостаточно умной для Феликса, на что он не обращал ни малейшего внимания, так как высокообразованные женщины были ему отвратительны. Как жена она была хорошей любовницей, супругой и сестрой одновременно, которая смогла вернуть ему счастье юных лет. Она родила ему пятерых детей. Гармоничная семейная жизнь окрылила его на воплощение новых композиторских замыслов, среди которых в первую очередь можно назвать струнные квартеты. Семейная жизнь сделала его более счастливым, чем жизнь музыкальная. Как композитора от посредственности его удерживала высокая техничность, а также хороший вкус. Примером может служить концерт для фортепиано, с которого началась его так называемая «обывательская жизнь».

После возвращения из свадебного путешествия он принял руководство фестивалем в Бирмингеме, взвалив на себя тем самым тяжелую ношу. И в дальнейшем он организовывал фестивали в Бирмингеме, Дюссельдорфе, Аахене, руководил церковным хором в Берлине, директорствовал во Франкфурте — это лишь некоторые дела Мендельсона в эти годы. Он постоянно переезжает из одного места в другое.

Наконец королю Саксонии удалось уговорить Мендельсона в середине августа 1845 года снова вернуться в Лейпциг. Он был назначен руководителем концертов Гевандхауза и сохранил этот пост до самой смерти.

Неутомимость Мендельсона трудно понять. Может быть, причиной этого деятельного беспокойства был неосознанный страх смерти, от которого он спасался бегством в кипучую деятельность. Однако, несмотря на многочисленные обязанности директора, дирижера и пианиста, он продолжал композиторскую деятельность.

Мендельсон закончил в 1840 году «Шотландскую симфонию», единственный в своем роде эскиз музыкальной ландшафтной живописи. Летом 1844 года завершил концерт для скрипки. До сих пор этот концерт остается самым любимым произведением скрипачей и публики.

И, наконец, он работал над окончанием «Илии» по Альфреду Эйнштейну, самой большой ораторией XIX века. О премьере «Илии» Мендельсон писал своему брату: «Еще никогда первое исполнение моего произведения не проходило так превосходно. Все три с половиной часа, которые она продолжалась, большой зал с двумя тысячами слушателей, весь оркестр, все были в таком напряжении, что не было слышно ни единого шороха».

Из-за усиливающихся раздражительности и головных болей врач запретил ему публичные выступления. Как пианист в последний раз он выступал 19 июля 1846 года на благотворительном концерте, где играл вместе с Фердинандом Давидом «Крейцерову сонату» Бетховена.

17 мая 1847 композитор получил ужасную новость: в Берлине от инсульта внезапно умерла его любимая сестра Фанни, его второе «я». С утратой Фанни, которая после смерти родителей символизировала для него семью, он потерял самого себя.

Оставшиеся ему пять месяцев жизни были отмечены напрасной борьбой с усиливавшейся утомляемостью. Вся глубина душевных переживаний выразилась в его последнем большом произведении, которое он написал в Интерлакине в Швейцарии после

утраты сестры. Это самое мрачное из всех его сочинений — струнный квартет, который называется «Реквием для Фанни».

В последние свои дни он лежал в полубессознательном состоянии, отвечал только «да» и «нет», и однажды, когда Сесиль нежно спросила, как он себя чувствует, ответил: «Устал, очень устал». Он спокойно заснул. Вечером 4 ноября 1847 года дыхание остановилось, и жизнь покинула его.

Фридерик Шопен (1810–1849)

В отличие от многих своих предшественников и современников, Шопен сочинял почти исключительно для фортепиано. Он не оставил ни одной оперы, ни одной симфонии или увертюры. Тем более поразительно дарование композитора, сумевшего создать так много яркого, нового в области фортепианной музыки.

Фридерик Шопен родился 1 марта 1810 года недалеко от Варшавы, столицы Польши, в местечке Желязова Воля. Мать Шопена была полька, отец — француз. Семья Шопена жила в имении графа Скарбека, где отец служил домашним учителем. После рождения сына Николай Шопен получил место учителя в Варшавском лицее (среднем учебном заведении), и вся семья переехала в столицу. Маленький Шопен рос в окружении музыки. Его отец играл на скрипке и флейте, мать хорошо пела и немного играла на фортепиано. Еще не умея говорить, ребенок начинал громко плакать, как только слышал пение матери или игру отца. Родители полагали, что Фридерик не любит музыку, и это их сильно огорчало. Но скоро убедились, что это было совсем не так. К пяти годам мальчик уже уверенно исполнял несложные пьесы, разученные под руководством старшей сестры Людвики.

Вскоре его педагогом стал известный в Варшаве чешский музыкант Войцех Живный. Чуткий и опытный воспитатель, он привил своему ученику любовь к музыке классиков и, особенно к произведениям И. С. Баха. Клавирные прелюдии и фуги Баха впоследствии всегда лежали у композитора на рабочем столе.

Первое выступление маленького пианиста состоялось в Варшаве, когда ему исполнилось семь лет. Концерт имел успех, и имя Шопена скоро узнала вся Варшава. В это же время было издано одно из первых его сочинений — полонез для фортепиано соль минор. Исполнительский талант мальчика развивался настолько быстро, что к двенадцати годам Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, заявив, что ничему больше не может научить его.

Одновременно с занятиями музыкой мальчик получил хорошее общее образование. Уже в детстве Фридерик свободно владел французским и немецким языками, живо интересовался историей Польши, читал много художественной литературы. Тринадцати лет он поступил в лицей и через три года успешно его закончил. В годы учения проявились разносторонние способности будущего композитора. Юноша хорошо рисовал, особенно ему удавались карикатуры. Его мимический талант был настолько ярким, что он мог бы стать театральным актером. Уже в юные годы Шопен отличался остротой ума, наблюдательностью и большой любознательностью.

С детства у Шопена проявилась любовь к народной музыке. По рассказам его родителей, во время загородных прогулок с отцом или товарищами мальчик мог подолгу простаивать под окном какой-нибудь хаты, откуда доносились народные напевы. Бывая летом на каникулах в имениях своих товарищей по лицею, Фридерик и сам принимал участие в исполнении народных песен и плясок. С годами народная музыка стала неотъемлемой частью его творчества, сроднилась с его существом.

После окончания лицея Шопен поступил в Высшую школу музыки. Здесь его занятиями руководил опытный педагог и композитор Иосиф Эльснер. Эльснер очень скоро понял, что его ученик не просто талантлив, а гениален. Среди его заметок сохранилась краткая характеристика, данная им юному музыканту: «Изумительные способности. Музыкальный

гений». К этому времени Шопен уже был признан лучшим пианистом Польши. Достиг зрелости и его талант композитора. Об этом свидетельствуют два концерта для фортепиано с оркестром, сочиненные в 1829–1830 годах. Эти концерты неизменно звучат и в наше время и являются любимыми произведениями пианистов всех стран.

Тогда же Фридерик познакомился с юной певицей Констанцией Гладковской, учившейся в Варшавской консерватории. Гладковской суждено было стать первой любовью Фридерика. В письме своему другу Войцеховскому он признавался: «…у меня, быть может, к несчастью, есть уже свой идеал, которому я верно служу, не разговаривая с ним уже полгода, который мне снится, воспоминанием о котором стало адажио моего концерта, который вдохновил меня, чтобы написать сегодня утром этот вальсик, посылаемый тебе». Именно под впечатлением этого юношеского чувства любви Шопен сочинил одну из лучших песен «Желание» («Если б я солнышком на небе сияла»).

В 1829 году молодой музыкант ненадолго ездил в Вену. Его концерты прошли с огромным успехом Шопен, его друзья и родные поняли, что ему следует отправиться в длительное концертное турне. Шопен долго не мог решиться на этот шаг. Его мучили плохие предчувствия. Ему казалось, что он навсегда покидает родину. Наконец, осенью 1830 года Шопен выехал из Варшавы. Друзья подарили ему на прощание кубок, наполненный польской землей. Трогательно простился с ним его учитель Эльснер. В предместье Варшавы, где проезжал Шопен, он вместе со своими учениками исполнил специально для этого случая написанное им хоровое произведение. Шопену было двадцать лет. Счастливая юношеская пора, полная поисков, надежд, успехов, закончилась. Предчувствия не обманули Шопена. Он расстался с родиной навсегда.

Помня хороший прием, оказанный ему в Вене, Шопен решил начать там свои концерты. Но, несмотря на усиленные хлопоты, ему так и не удалось дать самостоятельный концерт, а издатели соглашались напечатать его произведения только бесплатно.

Неожиданно с родины пришла тревожная весть. В Варшаве началось восстание против русского самодержавия, организованное польскими патриотами Шопен решил прервать концертное турне и вернуться в Польшу. Он знал, что среди восставших — его друзья, может быть, и отец. Ведь в дни молодости Николай Шопен принимал участие в народном восстании под предводительством Тадеуша Костюшки. Но родные и друзья настойчиво советуют ему в письмах не приезжать. Близкие Шопену люди боятся, что преследования могут коснуться и его. Пусть лучше он останется свободным и служит родине своим искусством. С горечью композитор покорился и направился в Париж. В дороге Шопена настигло потрясшее его известие: восстание жестоко подавлено, его руководители брошены в тюрьмы, сосланы в Сибирь.

С мыслями о трагических судьбах родины непосредственно был связан созданный еще до приезда в Париж самый знаменитый этюд Шопена, получивший название «революционного». В нем воплотился дух ноябрьского восстания, а также гнев и скорбь.

Осенью 1831 года Шопен прибыл в Париж. Здесь он прожил до конца своей жизни. Но Франция не стала второй родиной композитора. И в своих привязанностях, и в своем творчестве Шопен оставался поляком. И даже свое сердце после смерти он завещал отвезти на родину.

Шопен «завоевал» Париж сначала как пианист. Он сразу же поразил слушателей своеобразным и необычным исполнением. В то время Париж был наводнен музыкантами из самых различных стран. Наибольшей популярностью пользовались пианисты-виртуозы Калькбреннер, Герц, Гиллер. Игра их отличалась техническим совершенством, блеском, ошеломлявшим публику. Вот почему первое же концертное выступление Шопена прозвучало

таким резким контрастом. По воспоминаниям современников, исполнение его было удивительно одухотворенным и поэтичным.

О первом концерте Шопена сохранилось воспоминание прославленного венгерского музыканта Ференца Листа, также начавшего в то время свой блестящий путь пианиста и композитора: «Нам вспоминается его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли достаточно выразить наш энтузиазм перед лицом таланта, который, наряду со счастливыми новшествами в области своего искусства, открыл собою новую фазу в развитии поэтического чувства». Шопен покорил Париж, как когда-то покорили Вену Моцарт, Бетховен. Подобно Листу, он был признан лучшим пианистом мира.

На концертах Шопен большей частью исполнял свои собственные сочинения: концерты для фортепиано с оркестром, концертные рондо, мазурки, этюды, ноктюрны, вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан». Именно об этих вариациях писал выдающийся немецкий композитор и критик Роберт Шуман: «Шапки долой, господа, перед вами гений».

Музыка Шопена, как и его концертные выступления, вызывала всеобщее восхищение. Выжидали только музыкальные издатели. Они публиковали произведения Шопена, но, как и в Вене, бесплатно. Поэтому первые издания не принесли Шопену дохода. Он вынужден был давать уроки музыки по пять — семь часов ежедневно. Эта работа обеспечивала его, но отнимала слишком много времени и сил. И даже впоследствии, будучи композитором с мировым именем, Шопен не мог позволить себе прекратить эти так сильно изнурявшие его занятия с учениками.

Вместе с ростом популярности Шопена как пианиста и композитора расширяется круг его знакомых. В числе его друзей — Лист, выдающийся французский композитор Берлиоз, французский художник Делакруа, немецкий поэт Гейне. Но как бы интересны ни были новые друзья, предпочтение он отдавал всегда своим соотечественникам. Ради гостя из Польши он изменял строгий порядок своего рабочего дня, показывая ему достопримечательности Парижа. Часами мог он слушать рассказы о родине, о жизни родных и друзей. С юношеской ненасытностью наслаждался народными польскими песнями, а на понравившиеся стихи нередко писал музыку. Очень часто эти стихотворения, превращенные в песни, попадали обратно в Польшу, становились достоянием народа. Если же приходил близкий друг, польский поэт Адам Мицкевич, Шопен сразу садился за фортепиано и играл для него часами. Вынужденный, как и Шопен, жить вдали от родины, Мицкевич тоже тосковал по ней. И только музыка Шопена немного ослабляла боль этой разлуки, переносила его туда, далеко, в родную Польшу. Именно благодаря Мицкевичу, исступленному драматизму его «Конрада Валленрода», родилась Первая баллада. И Вторая баллада Шопена связана с образами поэзии Мицкевича.

Встречи с польскими друзьями были особенно дороги композитору и потому, что своей семьи у Шопена не было. Его надежда жениться на Марии Водзиньской, дочери одного из богатых польских вельмож, не осуществилась. Родители Марии не пожелали видеть свою дочь замужем за музыкантом, хотя бы и всемирно известным, но добывающим средства для жизни трудом. На многие годы он связал свою жизнь со знаменитой французской писательницей Авророй Дюдеван, выступавшей в печати под псевдонимом Жорж Санд.

Судя по «музыкальным портретам» Констанции Гладковской и Марии Водзиньской, Шопен превыше всего ценил в них созданное его воображением обаяние чистоты. В Жорж Санд можно было найти все что угодно, только не это. К тому времени она пользовалась скандальной репутацией. Шопен не мог не знать этого. Но Лист и его подруга Мари д'Агу высоко ценили литературное дарование Жорж Санд и именно об этом беседовали с Шопеном

и Мицкевичем, подчеркивая, что они ценят ее прежде всего как писательницу. Они же способствовали появлению Жорж Санд на музыкальных вечерах у Шопена. Нужно сказать, что об истории отношений Шопена с Жорж Санд не так много достоверной информации.

Далеко не все согласны с самой Жорж Санд, изображавшей ангела-хранителя Шопена перед его друзьями и описывавшей им свое «самопожертвование» и «материнские заботы» о композиторе. Лист в книге, изданной еще при жизни Жорж Санд, весьма недвусмысленно обвинил ее в том, что именно она была причиной его безвременной смерти.

Войцех Гжимала, один из ближайших друзей Шопена, также считал, что Жорж Санд, «которая отравила все его существование», была виновницей его гибели. «Ядовитым растением» называл ее Вильгельм Ленц, ученик Шопена, до глубины души возмущавшийся тем, как нагло, высокомерно и пренебрежительно обращалась Жорж Санд с Шопеном даже в присутствии посторонних.

С годами Шопен давал концерты все реже, ограничиваясь исполнением в узком кругу друзей. Он отдался всецело творчеству. Появились его сонаты, скерцо, баллады, экспромты, новая серия этюдов, поэтичнейшие ноктюрны, прелюдии и по-прежнему любимые мазурки и полонезы Наряду со светлыми лирическими пьесами все чаще из-под его пера выходили произведения, полные драматической глубины, а нередко и трагизма.

Такова Вторая соната (с похоронным маршем), принадлежащая к числу высших достижений композитора, всей польской музыки и романтического искусства в целом. Юзеф Хоминьский, характеризуя первые две части сонаты, говорил: «После героической борьбы похоронный марш является уже, очевидно, последним актом драмы». Шопен рассматривал похоронный марш как эмоциональный итог, драматически завершающий развитие образов Мы вправе назвать эту драму, образы которой развертываются в сонате Шопена, национальной трагедией.

Похоронный марш Шопена признан наиболее выдающимся произведением данного жанра. Этот марш занял особое, исключительное место не только в музыкальной литературе, но и в жизни человечества, ибо трудно найти более возвышенного, более прекрасного и более трагического воплощения чувства скорби.

Жизнь Шопена в Париже сложилась если и не счастливо, то благоприятно для творчества. Талант его достиг вершины. Издание произведений Шопена уже не встречает препятствий, брать у него уроки считается большой честью, а услышать его игру — редким счастьем, доступным немногим избранным.

Последние годы жизни композитора были печальны. Умер его друг Ян Матушиньский, вслед за ним — горячо любимый отец. Ссора и разрыв с Жорж Санд сделали его совсем одиноким. Шопен так и не смог оправиться от этих жестоких ударов. Обострилась болезнь легких, которой Шопен страдал с юных лет. Последние два года композитор почти ничего не писал. Средства его иссякли.

Чтобы поправить свое тяжелое материальное положение, Шопен предпринял поездку в Лондон по приглашению английских друзей. Собрав последние силы, больной, он дает там концерты, уроки. Восторженный прием вначале радует его, вселяет бодрость. Но сырой климат Англии быстро оказал свое губительное действие. Беспокойная жизнь, полная светских, часто пустых и бессодержательных развлечений, начала утомлять его. Письма Шопена из Лондона отражают его мрачное настроение, а нередко и страдание. «Я же ни беспокоиться, ни радоваться уже не в состоянии — совсем перестал что-либо чувствовать — только прозябаю и жду, чтобы это поскорее кончилось», — писал он одному из своих друзей.

Свой последний концерт в Лондоне, оказавшийся последним в его жизни, Шопен дал в пользу польских эмигрантов. По совету врачей он спешно возвратился в Париж. Последним

произведением композитора была мазурка фа минор, которую он уже не мог сыграть, записал лишь на бумаге. По его просьбе из Польши приехала его старшая сестра Людвика, на руках которой он умер.

Похороны Шопена были торжественными. Лучшие артисты Парижа исполнили Реквием так любимого им Моцарта. Прозвучали и его собственные сочинения, среди них — похоронный марш из фортепианной сонаты си-бемоль минор в исполнении оркестра. Друзья принесли на его могилу кубок с родной польской землей. Похоронен Шопен в Париже, рядом с могилой своего друга Беллини. А сердце его, как он и завещал, было отправлено в сосуде в Польшу, в Варшаву, где до сих пор бережно хранится в костеле Св. Креста.

Роберт Шуман (1810–1856)

Немецкий композитор Роберт Шуман хотел, чтобы «музыка исходила из глубины настоящего и была не только приятной забавой и красивой по звучанию, но и стремилась к чему-то еще». Само это желание резко отличает Роберта Шумана от многих композиторов его поколения, которые грешили бессодержательным сочинительством. Шуман боролся за прогресс в музыке всеми силами.

Роберт Шуман родился 8 июня 1810 года в семействе весьма немузыкальном. Отец его был известный книгопродавец Фридрих Август Шуман в Цвиккау, а он сам был младший из пяти детей. С семи лет он начал брать уроки фортепиано у органиста И. Куншта, импровизировал, сочинял пьесы. Первой смелой попыткой Шумана было то, что он на двенадцатом году своей жизни сочинил инструментальную и хоровую музыку на 150-й псалом. Этот опыт был смелым потому, что в то время он не имел ни малейшего понятия о теории композиции.

Родители настаивали на том, чтобы юноша стал юристом. Несколько лет он вел упорную борьбу за право следовать своему призванию. В угоду матери и опекуну Шуман занимался юриспруденцией в Лейпциге, насколько приказывал долг, но не более, даже, пожалуй, и менее. В нем тогда уже начало проявляться влечение к музыке. Он брал уроки игры на фортепиано у Фридриха Вика (отца Клары — будущей жены). Его вдохновили произведения Франца Шуберта, с которыми он тогда впервые познакомился.

Каникулярное путешествие в 1829 году в прекрасную Венецию заронило в его душу не один зародыш будущих музыкальных цветов.

На следующий год Шуман отправился во Франкфурт-на-Майне, чтобы послушать Паганини. Некоторые меткие слова в дневнике его выдают поэта, который восхищается красотами природы и искусства. После всех этих восторгов, разумеется, было нелегко чинно опять усесться на место и, начав по порядку с первой главы пандектов, ломать голову над статьями о «Разделении королевского права».

Наконец 30 июня 1830 года Роберт решился на важный шаг — посвятить себя музыке. Он написал матери длинное письмо, в котором прямо объявил свое намерение. Добрая женщина сильно встревожилась, сомневаясь, будет ли Роберт в состоянии «зарабатывать насущный хлеб» посредством своего музыкального таланта. Однако же она письменно обратилась за советом к Вику, и когда тот одобрил намерение Роберта, то и мать согласилась. Роберт переехал в Лейпциг и сделался учеником и жильцом Вика.

Но скоро судьба его снова переменилась. Безумной была операция, которой Шуман подвергнул свою правую руку для скорейшего приобретения беглости игры на фортепиано. Средний палец перестал действовать; несмотря на медицинскую помощь, рука навсегда сделалась неспособной к игре на фортепиано. Шуман должен был навсегда отказаться от желания стать пианистом. Зато теперь его все более начало занимать сочинение музыкальных пьес.

Шуман решился, наконец, серьезно заняться теорией музыкальных композиций. Уроки у директора музыки Кунтша он брал недолго и довершил основательное изучение своего предмета под руководством Генриха Дорна. Отношение его к Вику оставалось по-прежнему самым наилучшим. Необыкновенные музыкальные способности Клары Вик, едва вышедшей тогда из детского возраста, возбуждали живейшее участие Роберта, который, впрочем, тогда

интересовался единственно ее талантом.

В 1833 году в Лейпциг приехал из Штутгарта музыкант Шунке, и Шуман заключил с ним почти химерический союз дружбы.

Музыкального друга-женщину нашел он в Генриетте Фохт, ученице Людвига Бергера; но его сердцем владела в то время Эрне-стина фон Ф. из Аша, в Богемии.

В конце 1833 года, как рассказывал сам Шуман, «каждый вечер как бы случайно сходилось несколько человек, большею частью молодых музыкантов; ближайшею целью этих сходок было обыкновенное общественное собрание; но, тем не менее, здесь происходил взаимный обмен мыслей о музыке, искусстве, которое было для них насущною потребностью». Тогдашнее далеко не блестящее состояние музыки было причиною того, что «однажды молодым, горячим головам пришло на мысль не быть праздными зрителями этого упадка, а постараться снова возвысить поэзию и искусства».

Шуман, вместе с Фридрихом Виком, Людвигом Шунке и Юлием Кнорром, основал журнал «Новая музыкальная газета», который имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии. В течение многих лет он сам писал в журнал под различными псевдонимами статьи и боролся с так называемыми филистерами, то есть с теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки. Как музыкальный критик он оценил значение Ф. Шопена, Г. Берлиоза, И. Брамса, которые были его современниками, признавая и огромную ценность своих предшественников — И. С. Баха, Бетховена, Моцарта и Шуберта. Шуман был исключительным знатоком немецкой литературы.

Деятельные занятия композицией принесли свои плоды. Шуман создает целый ряд интересных произведений. Среди них фортепианные циклы из небольших пьес или миниатюр: «Бабочки» (1831), «Давидсбюндлеры» (1837). Они, так же как и «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериана» (1838), имеют программные заголовки, рожденные фантазией композитора или указывающие на связь с литературой. Так, «Крейслериана» напоминает о произведениях немецкого романтика Э. А. Гофмана. В ней оживает облик вдохновенного музыканта Фрица Крейслера, его грезы, мечты и видения. Крейслер, глубоко страдающий от обывательщины в жизни и искусстве, ведет с ней мужественный поединок. Этот борец-одиночка сродни самому Шуману.

В «Бабочках» — одном из первых изданных произведений Шумана — перед нами возникает картина костюмированного бала, где, по замыслу композитора, встречаются герои книги Ж. П. Рихтера «Годы юности». Это два брата (один — мечтательный и задумчивый, другой — порывистый и горячий) и молоденькая девушка, в которую оба влюблены.

Одно из самых оригинальных шумановских сочинений — фортепианный цикл «Карнавал» (1835). В этих пестрых, фантастических картинах воплотилось многое из жизни, увлечений и помыслов молодого Шумана в пору его творческого расцвета. Шуман обладал удивительной способностью создавать в музыке портреты людей, выражать одним штрихом самое характерное в облике человека или в его настроении. Таков и его «Карнавал», где словно кружатся в стремительном танце или медленно проходят, погруженные в свои мысли, персонажи под масками Пьеро и Арлекина, веселых бабочек или танцующих букв. Здесь и современники композитора: знаменитый скрипач Н. Паганини и великий поэт фортепиано Ф. Шопен. А вот Флорестан и Эвсебий. Так Шуман называл выдуманных им героев, от имени которых он писал статьи о музыке. Флорестан всегда в движении, в полете, в танце, он остро и едко шутит, речь его горяча, порывиста. Эвсебий любит мечтать в уединении, говорит он тихо, проникновенно.

Флорестан и Эвсебий, Шопен и Паганини, Кьярина (под этой маской выступает Клара Вик) являются членами придуманного Шуманом союза. В конце «Карнавала» все они

выступают против обывателей, чуждых всему новому и смелому в искусстве — в «Марше Давидова братства». Это самые светлые и радостные страницы его творчества.

Новизна и необычность шумановской музыки ярче всего проявилась в его фортепианных пьесах, созданных в 1830-х годах в Лейпциге. Кроме уже названных это — три сонаты (1835, 1833–1838, 1836), «Симфонические этюды» (1834), фантазия (1837), «Новелетты» (1838). Шуман считал фортепиано инструментом для выражения чувств и настроений, навеянных как эмоциональными переживаниями, так и природными явлениями или литературными сюжетами. Интерес к фортепиано у Шумана возрос благодаря счастливому браку с Кларой Вик, как известно, великолепной пианисткой. Для нее автор создал чрезвычайно ценный фортепианный концерт ля минор. Часто исполняемый концерт для виолончели ля минор и множество камерных работ Шумана убедительно свидетельствуют о прогрессивной новоромантической ориентации композитора.

Итак, в 1830-е годы Шуман уже был автором многих оригинальных пьес, но композитор должен был узнать на опыте, «что известность продвигается шагами карлика, тогда как слава летит на крыльях бури». Для большинства дилетантов сочинения его были слишком трудны и непонятны, для музыкантов-специалистов они казались слишком эксцентричными, слишком отклонявшимися от традиций.

Огромное влияние на творчество Шумана оказал Мендельсон. На него Шуман, по собственному выражению, «смотрел, как на высокую гору», тот «ежедневно высказывал мысли, достойные быть оправленными в золото». Шуман очень многим обязан Мендельсону. Без него он подвергся бы опасности растратить свой необыкновенный талант на множество остроумно оригинальных музыкальных шуток.

Между тем любовь Шумана к Эрнестине фон Ф. мало-помалу ослабевала и, наконец, совсем прошла. Клара уже стала взрослой девушкой, и Шуман не мог не заметить это очаровательное существо, одаренное необыкновенным музыкальным талантом. Клара сделалась для Шумана поэтическим идеалом, и так как она отвечала взаимностью на его чувства, и оба желали прочного союза, Шуман должен был позаботиться об обеспечении своего существования.

В 1838 году он решил поселиться в Вене и там издавать свой журнал. В октябре 1838 года композитор переехал в Вену Впрочем, он слишком скоро убедился, что Вена перестала уже быть почвою немецкой классической музыки. В начале апреля 1839 года Шуман возвращается в Лейпциг.

1840 год был переломным в жизни Шумана. Лейпцигский университет присвоил ему звание доктора философии, и таким образом он получил титул, который в Германии довольно много значил. 12 сентября 1840 года в церкви в Шёнфельде состоялось бракосочетание Роберта с Кларой. Неудивительно, что в то счастливое время Роберт Шуман — тонкий мастер в изображении нюансов чувств и настроений, создал циклы «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта», «Мирты» и другие.

После женитьбы Шуман творил с терпеливым прилежанием. Самые удачные, самые прекрасные произведения его относятся к этому времени, в особенности его Первая симфония и оратория «Пери и рай», исполненная в первый раз 4 декабря 1843 года в Лейпциге. Его супруга в своей женской, достойной удивления преданности, по возможности старалась оградить его от всех будничных мелочей жизни, от всего, что могло расстраивать и останавливать его музыкальную деятельность, или что, может быть, и она не считала достойным внимания. Таким образом, она была посредницей между своим мужем и практической жизнью.

Едва ли не единственной областью деятельности, где он выходил из замкнутого круга

своей души, было учительство в учрежденной в 1843 году в Лейпциге и состоявшей под управлением Мендельсона «Музыкальной школе фортепианной и партитурной игры и упражнений в композициях». Предпринятое им в 1844 году артистическое путешествие вместе с супругой в Петербург и Москву доставило им много приятного — их везде принимали с большим почетом. Чтобы иметь возможность полностью посвятить себя сочинительству, он передал редакцию «Новой газеты» прежнему сотруднику ее, Освальду Лоренцу. Эта газета выполнила свое назначение: она поставила преграду бездушным музыкальным изделиям, а также фривольному легкомыслию в музыке и проложила дорогу тому направлению в искусстве, которое проникнуто поэтическим духом и стремится к серьезным целям.

Шуман оставил Лейпциг и поселился в Дрездене. Тогда в первый раз в 1844 году проявились признаки его душевной болезни. Нервы композитора совсем расстроились вследствие умственного перенапряжения. Только в 1846 году он почувствовал себя настолько поправившимся, что был в состоянии снова сочинять.

Он завершает одно из своих крупных произведений — Вторую симфонию. Всего Шуман написал четыре симфонии, среди которых особо выделяется Первая — «Весенняя» (1841) и Четвертая — ре минор (1851).

Артистическое путешествие в первых месяцах 1847 года в Прагу и Вену было приятной переменой и развлечением. В том же году Шуман начал сочинять оперу «Геновева» (на сюжет известной средневековой легенды о Женевьеве Брабантской). «Геновева» не сделала Шумана популярным. Ее музыке недостает того, что для оперы решительно необходимо, — живой, чувственной осязательности, сильных контрастов, ярких, резких красок.

Сильно или нет огорчил композитора холодный прием «Геновевы» — неизвестно, только эта неудача нисколько не остановила его влечения к творчеству. Что-то тревожное проглядывает в быстроте, с которою он, в особенности начиная с 1849 года, создает одни обширные произведения за другими. Песни Шумана «К солнечному свету», «Весенняя ночь» и другие, написанные в этот период, стали необычайно популярны. Прежде чем свет успел познакомиться с «Манфредом», Шуман опять выступает уже с ораторией «Странствование Розы», с музыкою на сюжет из «Фауста», с увертюрами, симфониями, трио, с бесчисленными тетрадями песен, фортепианными пьесами и т д. К этому периоду очень подходит метафора его любимого автора (в «Титане»): «Чрезмерный свет и сверкание этого созвездия, кажется, предвещают закат и последний день».

В музыке Шумана к трагедиям «Фауст» Вольфганга Гете и «Манфред» Джорджа Байрона, в его революционных маршах, хорах и песнях «На смерть героя», «Солдат», «Контрабандист» романтическая взволнованность, мечтательность, трепетность соединяются с бунтарством и свободолюбием. В дни революции 1848 года композитор записал в своем дневнике: «И так жестоко должны бороться люди за каплю свободы! Наступит ли время, когда все станут равны в своих правах?»

В 1850 году Шуман получил приглашение на должность городского директора музыки в Дюссельдорфе. Великий музыкальный поэт не всегда бывает хорошим дирижером; и наоборот. Шуман вовсе не имел качеств хорошего дирижера. Сам он думал, однако, иначе. В Дюссельдорфе слишком скоро начались размолвки, и осенью 1853 года все это дело расстроилось: контракт не был возобновлен. Это также могло в высшей степени болезненно ранить душу Шумана, и без того очень нежную и чувствительную, но он не показывал своих переживаний в силу скрытности характера.

Последним лучом света было путешествие его в Голландию в ноябре 1853 года, где его и Клару во всех городах принимали «с радостью и с почестями». Он «с удивлением видел,

что его музыка в Голландии сделалась едва ли не более родною, чем в самом отечестве». Однако в том же году вновь стали проявляться болезненные симптомы, а в начале 1854 года они вдруг обнаружились с еще большею силою Смерть, последовавшая 29 июля 1856 года, положила конец этим страданиям.

Но, несмотря на печальную участь Шумана, мы все-таки можем считать его счастливым. Он выполнил задачу своей жизни: оставил нам на память образец настоящего немецкого артиста, который был исполнен честного прямодушия, благородства и духовности. Говоря о своих величайших музыкальных поэтах, люди будут вспоминать и имя Шумана.

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813–1869)

Родился Александр Сергеевич Даргомыжский 14 февраля 1813 года в Тульской губернии. Ранние детские годы будущего композитора прошли в имении родителей в Смоленской губернии. Затем семья переехала в Петербург. Родители будущего композитора были большими любителями музыки и поэзии, а мать даже писала стихи, которые печатались в популярных журналах. Несмотря на скромный достаток, родители дали своим детям, — их было шестеро, — хорошее домашнее воспитание и образование.

Заниматься игрой на фортепиано Даргомыжский начал с шести лет. А в десять-одиннадцать лет уже пробовал и сам сочинять музыку. Но первые его творческие попытки связаны с учителем Андрианом Трофимовичем Данилевским — известным петербургским музыкантом-педагогом. «Всякий раз, как я приносил ему на показ новое сочинение, — вспоминал позднее композитор, — в книжке поведения моего было отмечено: „весьма скверно“, и я был наказан».

С начала 1830-х годов юноша посещал лучшие литературно-художественные салоны Петербурга. Среди них выделялся салон князя Одоевского, где бывали Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Гоголь, Глинка Интересное общество собиралось и в салонах писателя и историка Карамзина, поэта Козлова, сестры декабриста Лунина — Уваровой, замечательной музыкантши. И везде юный Даргомыжский — желанный гость. Он много играет на фортепиано, участвует в различных ансамблях, исполняет свои романсы.

В 1834 году Даргомыжский встретился с Глинкой, который только что вернулся из-за границы и с увлечением работал над своей первой оперой. Это знакомство оказалось решающим для Даргомыжского. Если раньше он не придавал серьезного значения своим музыкальным увлечениям, то теперь в лице Глинки, он вдруг увидел живой пример художнического подвига. Перед ним был человек не только талантливый, но и беззаветно преданный своему искусству, музыкальное творчество для которого — не забава, а самоотверженный труд, необходимое условие жизни.

В эти годы Даргомыжский был уже известным композитором, автором романсов, песен, фортепианных пьес и даже симфонического произведения «Болеро». Главным в его творчестве является вокальная музыка — романсы, песни, арии, дуэты. Не все из созданного еще достаточно удачно и оригинально. Однако ряд произведений свидетельствует уже о наступающей творческой зрелости композитора.

Большую художественную ценность представляют в первую очередь романсы на слова Пушкина: «Я вас любил», «Юноша и дева», «Вертоград», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья».

В конце 1830-х годов — не без влияния Глинки — Даргомыжский приходит к идее написать оперу. После недолгих поисков сюжета композитор избирает роман В. Гюго «Собор Парижской богоматери». В этом романе его привлек ярко романтический сюжет, правдивое изображение сильных человеческих характеров, напряженный драматизм Работа над оперой под названием «Эсмеральда» продолжалась три года и была завершена в 1841 году. Тогда же композитор с увлечением сочиняет кантату «Торжество Вакха» на стихи Пушкина, которую он вскоре переделал в оперу.

Постепенно Даргомыжский приобретает все большую известность как крупный, самобытный музыкант. И когда в начале 1840-х годов в Петербурге возникло Общество

любителей инструментальной и вокальной музыки, Александр Сергеевич становится его главой, руководит оркестром и хором.

В 1844 году он уезжает за границу, в крупные музыкальные центры — Берлин, Брюссель, Вену, Париж Там он представил свои сочинения европейской публике. Его композиции понравились, и многие газеты отозвались справедливыми похвалами блистательному русскому таланту.

Главной целью путешествия Даргомыжского был Париж — признанный центр европейской культуры, где молодой композитор мог бы удовлетворить свою жажду новых художественных впечатлений.

И именно здесь у Даргомыжского — автора «Эсмеральды» и поклонника французской литературы — произошла переоценка ценностей. Прослушав в театре парижской Большой оперы наиболее интересные спектакли, Даргомыжский сделал неожиданный для себя вывод. «Мастерство и ум неимоверные, — писал он об одном из популярных композиторов, — но никакое мастерство и никакой ум не подделаются под сердце человеческое».

Непосредственным откликом на настроения тех лет в России явилась вокальная лирика Даргомыжского. Особенно показателен созданный композитором в 1848 году романс на слова Лермонтова «И скучно, и грустно». Это стихотворение великого русского поэта в годы николаевской реакции имело не только литературное, но и общественное значение.

Несмотря ни на что, Даргомыжский мечтает о создании национальной русской оперы. Выбор его останавливается на социальной драме Пушкина «Русалка», правдиво рассказывающей о трагической судьбе простой крестьянской девушки, обманутой князем. Вынашивая замысел этой оперы, композитор внимательно изучал все значительное, что было в литературе того времени, — образцы устной народной поэзии, описания народного быта, обрядов.

Работа над оперой затянулась на многие годы, почти на десятилетие. Причин тому было немало. Главная из них заключалась в равнодушии, а подчас и во враждебности со стороны дирекции императорских театров.

В конце 1840-х годов в творческой жизни Даргомыжского произошло большое событие. Его первая опера «Эсмеральда», принесшая в свое время столько разочарований и огорчений, была, наконец, принята к постановке московским оперным театром. В декабре 1847 года состоялась премьера. Она прошла удачно, и публика горячо аплодировала автору. Этот успех произвел на композитора чрезвычайно отрадное впечатление, и он решил представить «Эсмеральду» в дирекцию петербургских театров. В столице, однако, опера была встречена холодно. Небрежно поставленная в 1851 году, с большими купюрами, она не могла долго продержаться на сцене и после трех представлений была исключена из репертуара. Даргомыжский тяжело переживал эту неудачу. «После всех этих, убийственных для артиста, распоряжений театральной дирекции, — писал он, — понятно, что драматическое творчество мое охладело». Даргомыжский на время оставляет сочинение «Русалки» и публичную музыкальную деятельность и все свое время посвящает, главным образом, занятиям с певцами и певицами. Как и Глинка, Даргомыжский в значительной степени содействовал развитию национальной вокальной школы.

В апреле 1853 года произошло событие, которое значительно ускорило работу композитора над «Русалкой». По инициативе друзей, и в первую очередь Одоевского, был устроен концерт из произведений Даргомыжского. В нем участвовали лучшие певцы Петербурга, а также гостившая там Полина Виардо. Успех концерта превзошел все ожидания и живительно подействовал на композитора. «Я снова примусь за свою „Русалку“, — писал он тогда. — Лестное внимание, оказанное мне… публикой, как будто обязывает меня произвести

на старости лет создание национальное».

Премьера «Русалки» состоялась 16 мая 1856 года на сцене Петербургского театра. В этот вечер в спектакле участвовали лучшие артисты. Тем не менее, опера большого успеха все же не имела. Аристократическая публика, являвшаяся в то время главным посетителем императорских театров, равнодушно относилась к операм отечественных композиторов. Тем более не могла ее привлечь драма из крестьянской жизни. Не способствовала успеху и постановка оперы: декорации и костюмы для нее были взяты совсем из другого спектакля: ветхие, грязные и мало подходящие к «Русалке». Не пощадили и музыку «Русалки». В авторской партитуре были сделаны многочисленные сокращения, исказившие содержание оперы. Так, яркая драматическая сцена объяснения Князя с Наташей была вовсе изъята. Опера недолго продержалась в репертуаре. Уже следующие за премьерой спектакли шли при почти пустом зале.

Иначе отнеслись к появлению оперы Даргомыжского передовые люди того времени. Высоко оценил «Русалку» Глинка. Серов посвятил опере несколько статей. В них он не только дал ей высокую оценку, но и подробно проанализировал сюжет и музыкальное содержание.

Восторженно писал о «Русалке» Чайковский: «По своей мелодической прелести, по теплоте и безыскусственности вдохновения, по изяществу кантилены и речитатива „Русалка“ в ряду русских опер занимает, бесспорно, первое место после недосягаемо гениальных опер Глинки».

Новый тип оперы потребовал и новых средств музыкальной выразительности. В «Русалке» ведущая роль принадлежит не отдельным законченным музыкальным номерам — ариям, хорам, а драматическим сценам, в которых напряженность сценического действия определяет быстрое чередование речитативных диалогов, ансамблей, небольших ариозо.

«Русалка», так же как «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», стала одним из классических образцов, из которых выросла потом вся позднейшая русская национальная оперная школа.

В начале 1850-х годов в России назревали большие социальные перемены. И Даргомыжский не остался в стороне от общественной жизни, что отразилось на его творчестве. Особенно значительным для него было участие в издании сатирического журнала «Искра». Этот прогрессивный журнал просуществовал недолго. Но след, оставленный им в русской культуре, весьма заметен.

Под влиянием друзей-«искровцев» в творчестве Даргомыжского усилились элементы сатиры и социального обличения. Они проявились в таких песнях, как «Червяк», «Старый капрал» на стихи французского поэта-сатирика Беранже.

В конце 1850-х годов вокруг Даргомыжского начинает группироваться передовая композиторская молодежь — будущие члены творческой группы, известной в истории музыки под названием «Могучая кучка».

Даргомыжский сыграл очень важную роль в художественном формировании молодых композиторов. Как вспоминал Мусоргский, первые вечера, проведенные им у Даргомыжского, явились для него настоящим откровением.

Особенно близкими и дружескими были в эти годы отношения Даргомыжского и Кюи. Молодой композитор исключительно высоко ставил талант своего старшего коллеги и старался не пропускать у него ни одного музыкального вечера.

Даргомыжский решает испробовать свой талант в области симфонической музыки. Он последовательно создает два оркестровых сочинения — «Украинский казачок» и «Бабу-ягу».

В апреле 1864 года умер Сергей Николаевич Даргомыжский. Смерть отца была тяжелой утратой для композитора. Не имея своей семьи и живя уже много лет вдвоем с отцом (мать

умерла в 1852 году), Александр Сергеевич был очень к нему привязан, считал его своим близким другом и неизменным советчиком во всех делах. Теперь он почувствовал себя совсем одиноким.

В августе Даргомыжский вернулся в Петербург, а в первых числах ноября принял решение выехать за границу. Маршрут путешествия был избран почти тот же, что и двадцать лет назад: Варшава, Лейпциг, Брюссель, Париж. Поездка принесла ему большое удовлетворение. Там, в европейских столицах, он слышал свои произведения, которым сопутствовал большой успех. И не только потому, что их исполняли отличные оркестры. В самой музыке, как отмечали критики, было заключено «множество оригинальности, большая энергия мысли, не исключающая грации, мелодичность, острая гармония…» Некоторые концерты, составленные целиком из произведений Даргомыжского, вызвали настоящий триумф.

В период пребывания Даргомыжского за границей сестра композитора Софья и его друзья обратились к дирекции императорских театров с ходатайством о включении в репертуар «Русалки», не шедшей на сцене с 1862 года.

Создававшиеся театральными властями препоны были устранены самым неожиданным образом: оперу потребовал поставить в свой бенефис тенор Комиссаржевский. Дирекции пришлось согласиться, так как по существовавшему положению право выбора спектакля предоставлялось бенефицианту.

Постановка «Русалки» была назначена на последние месяцы 1865 года. Уже за несколько дней до спектакля все билеты оказались распроданными, несмотря на то, что цены по случаю бенефиса были повышены. Наконец наступил и долгожданный вечер Уже после первого действия стал совершенно очевиден полный успех оперы; аплодисменты, вызовы композитора и артистов были горячими и продолжительными.

Горячий прием «Русалки» и ее признание на первом же спектакле для Даргомыжского явились полной неожиданностью. Накануне третьего представления он писал одному из друзей: «Наконец публика раскусила мою музыку… На завтра уже все распродано. Газеты тоже заговорили другим тоном. Одним словом, все будто очнулись после десятилетней летаргии».

В 1867 году Даргомыжскому снова суждено было вступить на поприще музыкально-общественной деятельности. После отъезда Антона Григорьевича Рубинштейна за границу Даргомыжского пригласили в состав дирекции Русского музыкального общества, а вскоре он стал его председателем. Успешной деятельности Даргомыжского во многом содействовал Балакирев, который в тот же год был приглашен в РМО в качестве дирижера симфонических концертов.

Интерес к творчеству композитора вселил в него новые надежды, пробудил новые замыслы. Лучшим из этих замыслов оказалась опера «Каменный гость». Написанная на текст одной из «маленьких трагедий» Пушкина, эта опера явила собой необычайно смелый творческий поиск. Вся она написана речитативом, в ней нет ни одной арии и лишь две песни Лауры — будто островки среди речитативных монологов ансамблей. Оперу «Каменный гость» Даргомыжский не завершил. Предчувствуя близкую смерть, композитор поручил закончить ее своим более молодым друзьям — Кюи и Римскому-Корсакову. Ими она и была закончена, а затем и поставлена в 1872 году.

Еще за границей Даргомыжский заболел ревматизмом. В то время он не придал этому серьезного значения; теперь же все чаще стал чувствовать, что болезнь не только не прошла, но стала заметно прогрессировать. Знаменитые врачи, лечившие композитора, ничем не могли ему помочь. Даргомыжский умер около пяти часов утра 17 января 1869 года.

Ференц Лист (1811–1886)

Комета, которая 22 октября 1811 года пронеслась над венгерскими селениями, как бы отметила жизнь только что родившегося Ференца Листа. Уже в детстве он проявлял удивительный талант, и эта счастливая звезда словно сопровождала всю его жизнь.

Успехи Путци, как называли его родители, в игре на фортепиано сулили ему славу вундеркинда. Отец, Адам Лист, это предвидел, даже справедливо опасался, что ранняя популярность плохо отразится на незрелом и неокрепшем таланте. Первые дебюты Путци были пробными. В 1819 году он играл в салонах Эйзенштадта и Бадена. Опыт оказался удачным. Игру молодого пианиста горячо одобряли. Только в 1820 году состоялись открытые дебюты Путци. Выступление юного таланта привело публику в восторг.

Ференц вместе с отцом едет в Вену. Здесь ежедневно заниматься с мальчиком стал Карл Черни — один из любимейших учеников Бетховена. Ференц упорно учился, преодолевая технические трудности, разучивая этюды.

Зимой 1823 года Листы перебираются в Париж. Отец молодого дарования надеялся на поступление сына в консерваторию. Однако туда Ференца не приняли, так как он был иностранцем. Слава чудо-ребенка опередила его приезд. Блестящие рекомендации открывали двери самых аристократических салонов столицы. Не прошло и нескольких недель, как Ференц играл во дворце герцогини Беррийской, где собирались члены королевской семьи. Успех этого выступления был равносильным признанию всего Парижа.

Однажды он играл у герцога Орлеанского — будущего короля Франции Луи-Филиппа. Своими импровизациями он привел его в восторг. Очарованный герцог содействовал устройству концерта Листа в Итальянском оперном театре. Вместе с Листом в этом концерте принимала участие известная певица Джудитта Паста, аккомпанировал — оркестр Итальянской оперы, один из лучших в Париже. Во время концерта, когда Лист играл сольную часть, свободные от игры музыканты настолько увлеклись его исполнением, что забыли вступить вовремя. Это дало повод одному из рецензентов написать: «Орфей зачаровывал зверей в лесу и заставлял двигаться камни, маленький Лист так потряс оркестр, что тот онемел».

Этот триумф окончательно закрепил за Листом славу нового Моцарта. Его музыкальную карьеру в Париже можно было считать обеспеченной. Отец обратился к видным парижским музыкантам Фердинанду Паэру и Антонину Рейха с просьбой заниматься с Ференцем по теории и композиции.

Композитор и капельмейстер Итальянской оперы Пауэр согласился преподавать инструментовку, профессор Рейха — гармонию и контрапункт. Что касается фортепиано, то Ференц после Черни ни с кем не занимался. В искусстве композиции Ференц феноменально быстро достиг поразительных успехов. И у Паэра возникла мысль ошеломить Париж: его 12-летний ученик напишет оперу. Работа над оперой прервалась поездкой в Англию, куда Листов пригласил друг семьи, фабрикант роялей — Эрар. У него в Лондоне был филиал фабрики, и он хотел, чтобы Ференц опробовал новые инструменты.

Лондон оказал парижской знаменитости теплый прием. К нему отнеслись здесь не просто как к баловню салонов, а как к истинному артисту, настоящему маэстро. После нескольких выступлений Ференц вернулся в Париж, чтобы закончить оперу. Значительную помощь оказывал Паэр. По признанию Листа, его учителю принадлежала инструментовка

оперы и многие музыкальные номера. При всей поверхностной развлекательности, в «Замке любви» были отдельные удачные мелодии, запоминающиеся арии. Проникновению оперы на сцену способствовала и популярность юного автора, чьи портреты красовались во многих витринах и которому куплетисты посвящали свои песенки. Сдав оперу, Ференц отправился во второе концертное турне в Англию и на юг Франции.

Лист попал в среду состязающихся виртуозов и, естественно, не мог не поддаться общему поветрию. В его начинающемся фортепианном творчестве сразу же устанавливается господство фантазий, вариаций на оперные темы, блестящих концертных этюдов или каких-либо иных по названию, сугубо технических пьес вроде созданных в середине 1820-х годов «Бравурного рондо» и «Бравурного аллегро». В период 1825–1830 годов лишь очень чуткие и наблюдательные музыканты могли бы выделить Листа среди множества модных виртуозов и предугадать его уникальное артистическое будущее.

Однако редчайшая природная одаренность Листа-художника и его упорное стремление к совершенствованию должны были рано или поздно сыграть решающую роль. В том, что это все же случилось довольно рано, велика заслуга трех великих музыкантов: Берлиоза, Паганини и Шопена. С ними Лист познакомился в начале 1830-х годов. Если Берлиоз произвел на Листа впечатление грандиозными замыслами, фанатической преданностью великому искусству и полным отрицанием всего, бьющего на внешний эффект или подверженного моде, то Паганини потряс его демонической виртуозностью, связанной с коренным обновлением всей скрипичной техники. Шопен покорил Листа несравненной поэтичностью музыки и фортепианного исполнения, причем особое внимание Листа привлекли шопеновские этюды, в которых техника всецело служила поэтическому замыслу. Последующее разучивание этих этюдов, как отмечают многие современники, буквально преобразило игру Листа, который вскоре стал даже соперничать с самим автором.

Творчество Листа, в основном фортепианное, постепенно обогащается и углубляется в эти же годы, как и его игра. Правда, в середине 1830-х годов он все еще продолжает создавать фантазии на оперные темы, много работает над этюдами, ставя самые разнообразные технические задачи, но техника все больше подчиняется у него общему музыкальному замыслу. Самое же главное, что задачи собственно творческие, поэтические начинают занимать Листа все более, заставляют размышлять о путях музыкального искусства в его высших проявлениях. Особенности его художественной натуры, своеобразие восприятия природы и искусства приводят его к идее программной музыки, ставшей затем ведущей в его творчестве.

Немалую роль в этом сыграло здесь его путешествие с Мари д'Агу по Швейцарии и Италии, предпринятое во второй половине 1830-х годов. Эта Диана парижских салонов сразу пленила Листа. Подобно героине своей подруги Жорж Санд она во имя любви отказывается от семьи, дома и едет вместе с любимым искать счастья на чужбине. В декабре 1835 года у них рождается первый ребенок — дочь Бландина. Через несколько лет они расстались. Но в то время счастье взаимной любви, яркие впечатления от природы, знакомство с шедеврами искусства — все это, очевидно, с особой силой заставило Листа ощутить в себе не виртуоза, а прежде всего художника. Он много размышляет об искусстве и делится мыслями со своими друзьями в форме открытых писем («Путевые письма бакалавра музыки»), публиковавшихся в одной из парижских музыкальных газет.

У Листа было ощущение близкого родства разных искусств. Он сравнивает, например, Колизей с «Героической симфонией» Бетховена и «Реквиемом» Моцарта и выражает надежду, что Данте найдет отголосок «в музыке какого-нибудь Бетховена будущего». Этим отголоском, в конце концов, стали собственные произведения Листа: написанная в конце

1830-х годов соната-фантазия «После чтения Данте» и более поздняя монументальная симфония «Данте».

Жажда творчества обуревает Листа. Но его друзья ошибаются, думая, что, перестав быть исключительно пианистом-виртуозом, Лист начнет писать симфонии и оперы. Лист пишет одну за другой фортепианные пьесы, пишет под впечатлением увиденного, услышанного, прочитанного, под влиянием лирических и философских размышлений. Так, параллельно «Путевым письмам» рождается цикл «Альбом путешественника», превращенный более поздней редакцией в знаменитое и единственное в своем роде собрание программных фортепианных пьес «Годы странствий». Замысел романтичен. Лист стремится запечатлеть картины природы и все то, что его захватывает в его путешествии, привнося в свое творчество значительную долю романтического лиризма. В окончательном виде пьесы, созданные во время «странствий», группируются в две тетради с подзаголовками: «Швейцария» и «Италия». Характерно, что если в первой тетради преобладают картины природы («На Валленштадтском озере», «Эклога», «Гроза», «У родника»), то во второй воплощены впечатления от искусства («Мыслитель» — по скульптуре Микеланджело, «Обручение» — по картине Рафаэля, «Сонеты Петрарки»).

Фортепианная игра Листа и его творчество не могли не мешать друг другу, так как требовали огромной затраты сил и времени. Творческое уединение середины 1830-х годов сменилось гастролями. Лист объехал за десять лет (1837–1847 годы) всю Европу — от Лиссабона до Москвы, от Гётеборга до Афин. Только в Россию Лист приезжал трижды — в 1842, 1843 и 1847 годах. Своеобразные творческие контакты возникли у него с четырьмя русскими композиторами — Бородиным, Римским-Корсаковым, Кюи и Лядовым. Лист активно пропагандировал русскую музыку. Как пианист, пользовавшийся огромным авторитетом, он прежде всего распространял русскую музыку своими фортепианными транскрипциями, которые исполнялись в самых разных уголках Европы. Без преувеличения можно сказать, что из всех великих западноевропейских музыкантов XIX века никто не имел таких разносторонних связей с русской музыкой, как Ференц Лист. Он был уверен в блестящем ее будущем.

После очередной поездки в Россию в 1847 году Лист, наконец, прервал свою карьеру концертного пианиста, чтобы всецело отдаться творчеству. Композитор взял реванш у исполнителя… В дальнейшем Лист не отказывался вовсе от выступлений, но они происходили от случая к случаю и уже никогда не носили систематического характера. Период 1848–1861 годов — веймарский — самый яркий, самый плодотворный в творчестве Листа. В это время он осуществляет многие крупные замыслы и создает две программные симфонии, двенадцать симфонических поэм, два концерта для фортепиано с оркестром и «Пляску смерти» для того же состава. Среди фортепианных сочинений этого периода выделяется монументальная одночастная Соната си минор. Но одновременно Лист в стремлении к высшему совершенству своего фортепианного стиля перерабатывает почти все наиболее значительные из ранее сочиненных пьес для фортепиано. Так рождаются окончательные редакции «Венгерских рапсодий», цикла «Годы странствий», этюдов, переложений. Лист-исполнитель в эти годы выступает в новом качестве — дирижера Веймарского придворного оперного театра и несколько реже — концертного дирижера.

Творческая практика Листа порождает в эти же годы новый жанр оркестровой музыки — симфоническую поэму. Уже само наименование ясно указывает на союз музыки («симфоническая») и литературы («поэма»). Взяв за основу программную увертюру вроде «Эгмонта» или «Кориолана» Бетховена, Лист придал ее одночастной форме большую масштабность и свободу, что давало возможность воплощать самое разнообразное, чаще

всего опирающееся на какой-либо литературный источник, содержание. Так возникли симфонические поэмы «Прелюды» (по Ламартину), «Что слышно на горе», «Мазепа» (по Гюго), «Гамлет» (по Шекспиру), «Идеалы» (по Шиллеру), «Орфей», «Прометей» (по древнегреческим мифам) и т. д.

Программные концепции Листа всегда интересны и своеобразны, он не иллюстрирует музыкой литературные сюжеты, а представляет свое оригинальное осмысление образов мировой литературы. Французский композитор Сен-Санс писал о Листе: «Когда время сотрет лучезарный след самого великого из всех когда-либо существовавших пианистов, оно запишет в свой золотой фонд имя освободителя оркестровой музыки». Сен-Санс особенно подчеркивал роль Листа как создателя симфонической поэмы. Действительно, после Листа и даже еще при его жизни симфоническая поэма стала наиболее распространенным жанром программно-симфонической музыки. Хотелось бы несколько слов сказать и о его рапсодиях. И здесь Лист оказался смелым новатором, создав интереснейшие образцы претворения характерной народно-национальной тематики в очень свободную, но по-своему убедительную форму, которая в музыковедении так и стала называться рапсодической. Разумеется, особое место принадлежит «Венгерским рапсодиям». Лист написал их девятнадцать. Подобно древнегреческим певцам-рапсодам композитор рассказывал в них о своей родине, о радостях и скорбных думах ее народа.

Между тем жизнь дарила не только радости. Лист восхищался творчеством Вагнера. Однако как пропагандист музыки Вагнера он оказался не столь удачлив, как творец собственных произведений. Кроме «Лоэнгрина» он так и не смог добиться постановок других опер друга. Все чаще при дворе задевают его самолюбие, выказывая неуважение к его возлюбленной — княгине Каролине Витгенштейн, которую он полюбил еще будучи совсем молодым.

После отъезда из Веймара на Листа обрушиваются новые беды. Не успел еще залечить раны, нанесенные ему в городе, который он пытался превратить в Афины новой музыки, а судьба уже готовила новые тяжелые удары. Лист едет в Рим в надежде устроить свою личную жизнь.

Каролина после неустанных хлопот в столице католической церкви, длившихся более полутора лет, получила, наконец, согласие папы римского на расторжение брака с князем Витгенштейном. Каролина хотела, чтобы венчание их состоялось в Вечном городе. Все было готово к предстоящему бракосочетанию. Оно должно было произойти на второй день после приезда Листа, 22 октября 1861 года, в день его пятидесятилетия. Но накануне, поздно вечером, княгине сообщили, что по велению папы дело о ее разводе вновь откладывается на неопределенный срок. Это был страшный удар. В течение четырнадцати лет Ференц и Каролина делали все возможное, чтобы получить право на брак, на нормальную семейную жизнь, защищенную от косых взглядов, осуждения светского общества.

Фанатично религиозная, склонная к мистицизму Каролина решает, что ей не предназначено судьбой быть счастливой в этом мире. Она полностью отдается изучению богословия, отказываясь от личного счастья. Затворница по собственной воле, она в течение долгих лет не покидает своей римской квартиры, где работает с утра до ночи над богословскими трактатами, при наглухо закрытых окнах и ставнях, при свете свечей. По вечерам ее навещают Лист, близкие друзья.

Лист устал от вечных неудач и разочарований. Он душевно надломлен смертью горячо любимого сына Даниэля, умершего от скоротечной чахотки. Композитор очень медленно возвращается к творчеству, пишет церковную музыку, заканчивает ораторию «Легенда о святой Елизавете». Его настигает новый удар судьбы — умирает его старшая дочь Бландина.

Римская церковь оказывает ему все большее внимание. В Ватикане в торжественные дни исполняются его «Папский гимн» в переложении для органа. Листа уговаривают посвятить себя церкви. 25 апреля 1865 года Лист принимает малый постриг и поселяется в Ватикане в апартаментах своего друга кардинала Гогенлоэ. Решение Листа вызывает недоумение и испуг друзей, злобные выпады врагов. Впрочем, эта власть церкви над Листом была весьма относительной. Композитор не отошел от своих друзей-вольнодумцев, горячо сочувствовал гарибальдийскому движению и, не стесняясь, позволял себе самые свободолюбивые высказывания.

Не прекращается и творческая деятельность композитора. Заметными вехами в творчестве Листа становятся крупные вокально-инструментальные композиции оратории «Легенда о святой Елизавете» и «Христос», «Венгерская коронационная месса», в течение многих лет идет работа над ораторией «Легенда о святом Станиславе». Появляются и яркие фортепианные произведения «Испанская рапсодия», этюды «Шум леса» и «Хоровод гномов», последние венгерские рапсодии, цикл «Венгерские исторические портреты» Появляется еще одна симфоническая поэма — «От колыбели до могилы» Написанные в 1870-х годах пьесы для фортепиано, отражающие впечатления от пребывания в Италии Листа-аббата, Листа — умудренного годами мастера, составили третью тетрадь цикла «Годы странствий».

Празднование пятидесятилетия творческой деятельности композитора в Пеште в 1873 году вылилось в подлинно национальное торжество Магистрат столицы в честь великого маэстро учредил фонд размером в десять тысяч гульденов.

И снова в неустанных трудах протекает жизнь Листа Для своего возраста он исключительно живой и подвижный Композитор преподает в Веймаре, Будапеште, ездит в Рим, а за ним спешат его ученики, образуя «листовскую колонию» Неугомонный музыкант выступает во многих городах как пианист и дирижер. В Вене славятся «листовские недели», программы которых состоят из его симфонических и фортепианных произведений Часто его можно увидеть на эстраде вместе со своими учениками.

Идут годы, и хотя Лист больше чем когда-либо окружен учениками и поклонниками, он все больше начинает испытывать щемящее чувство одиночества. Многих его сверстников — друзей и врагов — уже нет. Двое его детей умерли, а дочь Козима бесконечно далека от него, подруга жизни — единственная опора на склоне лет — ушла в религию, и он остался один в бурном жизненном водовороте. Он борется изо всех сил, старается сохранить свое жизнеутверждающее кредо, но течение уносит его.

1885 и 1886 годы проходят под знаком листовских торжеств в связи с его семидесятипятилетием. Между тем здоровье Листа ухудшается, слабеет зрение, беспокоит сердце. Из-за отеков ног временами он передвигается лишь с посторонней помощью. Ночью 31 июля 1886 года он скончался.

Рихард Вагнер (1813–1883)

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге. Отец его, полицейский чиновник, весной 1813 года находился по служебным делам в Берлине, где надолго задержался из-за военных действий. Вскоре он умер, так и не увидев сына, Рихард рос в артистическом мире — талантливый актер, писатель и живописец Людвиг Гейер стал его отчимом.

В 1821 году Гейер внезапно скончался, и семья его вернулась в Лейпциг. Здесь, пятнадцати лет от роду, Вагнер впервые услышал Бетховена, потрясающее впечатление на него произвела музыка к «Эгмонту». Рихард начинает пробовать свои силы в композиции. В течение недолгого времени — всего полгода — он берет уроки у Теодора Вейнлига, кантора церкви Св. Фомы, где некогда служил И.-С. Бах. Занятия по гармонии и контрапункту, знакомство с сочинениями Моцарта явились плодотворными, необычайно бурно развилось композиторское дарование Вагнера. В 1828–1832 годы он написал несколько сонат и других пьес для фортепиано, ряд оркестровых увертюр, симфонию, музыку к «Фаусту» Гете (семь пьес). Молодому автору, еще не достигшему двадцатилетнего возраста, удалось услышать в концертном исполнении некоторые из этих произведений, в том числе симфонию.

Столь же бурно формировались его общественно-политические и эстетические взгляды Вагнер признавался, что был захвачен бурей освободительного движения, пронесшейся по Европе в начале 1830-х годов, особенно сильно его взволновали польские революционные события. Свое сочувствие повстанцам он выразил в увертюре «Польша» (1832, закончена в 1836 году), насыщенной мелодиями и ритмами польских песен и танцев. К этому времени у Вагнера уже созрело гневно-критическое отношение к мещанско-ограниченной общественной жизни Германии. Ему был близок бичующий сарказм Гейне, литературную манеру которого он усваивает и демонстрирует в своих критических статьях.

С 1833 года начинается период скитаний Вагнера, который продолжался почти десять лет. Сначала его брат — певец и режиссер — пригласил его в оперный театр Вюрцбурга. Три года Вагнер проработал в Магдебурге (1834–1837); после недолгого пребывания в Кенигсберге он поселился в Риге (1837–1839).

В это время он пишет свои первые оперы — «Фея» и «Запрет любви, или Послушница из Палермо». Обе работы довольно слабы. Другое дело третья опера — «Риенци» (1838–1840). В ней Вагнер обратился к историческому сюжету. Популярный в те годы роман Булвер-Литтона (издан в 1835 году) рассказывает о последнем народном трибуне, свергнувшем в XIV веке в Риме власть патриции. Вагнер-драматург и в этом произведении оказался выше Вагнера-композитора, хотя в опере есть сильные моменты.

В 1839 году вместе со своей женой, драматической актрисой Минной Планер, Вагнер тайком бежал из Риги в Париж, спасаясь от кредиторов. Вагнеру не удалось утвердиться в Париже. Не помогли ни энергия самого композитора, ни дружеская поддержка Мейербера, которого он позже возненавидел. Вся горечь унижений, испытанных в Париже, переплавилась у Вагнера в ненависть. А унижений было много. Живя буквально впроголодь, он отсидел четыре недели в долговой тюрьме, несмотря на то, что не гнушался любой работы: делал переложения для фортепиано отрывков из модных опер, переписывал ноты.

Нищий и голодный, Вагнер много, упорно работал и как композитор. Здесь, в Париже, он закончил «Риенци» и свое лучшее произведение раннего периода творчества — симфоническую увертюру «Фауст» (1840).

Парижские годы унижений провели резкую грань не только в мировоззрении композитора, но и в творчестве. Он отказался от своих прежних, недостаточно продуманных увлечений и окреп как национальный художник.

Всего год отделяет «Риенци» от «Голландца», но за этот год в сознании Вагнера произошел значительный перелом. «Риенци» сулил удачу, и, действительно, премьера оперы, состоявшаяся в 1842 году в Дрездене, прошла с большим успехом. Но одновременно это был соблазн: здесь композитор шел навстречу вкусам буржуазной аудитории. Теперь же Вагнер вступает на бескомпромиссный путь смелых творческих дерзаний. Он погружается в сферу романтически-легендарного, что для него равнозначно возвышенному, гуманистическому, «истинно человеческому».

Характерен сам выбор сюжета. В основе его лежат старинные легенды эпохи великих заокеанских путешествий XVI века.

В 1840 году был набросан текст драмы, а в 1841 году закончена музыка. «Я начал с хора матросов и хора за прялкой, — вспоминал Вагнер. — В семь недель была сочинена вся опера». Увертюра была написана позже, спустя два месяца. Премьера «Голландца» состоялась в Дрездене в 1843 году под управлением автора и принесла успех, но все же опера не была оценена по достоинству.

В то время, когда шли репетиции «Летучего голландца», Вагнер уже сочинял «Тангейзера». Сюжет новой оперы он начал разрабатывать в 1842 году, в следующем году написал текст либретто, партитуру закончил весной 1845 года, осенью в Дрездене под его управлением состоялась премьера.

Еще в юношеские годы Вагнер увлекался красивой антиклерикальной легендой о грешнике, в руках которого, вопреки проклятью римского папы, в знак божьего прощения зацвел посох. Звали этого грешника Тангейзер. Сказания о нем возникли в середине XIII века. Людвиг Тик воскресил их в поэтичной новелле, хорошо знакомой Вагнеру.

Музыка оперы отличается ярким чувственным колоритом. В ней много театрально-выигрышных контрастов. Стремясь выпуклее, правдивее показать историческую обстановку, Вагнер много внимания уделяет зрелищным эффектам. «Тангейзер» сыграл значительную роль в закреплении музыкального стиля и принципов драматургии Вагнера. Новым творческим достижением этого периода явился «Лоэнгрин».

Замысел этой оперы возник еще и 1841 году, но текст либретто был написан лишь по окончании «Тангейзера», в 1845 году. Работа над партитурой велась в 1840–1848 годах; запланированная в Дрездене в том же году постановка была отложена из-за революционных событий (премьера состоялась в 185Q году в Веймаре под управлением Листа).

Как и в «Тангейзере», Вагнер объединил в «Лоэнгрине» сюжеты и образы разных народных легенд, подчеркнув в них то, что ему представлялось близким современности. Очень поэтична музыка оперы. И по тексту «Лоэнгрин» — самое чистое, возвышенное и поэтичное, что вышло из-под пера Вагнера-либреттиста.

Дрезденский период в жизни Вагнера — годы напряженнейшего труда в самых разнообразных областях. Не успевали высохнуть чернила на уже законченной партитуре, как он принимался за следующую, одновременно обдумывая планы других сочинений.

Творческие планы Вагнера оказались нарушенными революцией в Германии. В мае 1849 года композитор был на баррикадах. Вагнер всей душой приветствовал революцию: «Я мог стоять на стороне только страдающих, — писал он впоследствии, — я сочувствовал им с тем большей горячностью, чем больше они оборонялись от всякого гнета», «…я дошел до признания необходимости надвигавшейся революции 1848 года».

В дни восстания Вагнер проявлял безудержную отвагу. Он скрылся из города, когда

правительственные войска заняли Дрезден.

Десять лет, с 1849 по 1858 год, Вагнер почти безвыездно провел в Швейцарии. Это был трудный и сложный период в его жизни. Он был растерян. И действительно, в каком направлении искать применения своих сил? Откуда взять импульсы для творчества? А ведь только ради этого он существует на свете! Будущее представляется ему туманным и зловещим.

Катастрофичным было и его материальное положение. Заработков не было. Издатели отвернулись от него. Надежд на исполнение опер также не было. Правда, щедрый друг Лист добился в 1850 году постановки «Лоэнгрина» в Веймаре, но это принесло скорее моральное, чем материальное удовлетворение. Таков же был итог симфонических концертов, которыми дирижировал Вагнер в Цюрихе в 1853 году или в следующем году в Лондоне.

Несмотря на все эти испытания, Вагнер был лишь временно надломлен, но не сломлен. Он поставил перед собой высокие цели; жизненные невзгоды не могли его отвлечь от их осуществления. Он увлеченно работает над своей будущей знаменитой тетралогией.

Полный текст «Кольца нибелунга» был закончен в конце 1852 года. Вагнер тогда же начал сочинять первую часть тетралогии — «Золото Рейна», партитуру ее он завершил в 1854 году. Без передышки, не имея никаких перспектив увидеть на сцене задуманный цикл, он приступил ко второй части — «Валькирия», над которой работал в 1854–1856 годах. С той же интенсивностью Вагнер приступил к созданию третьей части — «Зигфрид», но в следующем, 1857 году бросил наполовину написанную партитуру оперы и в течение последующих лет не возвращался к ней. Вагнер писал Листу: «Моего Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там, под липой, я слезно простился с ним. Но в одиночестве ему будет лучше, чем где-либо». Вагнера надолго отвлекли иные творческие замыслы.

Тому было немало причин. Но главная заключалась в том, что Вагнер перестал верить в возможность революционного переустройства общества.

Была и еще одна причина перерыва в работе над тетралогией. Вагнер влюбляется в жену своего покровителя Матильду Везендонк. И Матильда полюбила Вагнера, но не бросила мужа, не изменила ему. Неудовлетворенная страсть нашла свое выражение в музыке — опере «Тристан и Изольда».

Рассказ о трагической любви Изольды, жены корнуолльского короля, к его вассалу Тристану восходит к древним кельтским сказаниям. Музыка оперы — этой гигантской вокально-симфонической поэмы о губительной силе всепоглощающей страсти — отмечена единством драматического выражения, огромным напряжением чувств; непрестанное возбуждение пронизывает все произведение.

Покинув гостеприимный кров виллы Везендонков, он сам уподобился Летучему голландцу, скитаясь по городам и странам Европы с душой, охваченной смутным беспокойством. Человек несгибаемой воли, стойкий и упорный в жизненной борьбе, он теперь чаще, чем когда-либо, предается отчаянию; его преследует мысль о самоубийстве.

10 июня 1860 года Вагнер писал Серову, с которым близко сошелся за год до того: «Я приучил себя к невероятной выдержке и терпению. Четыре новые оперы написаны мною. Бог знает, услышу ли я их когда-нибудь в театре…» Политический изгнанник ценою больших унижений добивается амнистии. Вагнеру разрешен въезд в Германию. Вагнеру душно на родине. Поэтому он с радостью принял приглашение посетить Россию в 1863 году.

Вагнер дал шесть концертов в Петербурге и три в Москве. Они оставили неизгладимый след в памяти российских музыкантов. Композитор вскоре снова возвращается в Германию, где его ждут крупные неприятности. Вагнеру грозит нищета, конфисковано его имущество. Спасаясь от кредиторов, он бежит в Швейцарию.

Надо прочувствовать всю горечь испытаний, которую пришлось изведать гениальному художнику в эти годы, чтобы понять и оценить большой творческий подвиг, свершенный им. В самое безрадостное время он писал и приблизился к завершению своего наиболее жизнерадостного творения. Это была опера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Еще в 1845 году Вагнер задумал создать музыкальную комедию. Друзья ему это посоветовали, чтобы облегчить доступ его произведениям в театр и тем самым улучшить финансовое положение.

«Мейстерзингеры» — наиболее оптимистическая опера Вагнера. Она создавалась в самый тяжелый период жизни композитора, стоявшего на грани духовной катастрофы, закончена же была тогда, когда он находился в преддверии полного, триумфального осуществления своих гигантских замыслов. Наступил важнейший переломный момент в его биографии.

В мае 1864 года жизнь Вагнера круто изменилась; восемнадцатилетний баварский король Людвиг II, вступивший на престол, пригласил его в Мюнхен, столицу Баварии, оказав щедрую материальную поддержку. Экзальтированный мечтатель, человек с крайне неуравновешенной психикой (после смерти Вагнера Людвиг покончил с собой), он делал все, что было в его силах, чтобы гениальный художник, перед которым он преклонялся, не знал жизненных забот. Но Людвиг не был в состоянии уберечь его от зависти и мести придворных, возмущенных тем, что король так приблизил к себе музыканта.

Вокруг Вагнера плелась интрига, его имя смешивалось с грязью, бульварные газеты подхватывали и раздували любую клевету о нем. В декабре 1865 года Вагнер был вынужден покинуть Мюнхен. Он оказался благодарной мишенью для нападок: из столицы Баварии Вагнер бежал вместе с Козимой Бюлов, женой своего друга и почитателя, всего лишь незадолго до того осуществившего в Мюнхене долгожданную постановку «Тристана и Изольды».

Счастливые влюбленные (Вагнеру в то время было 53 года, ей — 29), покинув Баварию, обосновались в Швейцарии — в Трибшене.

В Трибшене Вагнер прожил 6 лет — с 1866 по 1872 год. Это время было продуктивным. Сразу же по завершении «Мейстерзингеров» Вагнер возвратился к главному труду своей жизни — к «Кольцу нибелунга», прерванному в 1857 году. В 1868–1871 годах закончил третью часть тетралогии — оперу «Зигфрид»; параллельно, в 1869–1874 годах, создал последнюю часть — оперу «Гибель богов».

Карлики-нибелунги выковали волшебное кольцо из золота, которое приносит его обладателю власть над миром. Но в обмен на власть обладатель кольца должен навсегда отказаться от любви, преданности, верности, человечности, ожесточив навсегда свое сердце. Между нибелунгами, богами и людьми завязывается борьба за владение золотом, за власть над миром. Вместе с героями и богами погибает юный Зигфрид, призванный освободить мир от проклятия кольца нибелунгов. Так велико чудо искусства Вагнера, что в сказочных образах видятся черты современных ему людей. Пересказав по-своему старинные предания, композитор развернул огромную картину жизни своего времени, запечатлел духовное содержание своей эпохи в прекрасной, вдохновенной музыке.

Наступает последний период в жизни композитора, длившийся немногим более десяти лет. Окруженный ореолом славы и поклонения, весной 1882 года признанный мастер возвращается в Мюнхен. Отныне все его помыслы связаны с созданием собственного музыкального театра.

В Байрейте, на севере Баварии, в 1872 году состоялась закладка здания нового театра. По этому поводу в торжественной обстановке Вагнер дирижировал Девятой симфонией

Бетховена — это было его последнее публичное выступление в качестве дирижера. Спустя два года он с семьей переселился в Байрейте, назвав виллу, построенную по его плану, «Успокоенной мечтой».

Постройка театра не раз грозила Вагнеру, несмотря на солидные пожертвования его именитых почитателей, финансовым крахом. Но, преодолевая все препятствия, он уверенно шел к цели. В 1876 году театр был открыт. Все в нем казалось необычным: и зрительный зал на 2000 мест, ряды которого подымались подобно древнегреческому амфитеатру, и отсутствие обычных ярусов и лож.

Еще в 1857 году, работая над «Тристаном», Вагнер хотел противопоставить этой опере другое произведение, которое воспело бы самоотречение и сострадание как источник не смерти, а жизни — просветленной и мудрой. Главным героем произведения должен был быть Амфортас, недостойный руководитель рыцарей Грааля. Постепенно складывался сюжет этой оперы. Мысли о ней Вагнер не оставлял на протяжении долгих лет. В 1862 году — за двадцать лет до окончания «Парсифаля» — он пророчески писал Бюлову, что это будет его последнее сочинение.

В 1877 году Вагнер создал либретто оперы. Композитор посвятил работе над «Парсифалем» последние пять лет жизни. Спустя полгода после премьеры, во время отдыха в Венеции, 13 февраля 1883 года он внезапно скончался, не дожив до своего семидесятилетия.

Джузеппе Верди (1813–1901)

Джузеппе родился 10 октября 1813 года в селе Ронколе, расположенном близ городка Буссето и в 25 километрах от Пармы. Верди рос в небогатой семье, его отец торговал вином в городке Ла Ренцоле на севере Италии. Большую роль в судьбе Джузеппе сыграл Антонио Барецци. Он был купцом, но музыка в его жизни занимала большое место.

Барецци принял Верди на службу конторщиком и счетоводом по торговым делам. Конторская служба была скучной, но не обременительной; зато много времени поглощала работа по музыкальной части: Верди старательно переписывал партитуры и партии, участвовал в репетициях, помогал музыкантам-любителям разучивать партии.

Среди буссетских музыкантов ведущее место занимал Фердинандо Провези — соборный органист, дирижер филармонического оркестра, композитор и теоретик Он познакомил Верди с основами композиции и дирижерской техники, обогатил его музыкально-теоретические познания, помог усовершенствоваться в игре на органе. Убедившись в большой музыкальной одаренности юноши, он предсказал ему блестящую будущность.

Ко времени занятий с Провези относятся первые композиторские опыты Верди. Однако сочинительство юного музыканта носило любительский характер и почти ничего не прибавляло к его скудным средствам существования. Пора было выходить на более просторную творческую дорогу, но для этого надо было еще многому научиться. Так возникла мысль о поступлении в Миланскую консерваторию — одну из лучших в Италии. Необходимые для этого денежные средства выделила буссетская «касса вспомоществования нуждающимся», на чем настоял Барецци: на поездку в Милан и консерваторскую учебу (в течение первых двух лет) Верди получил стипендию в размере 600 лир. Эту сумму несколько пополнил Барецци из личных средств.

Поздней весной 1832 года Верди приехал в Милан, крупнейший город северной Италии, столицу Ломбардии. Однако Верди постигло горькое разочарование: в приеме в консерваторию ему наотрез отказали.

Когда двери Миланской консерватории захлопнулись перед Верди, его первой заботой было подыскать знающего и опытного учителя среди городских музыкантов. Из рекомендованных ему лиц он выбрал композитора Винченцо Лавинья. Тот охотно согласился заниматься с Верди и первое, что для него сделал, — предоставил возможность бесплатно посещать спектакли «Ла Скала».

Многие спектакли проходили с участием лучших артистических сил страны. Нетрудно представить, с каким восторгом молодой Верди слушал знаменитых певиц и певцов. Посещал он и другие миланские театры, а также репетиции и концерты Филармонического общества.

Однажды Общество решило исполнить ораторию «Сотворение мира» великого австрийского композитора Иосифа Гайдна. Но случилось так, что на репетицию не явился ни один из дирижеров, а все исполнители находились на местах и выражали нетерпение. Тогда руководитель Общества П. Мазини обратился к находившемуся в зале Верди с просьбой выручить из неловкого положения. Что последовало дальше — рассказывает сам композитор в автобиографии.

«Быстро направился я к фортепиано и начал репетицию Очень хорошо помню иронические насмешки, с какими меня встретили. Мое юное лицо, мой тощий облик, моя

бедная одежда — все это внушало мало уважения. Но как бы там ни было, репетиция продолжалась, и я сам постепенно воодушевлялся. Я уже больше не ограничивался сопровождением, а начал правой рукой дирижировать, играя левой. Когда репетиция кончилась, мне со всех сторон делали комплименты. Вследствие этого случая, дирижирование гайдновским концертом было доверено мне. Первое публичное исполнение имело такой успех, что тотчас пришлось организовать повторение в большом зале дворянского клуба, на котором присутствовало все высшее общество Милана».

Так впервые на Верди обратили внимание в музыкальном Милане. Один граф даже заказал ему кантату для своего семейного торжества. Верди выполнил заказ, однако «его сиятельство» не вознаградил композитора ни одной лирой.

Но вот настал долгожданный и радостный момент в жизни молодого композитора: он получил заказ на оперу — первую оперу! Этот заказ сделал Мазини, который не только руководил Филармоническим обществом, но и был директором так называемого Филодраматического театра. Либретто А. Пьяцца, существенно переработанное либреттистом Ф. Солера, легло в основу первой оперы Верди «Оберто». Правда, заказ на оперу удалось выполнить не так скоро, как хотелось…

Окончились годы учения в Милане. Пришло время вернуться в Буссето и отработать стипендию городка. Вскоре по возвращении Верди был утвержден дирижером городской коммуны. Много времени Верди уделял руководству филармоническим оркестром и занятиям с его музыкантами.

Весной 1836 года состоялась свадьба Верди с Маргаритой Барецци, торжественно отмеченная буссетским Филармоническим обществом. Вскоре Верди стал отцом: в марте 1837 года дочери Вирджинии, а в июле 1838 года — сына Ичиляо.

За 1835–1838 годы Верди сочинил огромное количество произведений мелкой формы — маршей (до 100!), танцев, песен, романсов, хоров и других.

Основные же его творческие силы были сосредоточены на опере «Оберто». Композитор так горел желанием видеть свою оперу на сцене, что, закончив партитуру, собственноручно переписал все вокальные и оркестровые партии. Тем временем подходил к концу срок договора с буссетской коммуной. В Буссето, где не было постоянного оперного театра, композитор оставаться больше не мог. Переехав с семьей в Милан, Верди начал энергичные хлопоты о постановке «Оберто». К этому времени Мазини, заказавший оперу, уже не был директором Филодраматического театра, а Лавинья, который мог бы быть очень полезным, скончался.

Неоценимую помощь в этом отношении оказал Мазини, веривший в талант и большое будущее Верди. Он заручился поддержкой влиятельных лиц. Премьеру наметили на весну 1839 года, но из-за болезни одного ведущего исполнителя перенесли на позднюю осень. За это время либретто и музыка были частично переработаны.

Премьера «Оберто» состоялась 17 ноября 1839 года и прошла с большим успехом. Этому во многом содействовал блестящий исполнительский состав спектакля.

Опера имела успех — не только в Милане, но и в Турине, Генуе и Неаполе, где вскоре была поставлена. Но эти годы оказываются для Верди трагическими: он теряет одного за другим дочь, сына и любимую жену. «Я был один! Один!.. — писал Верди. — И среди этих ужасных мук я должен был закончить комическую оперу». Неудивительно, что «Король на час» не удался композитору. Спектакль был освистан. Крушение личной жизни и провал оперы сразили Верди. Он не хотел больше писать.

Но однажды зимним вечером, бесцельно бродя по улицам Милана, Верди встретил Мерелли. Разговорившись с композитором, Мерелли привел его в театр и почти насильно

вручил ему рукописное либретто для новой оперы «Навуходоносор». «Вот либретто Солера! — сказал Мерелли. — Подумай, что можно сделать из такого чудесного материала. Возьми и прочти его… и можешь вернуть обратно…»

Хотя либретто определенно понравилось Верди, он вернул его Мерелли. Но тот и слышать не хотел об отказе и, сунув композитору в карман либретто, бесцеремонно вытолкал его из кабинета и закрылся на ключ.

«Что было делать? — вспоминал Верди. — Вернулся я домой с „Набукко“ в кармане. Сегодня — одна строфа, завтра — другая; здесь — одна нота, там — целая фраза — так мало-помалу возникла вся опера».

Но, конечно, эти слова не надо понимать буквально: оперы не так легко создаются. Лишь благодаря огромному, напряженному труду и творческому воодушевлению Верди смог осенью

1841 года окончить большую партитуру «Навуходоносора». Премьера «Навуходоносора» состоялась 9 марта 1842 года в «Ла Скала» — с участием лучших певиц и певцов. По свидетельству современников, в театре давно не было слышно таких бурных и восторженных оваций. В финале действия публика поднялась с мест и горячо приветствовала композитора. Сперва он даже счел это за злую насмешку, ведь только полтора года назад здесь же его так безжалостно освистали за «Мнимого Станислава». И вдруг — такой грандиозный, ошеломляющий успех! До конца 1842 года опера была исполнена 65 раз (!) — исключительное явление в истории «Ла Скала».

Причина триумфального успеха заключалась, прежде всего, в том, что Верди в «Навуходоносоре», несмотря на его библейский сюжет, сумел выразить самые заветные думы и чаяния соотечественников-патриотов.

После постановки «Навуходоносора» суровый, нелюдимый Верди изменился и стал бывать в обществе передовой миланской интеллигенции. Это общество постоянно собиралось в доме горячей патриотки Италии — Кларины Маффеи. С нею у Верди на долгие годы завязались дружеские отношения, запечатленные в переписке, продолжавшейся до ее смерти. Муж Кларины — Андреа Маффеи — был поэтом и переводчиком. На его стихи Верди сочинил два романса, а впоследствии на его же либретто — оперу «Разбойники» по драме Шиллера. Связь композитора с обществом Маффеи оказала большое влияние на окончательное формирование его политических и творческих идеалов.

Среди поэтов «Возрождения» и ближайших друзей А. Манцони был Томмазо Гросси — автор сатирических стихотворений, драм и других произведений. На основе одного из разделов знаменитой поэмы «Освобожденный Иерусалим» выдающегося итальянского поэта Торквато Тассо Гросси написал поэму «Джизельда». Эта поэма послужила материалом для оперного либретто Солера, на которое Верди написал следующую, четвертую оперу под названием «Ломбардцы в Первом крестовом походе».

Но подобно тому, как в «Навуходоносоре» под библейскими иудеями подразумевались современные итальянцы, так и в «Ломбардцах» под крестоносцами имелись в виду патриоты современной Италии.

Такая «зашифровка» идеи оперы определила в скором времени грандиозный успех «Ломбардцев» по всей стране. Однако патриотическая сущность оперы не ускользнула от внимания и австрийских властей: они чинили препятствия для постановки и разрешили ее лишь после изменений в либретто.

Премьера «Ломбардцев» состоялась в театре «Ла Скала» 11 февраля 1843 года. Спектакль вылился в яркую политическую демонстрацию, сильно встревожившую австрийские власти. Заключительный хор крестоносцев был воспринят как страстный призыв итальянского

народа к борьбе за свободу родины. После постановки в Милане началось триумфальное шествие «Ломбардцев» по другим городам Италии и странам Европы, ставилась она и в России.

«Навуходоносор» и «Ломбардцы» прославили Верди по всей Италии. Оперные театры один за другим стали предлагать ему заказы на новые оперы. Один из первых заказов сделал венецианский театр «Ла Фениче», предоставив выбор сюжета на усмотрение композитора и рекомендовав либреттиста Франческо Пиаве, ставшего с тех пор на долгие годы одним из главных сотрудников и ближайших друзей Верди. Ряд его последующих опер, включая такие шедевры, как «Риголетто» и «Травиата», написаны на либретто Пиаве.

Приняв заказ, композитор приступил к поискам сюжета. Перебрав несколько литературных произведений, он остановился на драме «Эрнани» французского писателя, драматурга и поэта Виктора Гюго — тогда уже завоевавшего европейскую известность романом «Собор Парижской богоматери».

Драма «Эрнани», впервые поставленная в Париже в феврале 1830 года, проникнута свободолюбивым духом, романтической взволнованностью. Работая над «Эрнани» со страстным увлечением, композитор за несколько месяцев написал партитуру четырехактной оперы. Премьера «Эрнани» состоялась 9 марта 1844 года в венецианском театре «Ла Фениче». Успех был огромным. Сюжет оперы, ее идейное содержание оказались созвучными итальянцам: благородный облик гонимого Эрнани напоминал об изгнанных из страны патриотах, в хоре заговорщиков слышался призыв к борьбе за освобождение родины, прославление рыцарской чести и доблести будило чувство патриотического долга. Представления «Эрнани» превращались в яркие политические демонстрации.

В те годы Верди развил исключительно интенсивную творческую деятельность: премьера следовала за премьерой. Не прошло и восьми месяцев после премьеры «Эрнани», как 3 ноября 1844 года в римском театре «Арджентина» состоялось первое представление новой, уже шестой, оперы Верди — «Двое Фоскари». Литературным источником для нее послужила одноименная трагедия великого английского поэта и драматурга Джорджа-Гордона Байрона.

После Байрона внимание Верди привлек великий немецкий поэт и драматург Фридрих Шиллер, а именно — его историческая трагедия «Орлеанская дева». Героический и вместе с тем трогательный образ девушки-патриотки, воплощенный в трагедии Шиллера, вдохновил Верди на создание оперы «Джованна д'Арко» (либретто Солера). Премьера ее состоялась в миланском театре «Ла Скала» 15 февраля 1845 года. Опера сперва имела довольно шумный успех — главным образом благодаря знаменитой молодой примадонне Эрминии Фредзолини, исполнявшей главную роль, но едва эта роль перешла к другим исполнительницам, интерес к опере остыл, и она сошла со сцены.

Вскоре состоялась новая премьера — оперы «Альзира» — по трагедии Вольтера. Неаполитанские театралы довольно дружно рукоплескали новой опере, но успех ее также оказался кратковременным.

«Аттила» — таково название следующей оперы Верди. Материалом для ее либретто послужила трагедия немецкого драматурга Цахариаса Вернера — «Аттила — король гуннов».

Премьера «Аттилы», состоявшаяся 17 марта 1846 года в венецианском театре «Ла Фениче», прошла с горячим патриотическим подъемом исполнителей и слушателей. Бурю восторгов и крики — «Нам, нам Италию!» — вызвала фраза римского полководца Аэция, обращенная к Аттиле: «Возьми себе весь мир, лишь Италию, Италию оставь мне!»

Верди с юности восхищался гением Шекспира — с увлечением читал и перечитывал его трагедии, драмы, исторические хроники, комедии, а также бывал на их представлениях.

Заветную мечту — сочинить оперу на шекспировский сюжет — он осуществил на 34-м году жизни: литературным источником для своей следующей, десятой оперы он избрал трагедию «Макбет».

Премьера «Макбета» состоялась 14 марта 1847 года во Флоренции. Опера имела большой успех как здесь, так и в Венеции, где вскоре была поставлена. Сцены «Макбета», в которых действуют патриоты, вызывали в слушателях огромное воодушевление. Одна из сцен, где поется о преданной родине, особенно захватывала слушателей; так при постановке «Макбета» в Венеции они, охваченные единым патриотическим порывом, мощным хором подхватили мелодию со словами «Родину предали…»

В середине лета 1847 года в Лондоне состоялась премьера очередной оперы композитора — «Разбойники», написанной по одноименной драме Ф. Шиллера.

После Лондона Верди несколько месяцев прожил в Париже. Настал исторический 1848 год, когда мощная революционная волна прокатилась по Европе. В январе (еще до начала революций в других странах!) вспыхнуло грандиозное народное восстание в Сицилии, точнее — в ее столице Палермо.

В тесной связи с революционными событиями 1848 года находится создание композитором выдающейся героико-патрио-тической оперы «Битва при Леньяно». Но еще до нее Верди успел завершить оперу «Корсар» (либретто Пиаве по одноименной поэме Байрона).

В противоположность «Корсару» опера «Битва при Леньяно» имела оглушительный успех Сюжет, почерпнутый из героического прошлого итальянского народа, воскрешал на сцене историческое событие: разгром в 1176 году объединенными ломбардскими войсками захватнической армии германского императора Фридриха Барбароссы.

Представления «Битвы под Леньяно», проходившие в театре, разукрашенном национальными флагами, сопровождались яркими патриотическими демонстрациями римлян, провозгласивших в феврале 1849 года республику.

Не прошло и года с римской премьеры «Битвы при Леньяно», как в декабре 1849 года в неаполитанском театре «Сан Карло» была поставлена новая опера Верди «Луиза Миллер». Ее литературный источник — «мещанская драма» Шиллера «Коварство и любовь», направленная против сословного неравенства и княжеского деспотизма.

«Луиза Миллер» — первая опера Верди лирико-бытового плана, в которой действующими лицами являются простые люди. После постановки в Неаполе «Луиза Миллер» обошла ряд сцен Италии и других стран; в частности, в 1858 году она исполнялась в Петербурге.

Верди устал вести кочевой образ жизни, ему хотелось прочно обосноваться где-нибудь, тем более что он уже не был одинок. Как раз в это время в окрестностях Буссето продавалось довольно богатое имение Сант-Агата. Верди, располагавший тогда значительными средствами, купил его и в начале 1850 года переехал сюда с супругой на постоянное жительство.

Кипучая композиторская деятельность вынуждала Верди разъезжать по Европе, но Сант-Агата с той поры стала его любимой резиденцией до конца жизни. Лишь зимние месяцы композитор предпочитал проводить либо в Милане, либо в приморском городе Генуе — в палаццо Дорна.

Первой оперой, сочиненной в Сант-Агате, была «Стиффелио» — пятнадцатая в творческом портфеле Верди.

В период работы над «Стиффелио» Верди обдумывал планы будущих опер и частично набрасывал к ним музыку. Он и тогда уже считался одним из крупнейших композиторов, но высший расцвет его творчества лишь наступал: впереди были оперы, принесшие ему славу

«музыкального властителя Европы».

«Риголетто», «Трубадур», «Травиата» стали самыми популярными операми в мире. Созданные одна за другой менее чем в двухлетний период, близкие между собой по характеру музыки, они образуют как бы трилогию.

Литературный источник «Риголетто» — одна из лучших трагедий Виктора Гюго «Король забавляется». Впервые представленная в Париже 2 ноября 1832 года, сразу же после премьеры по распоряжению правительства опера была исключена из репертуара — как пьеса, «оскорбительная для нравственности», так как автор обличал в ней распутного французского короля первой половины XVI века Франциска I.

Уединившись в Буссето, Верди работал с таким напряжением, что написал оперу за 40 дней. Премьера «Риголетто» состоялась 11 марта 1851 года в венецианском театре «Ла Фениче», по заказу которого опера была сочинена. Спектакль имел огромный успех, а песенка герцога, как и предполагал композитор, произвела настоящий фурор. Расходясь из театра, публика напевала или насвистывала ее игривый мотив.

После постановки оперы композитор сказал: «Я доволен собой и думаю, что никогда не напишу лучшего». До конца жизни он считал «Риголетто» своей лучшей оперой. По достоинству ее оценили как современники Верди, так и последующие поколения. «Риголетто» и теперь — одна из самых популярных опер во всем мире.

После премьеры «Риголетто» Верди почти сразу приступил к разработке сценария следующей оперы — «Трубадур». Однако прошло около двух лет, пока эта опера увидела свет рампы. Причины, тормозившие работу, были различны: это и смерть горячо любимой матери, и неприятности с цензурой, связанные с постановкой «Риголетто» в Риме, и внезапная смерть Каммарано, которого Верди привлек к работе над либретто «Трубадура».

Лишь к осени 1852 года неоконченное либретто завершил Л. Бардаре. Прошли месяцы упорной работы, и 14 декабря того же года композитор написал в Рим, где намечалась премьера: «… „Трубадур“ закончен вполне: все ноты на месте, и я доволен. Хватит, чтобы и римляне были довольны!»

Премьера «Трубадура» состоялась в римском театре «Аполло» 19 января 1853 года. Хотя с утра разбушевавшийся и вышедший из берегов Тибр едва не сорвал премьеру. Не прошло еще и семи недель с римской премьеры «Трубадура», как 6 марта 1853 года в венецианском театре «Ла Фениче» была поставлена новая опера Верди — «Травиата».

Пользуясь богатыми вокальными и оркестровыми средствами выразительности, Верди создал новый вид оперы. «Травиата» — глубоко правдивая психологическая музыкальная драма из жизни современников — простых людей. Для середины XIX века это было ново и смело, так как раньше в операх преобладали исторические, библейские, мифологические сюжеты. Новаторство Верди не пришлось по вкусу рядовым театралам. Первая венецианская постановка потерпела полный провал.

6 марта 1854 года состоялась вторая венецианская премьера, на этот раз в театре «Сан Бенедетто». Опера имела успех: слушатели не только ее поняли, но и горячо полюбили. Вскоре «Травиата» стала популярнейшей оперой в Италии и других странах мира. Характерно, что сам Верди, на заданный ему однажды вопрос, какую из своих опер он больше всего любит, ответил, что как профессионал выше ставит «Риголетто», но как любитель предпочитает «Травиату».

В 1850–1860 годах оперы Верди идут на всех крупнейших сценах Европы. Для Петербурга композитор пишет оперу «Сила судьбы», для Парижа — «Сицилийская вечерня», «Дон Карлос», для Неаполя — «Бал-маскарад».

Лучшая из этих опер — «Бал-маскарад». Слава «Бала-маскарада» быстро

распространилась по Италии и далеко за ее пределами; он занял прочное место в мировом оперном репертуаре.

Другая опера Верди — «Сила судьбы» — была написана по заказу дирекции петербургских императорских театров. Эта опера предназначалась для итальянской труппы, с 1843 года постоянно выступавшей в Петербурге и имевшей исключительный успех. 10 ноября 1862 года состоялась премьера. Петербуржцы горячо приветствовали прославленного композитора. 15 ноября он сообщал в письме одному из друзей: «Состоялось три представления… при переполненном театре и с отличным успехом».

В конце 1860-х годов Верди получил предложение от египетского правительства написать для нового театра в Каире оперу с патриотическим сюжетом из египетской жизни, чтобы украсить торжества, связанные с открытием Суэцкого канала. Необычность предложения сначала озадачила композитора, и он отказался его принять; но когда весной 1870 года познакомился со сценарием, разработанным французским ученым (специалистом по древнеегипетской культуре) А. Мариэттом, то настолько увлекся сюжетом, что принял предложение.

Опера в основном была закончена к концу 1870 года. Премьера первоначально намечалась на зимний сезон 1870–1871 года, но из-за накалившейся международной обстановки (франко-прусская война) ее пришлось отложить.

Каирская премьера «Аиды» состоялась 24 декабря 1871 года. По словам академика Б. В Асафьева, «это был один из самых блестящих и энтузиастических спектаклей во всей истории оперы».

С весны 1872 года началось триумфальное шествие «Аиды» по другим итальянским оперным сценам, и скоро она стала известной по всей Европе, включая Россию, и в Америке Отныне о Верди стали говорить как о гениальном композиторе. Даже те музыканты-профессионалы и критики, которые относились к музыке Верди с предубеждением, теперь признали огромный талант композитора, его исключительные заслуги в области оперного искусства. Чайковский признал творца «Аиды» гениальным и сказал, что имя Верди должно быть начертано на скрижалях истории рядом с самыми великими именами.

Мелодическая насыщенность «Аиды» поражает богатством и разнообразием. Ни в одной опере Верди не проявлял такой щедрой и неистощимой мелодической изобретательности, как здесь. При этом мелодии «Аиды» отмечены исключительной красотой, выразительностью, благородством, самобытностью; в них нет и следа штампа, рутины, «шарманности», которыми нередко грешили старинные итальянские оперные композиторы, да и сам Верди в раннем и отчасти среднем периодах творчества. В мае 1873 года до Верди, жившего тогда в Сант-Агате, дошла глубоко опечалившая его весть о кончине 88-летнего Алессандро Манцони. Любовь и уважение Верди к этому писателю-патриоту были безграничны. Чтобы достойно почтить память своего славного соотечественника, композитор решил к первой годовщине его смерти создать Реквием. На создание Реквиема у Верди ушло не более десяти месяцев, и 22 мая 1874 года он был впервые исполнен под управлением автора в миланской церкви Св. Марка. Богатство и выразительность мелодии, свежесть и смелость гармоний, колоритность оркестровки, стройность формы, мастерство полифонической техники ставят Реквием Верди в ряд самых выдающихся произведений этого жанра.

Образование единого итальянского государства не оправдало надежд Верди, как и многих других патриотов. Глубокую горечь вызвала у композитора политическая реакция. Опасения Верди вызывала и музыкальная жизнь Италии: пренебрежение национальной классикой, слепое подражание Вагнеру, творчество которого Верди очень ценил. Новый

подъем наступил у престарелого автора в 1880-х годах. В 75 лет он начал писать оперу на сюжет пьесы Шекспира «Отелло». Противоположные чувства — страсть и любовь, верность и интриганство переданы в ней с потрясающей психологической достоверностью. В «Отелло» соединено все то гениальное, чего Верди достиг за свою жизнь. Музыкальный мир был потрясен. Но эта опера вовсе не стала финалом творческого пути. Когда Верди было уже 80 лет, он написал новый шедевр — комическую оперу «Фальстаф» по пьесе Шекспира «Виндзорские насмешницы» — произведение настолько совершенное, реалистичное, с изумительным полифоническим финалом — фугой, что оно сразу же было признано наивысшим достижением мировой оперы.

10 сентября 1898 года Верди исполнилось 85 лет. «…Мое имя пахнет эпохой мумий — я сам высыхаю, когда только бормочу это имя про себя», — горестно признавался он. Тихое и медленное угасание жизненных сил композитора продолжалось еще два года с лишним.

Вскоре после того, как человечество торжественно встретило XX столетие, Верди, живший в миланском отеле, был поражен параличом и через неделю рано утром 27 января 1901 года на 88-м году жизни скончался. По всей Италии был объявлен национальный траур.

Шарль Гуно (1818–1893)

Творчество Гуно способствовало развитию музыкального театра, утверждению нового жанра — лирической оперы, в основе которого лежало стремление правдиво показать жизнь простого человека с его интимными, душевными переживаниями. Он оказал большое воздействие на творчество своих младших современников и композиторов последующих поколений. Дебюсси проницательно заметил: «Искусство Гуно запечатлело мгновение французской чувствительности».

1 17 июня 1818 года в Париже в семье художника Франсуа Луи Гуно и преподавательницы музыки Виктории родился сын Шарль Франсуа. В одиннадцать лет мальчика отдали в лицей. За время обучения Шарль солировал в церковном хоре, сочинял музыку, изучал теорию музыки. Желание сочинять усилилось особенно после посещений оперного театра. Под впечатлением оперы Моцарта «Дон Жуан» формировались музыкальные взгляды молодого музыканта. Любовь к творчеству Моцарта он пронес через всю жизнь.

В 1838 году Гуно поступает в Парижскую консерваторию. Здесь он учился у Ф. Галеви, И. Лесюэра, Ф. Паэра. И хотя развитие яркого дарования Гуно сковывал академизм, царивший в ту пору в стенах консерватории, некоторые из его ранних сочинений привлекли к себе внимание публики и критиков. Достойны внимания скерцо из симфонии, трехголосый «Agnus Dei», свежее звучание которого отметил Берлиоз. В 1839 году Гуно получил Римскую премию за кантату «Фернан», давшую возможность провести на правах стипендиата более двух лет в Италии и некоторое время в Вене и Германии. Разочаровавшись в современном итальянском оперном искусстве, Гуно сосредоточился на изучении старинной культовой музыки, в частности Палестрины. Он увлекся произведениями И. С. Баха, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта, что, конечно, позднее отразилось в его творчестве. По возвращении в Париж, в 1843–1848 годах Гуно работал органистом и регентом в церкви Иностранных миссий. В эти годы он сочинял только духовные произведения. В его мировоззрении усилились религиозно-клерикальные умонастроения, он начал помышлять о духовной карьере и посещать проповеди членов доминиканского ордена. В 1847–1848 годах Гуно посещает курс богословия в семинарии Сен-Сюльпис. Одно время живет в кармелитском монастыре и носит сутану аббата. И все же в результате сложной внутренней борьбы он отказался от намерений принять духовный сан и вернулся к искусству.

Он обращается к опере, так как считает, что только театр дает возможность композитору каждодневно общаться с публикой. Премьера его первой оперы — «Сафо» — состоялась в 1851 году. Затем последовала опера «Окровавленная монахиня», поставленная в 1854 году. Оба произведения, поставленные в «Гранд Опера», отличаются неровностью, мелодраматизмом, даже вычурностью стиля. Они не имели успеха.

В 1852 году произошли два важных события в жизни Гуно. Он женился на дочери профессора Парижской консерватории Циммермана и стал директором Парижского «Орфеона». Это объединение хоровых любительских обществ было самой массовой в ту пору музыкально-просветительской организацией, членами которой были главным образом рабочие Парижа и жители предместий. Чутко уловив склад и характер городской музыки, Гуно обнаружил новые средства музыкально-драматической выразительности, отвечавшие требованиям времени. Он открыл во французской оперной и романсовой музыке богатейшие

возможности «общительной» лирики, непосредственной и импульсивной, проникнутой демократическими настроениями. Чайковский верно подметил, что Гуно — «один из немногих композиторов, которые в наше время пишут не из предвзятых теорий, а по внушению чувства».

Нервно реагируя на окружающую жизнь, Гуно легко поддавался различным идеологическим влияниям, был неустойчив как человек и художник. Его натура полна противоречий: то он смиренно склонял голову перед религией, то безраздельно отдавался земным страстям. В 1857 году Гуно был на грани серьезного душевного заболевания, но в 1860-х годах много, продуктивно работал.

В 1858 году состоялась премьера «Лекаря поневоле» (по Мольеру). Показанная в «Лирическом театре», опера была принята теплее предыдущих. Комический сюжет, реальная обстановка действия, живость характеров пробудили новые стороны таланта Гуно. В полную силу они проявились в следующем произведении. Это был «Фауст», поставленный на сцене того же театра в 1859 году. Не сразу зрители полюбили оперу, осознали ее новаторскую сущность. Только через десять лет она попала в «Гранд Опера», причем первоначальные диалоги были заменены речитативами и добавлены балетные сцены. В 1887 году здесь прошел пятисотый спектакль «Фауста», а в 1894 году праздновалось его тысячное исполнение.

«Фауст» явился лучшим созданием Гуно. Это классический образец французской лирической оперы со всеми ее достоинствами и некоторыми недостатками.

К тому времени сложилось эстетическое кредо Гуно. Он выступал за единство красоты и правды; за образно-эмоциональное содержание, способное глубоко взволновать «каждую человеческую душу».

Глубокое философское содержание гетевского «Фауста» (точнее — первой части поэмы) лишь поверхностно затронуто в опере Гуно. Ее сюжет трактуется в лирико-бытовом аспекте: любовная драма Маргариты оттеснила на второй план центральные у Гете образы Фауста и Мефистофеля. Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с реалистическим художественным совершенством. «Невозможно отрицать, — писал Чайковский, — что „Фауст“ написан если не гениально, то с необычайным мастерством и не без значительной самобытности».

Гуно утверждал, что оперный драматург должен быть мастером музыкального портрета. В «Фаусте» он полностью овладел этим искусством. Его портреты главных действующих лиц психологически правдивы и обрисованы разнообразными красками.

Образ Маргариты принадлежит к лучшим созданиям Гуно, хотя и отличается от литературного первоисточника — в нем больше французских, нежели немецких национальных черт. В этом образе привлекают простота и лиричность, женственная грация. Композитор тонко передает разнообразную гамму переживаний Маргариты — от робкого пробуждения наивного любовного чувства до упоения страстью и далее горя и безумия. В музыке это выражено постепенной драматизацией романсового начала, которое под конец вытесняется декламационностью.

Менее широко обрисован Фауст — преимущественно той же романсовой стихией, но в более пылком, восторженном преломлении.

Иной полюс драмы воплощен в образе Мефистофеля — и в музыке он характеризуется другой интонацией, выдержанной в тонах иронической галантности.

Мастерство индивидуальных характеристик обнаруживается в сопоставлении трех «портретов» в начале второго акта: куплеты Зибеля, каватина Фауста, баллада и ария Маргариты отличаются друг от друга не только интонационным складом, но и приемами

жанрового обобщения — использованием разных выразительных средств устоявшихся оперных форм. Эта опора на бытующие жанры — основа демократизма музыкального языка Гуно.

Правда жизни, воплощенная в лучших сценах оперы, поэтическая цельность выражения, естественность музыкального языка, целеустремленность драматургии — все это является залогом популярности «Фауста» Гуно.

В начале 1860-х годов Гуно сочинил две посредственные комические оперы — «Филемон и Бавкида» и «Голубка», а также «Царицу Савскую», выдержанную в духе драматургии Скриба — Мейербера. Обратившись затем в 1863 году к поэме провансальского поэта Фредерика Мистраля «Мирейль», Гуно создал произведение, которое покоряет тонким лиризмом. Картины природы и сельской жизни юга Франции нашли поэтичное воплощение в музыке. Композитор воспроизвел в своей партитуре подлинные провансальские напевы; примером может служить старинная любовная песнь «О, Магали», играющая важную роль в драматургии оперы. Ярко очерчен и центральный образ крестьянской девушки Мирейль, гибнущей в борьбе за счастье с любимым.

Последнее значительное художественное достижение Гуно — опера «Ромео и Джульетта». Ее премьера состоялась в 1867 году и ознаменовалась большим успехом — в течение двух лет состоялось девяносто спектаклей. Хотя трагедия Шекспира здесь трактуется в духе лирической драмы, лучшие номера оперы — а к ним относятся четыре дуэта главных героев, вальс Джульетты, каватина Ромео — обладают той эмоциональной непосредственностью, правдивостью декламации и мелодической красотой, которые характерны для стиля Гуно. В 1869 году у композитора случился новый приступ нервного заболевания, вызванный мистическими настроениями. Проходит еще год. Из-за начавшейся франко-прусской войны Гуно переезжает с семьей в Англию.

Здесь в 1871 году он знакомится с англичанкой Дж. Уэлдон — певицей и преподавательницей пения, создательницей школы пения для сирот в Тэвисток-хауз около Лондона. Композитор отказывается от предложения занять место директора Парижской консерватории и живет в Лондоне, в семье Уэлдон. Они вместе совершают путешествие в Бельгию. Лишь в 1874 году Гуно порывает с Уэлдон и возвращается в Париж.

В 1870-е годы Гуно вновь подпал под влияние клерикальных умонастроений. Усилившаяся религиозность явилась главной причиной упадка его творчества. Написав ряд неудачных опер (в том числе «Полиевкт», 1878 год), он отошел от музыкального театра, предпочтя ему духовную музыку. Среди его последних крупных сочинений — две оратории: «Искупление» (1881), «Смерть и жизнь» (1884).

В это время Гуно занимается литературно-критической деятельностью. Своими выступлениями в печати он поддерживал произведения К. Сен-Санса. Он написал предисловие к изданию писем Г. Берлиоза, книгу «„Дон Жуан“ Моцарта», автобиографию и многое другое.

Последние годы жизни Гуно провел в Сен-Клу под Парижем, занимаясь с молодым композитором А. Бюссе.

Он умер 18 октября 1893 года.

Станислав Монюшко (1819–1872)

С творчеством Монюшко связывается осуществление мечты польского народа о создании своей национальной оперы. Этому скромному провинциальному музыканту обязан польский народ также появлением романсной лирики.

Воспитанный на оперных произведениях западноевропейских композиторов, Монюшко, тем не менее, отличается от них чертами, которые роднят его с современными ему русскими писателями и композиторами — подчеркнутым интересом к теме социального протеста. Возможно, что именно эта направленность и объясняет немеркнущую популярность лучшей оперы Монюшко — «Галька».

Станислав Монюшко родился 5 мая 1819 года в поместье Убель близ Минска. Мальчик вовсе не принадлежал к числу так называемых вундеркиндов, но с самых ранних лет чувствовал непреодолимое влечение к музыке… «Мать первая заметила во мне сверкающую искру дарования и, как только пальцы мои немного окрепли, сама стала учить меня началам любимого искусства», — так рассказывает о своем детстве Монюшко. Он рос в помещичьей усадьбе в Белоруссии. Наблюдая жизнь крестьян, будущий композитор с детства полюбил народные обычаи, мелодии польских и белорусских песен. Отец Монюшко, в прошлом военный, увлекался искусством и решил дать своему единственному сыну разностороннее образование в Варшаве. Станислав берет уроки музыки у А. Фрейера, учится игре на органе, часто бывает на концертах и в опере. В Варшаве ставятся итальянские и французские оперы, выступают виртуозы-пианисты, скрипачи, великий Паганини.

В 1830 году семья Монюшко возвращается в Минск. В их доме устраиваются музыкальные вечера, здесь поют, играют в четыре руки. В эти годы Станислав решает стать музыкантом. Станислав занимается сначала в Минске у Д. Стефановича, а затем в Певческой академии в Берлине у Ф. Рунгенхагена, где получил настоящую профессиональную подготовку.

Дарование Монюшко раскрывается не сразу. Ничего выдающегося не заметили в нем его учителя. В скромном близоруком юноше ничто не предвещает творца национальной оперы.

Это был один из самых тяжелых периодов истории Польши. Крушение надежд на независимость Польши после наполеоновского нашествия определило общественную атмосферу. За границей жили и творили самые выдающиеся польские художники середины века: Шопен, Мицкевич, Словацкий, Норвид. Лишь немногие оставались на родине и в условиях беспощадных репрессий и жесточайшей цензуры продолжали своим творчеством бороться за национальное самоутверждение. К этой замечательной группе подвижников принадлежал и Монюшко.

После обучения в Берлине Монюшко получает скромную должность органиста в костеле города Вильно. В городе не было ни оперного, ни постоянного драматического театра, и даже собрать симфонический оркестр в полном составе было выше возможностей виленских любителей музыки. В этом духовном «пустыре» Монюшко прожил двадцать лет.

Здесь создал он свои редкие по красоте «Домашние песенники», едва ли не первые национальные произведения для голоса. Уже через несколько лет после появления этого сборника, по словам современников, почти на всех концертах «звучат песни Монюшко, нет зала или гостиной, где бы их ни пели».

Первому из своих двенадцати «Песенников», вышедшему в 1841 году, композитор

предпослал развернутый проспект, в котором излагал свое эстетическое кредо. Предназначая эти романсы для домашнего исполнения, Монюшко ставил своей целью повысить художественный уровень польского бытового музицирования, приблизить его к самым высоким достижениям современной профессиональной музыки. «Лучшие художники открыли этот неисчерпаемый родник гармонии и начали его разрабатывать; поэты, изучая самобытную поэзию народа, пользуясь его тематикой, стали сочинять песни национального характера», — писал композитор.

Более двухсот пятидесяти песен, вошедших в «Песенник», охватывают огромное количество жанров. Излюбленный жанр — балладный, в соответствии с традициями польской романтической поэзии.

«Для знающих польский язык романсы Монюшко — сокровище», — писал Серов о песнях Монюшко, сравнивая их с романсами Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, отмечая, в частности, высокий художественный уровень романса «Знаешь ли край» на слова Гёте в переводе Мицкевича.

Резонанс, который «Песенники» получили на родине Монюшко, не имел себе подобного. Появление национальной музыки, словно «разговаривающей по-польски» в момент, когда родной язык был под запретом, имело, прежде всего, громадное патриотическое значение. Со временем популярность «Песенников» Монюшко затмила все, что когда-либо выходило в Польше в этом жанре.

Но в ту пору виленской жизни слава шла к композитору медленно. Виленцы и не подозревали, что органист, которого они слушают в костеле и который дает уроки по рублю за час, — выдающийся композитор. Несмотря на трудности, нужду, Монюшко осуществляет в эти годы свою заветную цель — создает первую польскую классическую оперу «Галька».

В 1848 году «Галька» впервые прозвучала в концертном исполнении в Вильно. Тогда она состояла всего лишь из двух актов.

Опера «Галька» — это отклик композитора на революционное движение польского крестьянства, развернувшееся в сороковых годах XIX века. В первоначальном варианте опера должна была заканчиваться крестьянским восстанием. По цензурным соображениям конец ее Монюшко пришлось изменить. Но опера не утратила своей обличительной силы.

Сюжет «Гальки» взят из народной жизни. «Сюжет Гальки чрезвычайно прост и в то же время полон потрясающего драматизма… — писал Кюи. — Композитор не искал внешних эффектов. В его опере нет ни процессий, ни выездов, ни охот, ни снов, ни лошадей… Но в самой драме много эффектов, производящих несравненно сильнейшее впечатление, чем мейерберовская… блестящая мишура…»

Опера лирична и напевна. Музыкальный язык ее драматичен и глубоко народен, хотя Монюшко и не ввел в «Гальку» ни одной польской народной песни. «Необыкновенная нежность, грациозность, сердечность, при постоянной красоте звука», — писал о музыкальном стиле Монюшко Серов.

Действующие лица оперы правдиво обрисованы в музыке. Сочувствие композитора всецело на стороне людей из народа. Музыкальная характеристика дворян далека от традиций народной песенности. Этим Монюшко как бы подчеркивает отсутствие искренности и теплоты у надменных и эгоистичных шляхтичей.

По-разному написаны композитором две мазурки в опере: бравурная, чуждая народному духу, исполняемая в доме стольника, и красочная, поистине народная, звучащая в хоре крестьян из третьего действия.

Структура оперы «Галька» основывается на общепринятых в те годы замкнутых номерах. Но в пределах этих закругленных форм Монюшко достигает высокой степени

реализма в воплощении драматических образов сюжета. В частности, большая роль принадлежит оркестру, который, обогащая нюансы вокальной партии, придает ей такую гибкость и драматическую выразительность, что «Галька» воспринимается как свободная музыкальная драма в духе исканий романтиков.

На протяжении десятилетнего периода все попытки Монюшко осуществить постановку своей оперы на столичной сцене были обречены на неудачу. Наконец, 1 января 1858 года «Галька», расширенная до четырех актов, прозвучала в варшавском театре. Это событие было воспринято польской общественностью как долгожданное рождение национальной оперы. Ее автор был провозглашен национальным композитором. Выраженное в этой опере общее для всех славянских народов стремление к национальному самоутверждению и социальному раскрепощению сделали ее классической польской оперой. Ни одна другая из более зрелых и совершенных опер Монюшко не имела такой популярности, как «Галька».

Имя Монюшко стало известным не только в Польше, но и за рубежом — в Праге, Софии, Белграде, Вене, Берлине. Ему было предложено художественное руководство Варшавским оперным театром. Эту должность он занимал до смерти, наступившей 4 июня 1872 года. Здесь шли его новые оперы: «Сплавщик леса», «Графиня» — тонкая сатира на аристократическое общество и знаменитый «Зачарованный замок, или Страшный двор».

Опера «Зачарованный замок», написанная в 1861–1864 годы, знаменует собой не только рождение польской музыкальной комедии, но и вершину мастерства самого композитора. Сохранив мелодическое богатство «Гальки», это позднее произведение композитора отличается гораздо большим разнообразием эмоциональных оттенков, значительно большим сценическим мастерством, театральностью и динамикой музыки. Раскрытие музыкальными средствами атмосферы старинной шляхетской усадьбы, показ фантастики в гротескном плане — все это знаменовало новое явление в польской музыке На публику 1860-х годов образы польского военного лагеря и рыцарей в латах (которыми открывалось первое действие оперы) производили очень сильное впечатление.

К достижениям Монюшко последнего десятилетия его жизни относится ряд хоровых произведений на тексты Мицкевича «Призраки» (первое исполнение — 1865 год), «Крымские сонеты» (1867), баллада «Пани Твардовская» (1869).

Композитор воплотил эпически-грозные образы Мицкевича, его идею суда народной совести, выраженную в древнем обряде, необычными средствами, отличающимися от приемов оперной музыки.

Оперы, созданные Монюшко, — высший образец самобытного польского оперного стиля, до него не поднялся впоследствии ни один композитор Польши. Но сам Монюшко с присущей ему удивительной скромностью говорил о своем творчестве: «Я не создаю ничего нового. Странствуя по польским землям, я наполняюсь духом народных песен. Из них, помимо моей воли, вдохновение переливается во все мои сочинения».

Жак Оффенбах (1819–1880)

Якоб Эберст, известный всем под именем Жак Оффенбах, родился 20 июня 1819 года в немецком городе Кельне, в семье бедного служителя иудейской религии.

Его отец Исаак Иуда Эберст — выходец из маленького города Оффенбах-на-Майне — был чрезвычайно беден, трудолюбив и плодовит семь дочерей, трое сыновей. Отец семейства не чурался никакой работы: был кантором в синагоге, давал уроки музыки, сочинял стихи и песни и даже выпускал учебники Закона Божьего для детей.

В доме Эберстов музыка была в почете, и один из младших детей, Якоб, рано начал проявлять талант в этой области Оффенбах очень рано начал сочинять. В своих воспоминаниях он признается, что даже в раннем детстве сочинять музыку ему было интереснее, чем играть на скрипке. Однажды стало ясно, что четырнадцатилетнему Якобу в Кельне нечему больше учиться. Отец отвез его в Париж, вряд ли предвидя, что именно Париж станет доминантой в жизни и творчестве его сына.

Юному музыканту повезло. Хотя иноземцев в Парижскую консерваторию не допускали, маститый директор Луиджи Керубини сделал для Якоба исключение (Листа он не принял). Так вторично родился уже не Якоб, а Жак Оффенбах. В Париже Оффенбах занимался композицией у Ф. Галеви.

В юности он был не просто некрасив, а комичен Внешний облик Оффенбаха не только хороший повод для карикатуры будущий автор «Прекрасной Елены» был карикатурнее всех карикатур на него. Тем не менее, он умудрился жениться на девушке из богатой семьи, Эрминии д'Алькен, горячо полюбившей его, ставшей для него терпеливой подругой.

Оффенбах в 1840-е годы часто бывает в Кельне, в 1844 году концертирует в Лондоне. Даже обзаведясь семьей, двадцатипятилетний Жак Оффенбах метался с места на место, из одного оркестра в другой, из театра в театр, а большей частью давал концерты-соло на виолончели, и Боже, что это были за концерты! Он умел извлекать из своего инструмента звуки духовых, задолго до Римского-Корсакова имитировал полет шмеля, так же как храп обывателя и кошачий визг.

Он сочинял музыку упорно и непрестанно, даже тогда, когда не сочинял ее. Оффенбах состоял не только из мотивов, он больше, чем кто-либо, состоял из нервов. Это была в высшей степени нервная личность. Покой ему был противопоказан. С 1850 по 1855 год Оффенбах был штатным композитором и дирижером Прославленной «Комеди Франсез».

Однако Оффенбах не удовлетворился этой ролью. Он твердо решил открыть свой театр, нашел компаньонов, нескольких актеров. Театр «Буфф Паризьен» открылся 5 июля 1855 года. Маленький театрик, казалось, был обречен на недолгое существование. Оффенбах не имел солидной финансовой поддержки. И тем не менее театру «Буфф Паризьен» суждено было остаться в истории, стать не менее известным, чем «Гранд-Опера», «Ко-меди Франсез», «Опера Комик» и другие прославленные театры Парижа. Отчасти причиной было то, что открытие состоялось в дни Первой Всемирной выставки, привлекшей туристов из многих стран. Выставка помещалась на Елисейских полях, то есть по соседству с «Буфф». Помогало и то, что новому театру покровительствовала полюбившаяся парижанам газета «Фигаро», ее владелец Вильмессан был одним из пайщиков «Буфф».

Но главным фактором успеха был сам композитор. Его энергия, талант, вера в начинание были неиссякаемыми. И ему везло: он сразу нашел неоценимого помощника и драматурга,

юного 21-летнего Людовика Галеви.

Всемирная выставка подходила к концу. Крохотное помещение близ Елисейских полей уже не вмещало желающих посетить «Буфф Паризьен». Предполагался снос улочки. Оффенбах нашел новое помещение на Монмартре. В течение почти трех лет Оффенбах довольствовался репертуаром из одноактных пантомим, пародий и музыкальных пьесок. В 1858 году неизменный успех театра, отмена запрещения выводить только двух-трех актеров и, главное, возросшая уверенность композитора в своих силах привели к появлению первой оперетты «Орфея в аду». Таким образом, «Буфф Паризьен» стал первым в мире театром оперетты.

Идет вторая картина Орфея в аду. Боги и богини под предводительством воинственной Дианы исполняют куплеты о «метаморфозах» своего владыки. Собственно, с исполнения этих куплетов и начинается мировая оперетта. Словно другой век, другая стихия ворвались на сцену, стихия парижских бульваров и увеселительных садов. Лихорадочное, почти бесшабашное высмеивание всего того, что пребывает в важной позе. Это уже не опера. Это не Обер или Адан. Это — Оффенбах.

Немудрено, что первые зрители «Орфея в аду» были сбиты с толку: все более непонятным становился самый жанр спектакля.

Простодушной и понятной должна была явиться концовка оперетты: веселье богов. Для нее нужно было сочинить что-то необычное, из ряда вон выходящее. Так появился знаменитый галоп из «Орфея в аду». Можно еще представить, чтобы боги позволяли себе спускаться на землю и даже заводить шашни с земными красотками, но — канкан!

Наверняка можно утверждать, что гениальная музыки оффен-баховского галопа ошеломила зрителей первого представления «Орфея в аду». Казалось бы, несложный ритм был настолько быстрым, что не давал ни танцорам, ни певцам (боги пели!), ни музыкантам и секунды для вздоха. Ничего подобного по ритмам не знали композиторы XVIII или первой половины XIX века. Галоп «Орфея» соответствовал достижениям цивилизации, демонстрировавшимся в эти же годы на всемирных выставках, — локомотивами, пневматическими машинами, скорострельным оружием.

Показанный впервые 21 октября спектакль имел относительный успех. В газете «Фигаро» Жюль Норрик даже написал рецензию, похожую на оду, — все хорошо: и либретто, и музыка, и актеры. Но эту газету издавал Вильмессан, один из пайщиков театра «Буфф Паризьен». Остальные газеты отмолчались. Сборы, вначале хорошие, стали падать. Композитор даже переработал партитуру, добавил новые номера, и все же большого успеха, на который рассчитывал театр, не было. Публика не могла понять, что все это значит, что за спектакль ей показали. Автор не в состоянии был понять, почему не оправдались надежды его и театра.

Так было до тех пор, пока в газете «Журналь де Деба» не появляется разгромная рецензия известного критика Жюля Жанена. Она оказалась самой блистательной рекламой. Если 21 октября 1858 года было датой рождения нового театрального жанра, то день появления статьи Жанена можно назвать днем крестин, крестин по первому разряду.

Однако в течение шести лет Оффенбах не создавал ничего подобного «Орфею в аду». Хотя уже через год после «Орфея» он написал и поставил большую оперетту «Женевьева Брабантская». Спектакль успеха не имел.

«Прекрасную Елену» публика тоже оценила не сразу. С каждым спектаклем зрительский интерес к спектаклю рос, пока парижане окончательно не прозрели — перед ними было непревзойденное произведение — по музыке, в которой каждая мелодия являлась шедевром, по драматургии, по игре актеров.

А затем всего за пять лет, начиная с «Прекрасной Елены», Оффенбах создает пять

оперетт, пять жемчужин нового искусства. Это была кульминация, вершина творчества композитора и его соавторов. Либретто были превосходны, фабулы — разнообразны и остроумны, образы — верх совершенства, музыка — непревзойденной.

«Синяя Борода» реванш за «Женевьеву Брабантскую». Мы вновь встречаемся с переиначиванием всем известной легенды, но суть не в изменении смысла. Суть в поистине опереточном подходе к истории, к жизни как таковой. Последней обреченной на гибель женой рыцаря оказывается не знатная девица, а пастушка Булотта. Это огромного значения факт: либреттисты и композитор таким образом продемонстрировали демократические настроения. Финальную сцену спектакля можно смело отнести к лучшим достижениям опереточного театра.

В 1866 году появилась «Парижская жизнь». Трудно переоценить значение этой на первый взгляд сумбурной оперетты. Прежде всего, это оперетта на современную тему, первая в мире оперетта подобного типа. Все, что было создано в дальнейшем, вплоть до мюзикла Хэмлиша («Кордебалет»), было продолжением «Парижской жизни».

«Парижская жизнь» — доподлинно парижская оперетта. Фабулу ее можно было бы назвать водевильной, если бы не изумительная музыка Жака Оффенбаха.

Проходит еще год, и появляется ошеломившая всех «Великая герцогиня Герольштейнская» — самая сатирическая оперетта Оффенбаха. В еще большей степени, чем «Прекрасная Елена», «Герцогиня Герольштейнская» — оперетта образцовая по драматургии И в основе ее — поразительный женский образ, пожалуй, единственный женский образ, трактованный сатирически. Лучшие музыкальные номера отданы героине.

Еще один год отделяет этот шедевр Оффенбаха от следующего. Это был год неправдоподобного торжества «Буфф Паризьен». Слава Оффенбаха достигла апогея. Тем более замечательно, что в новой оперетте, называвшейся «Перикола», Оффенбах и его соавторы не повторили того, что делали. Написали новаторское произведение. Как и где этот колючий, все подвергающий осмеянию выходец из семьи кельнского кантора обрел небывалый лирический дар — понять трудно.

Увы, то был грандиозный, но последний крупный успех композитора Жак Оффенбах еще писал прекрасную музыку, но даже в таких опереттах, как «Золотая булочница», «Мадам Фавар» и «Дочь тамбурмажора», до прежних высот он не поднимается. В 1874 году он возобновляет, надеясь на повторение триумфа, «Орфея в аду», но это не то произведение, которым он поразил мир. Сатирическая оперетта превратилась в необычайно затянутую феерию. Главенствующим стал балет — банальные танцы и ансамбли, как бы предварявшие ревю XX века. Новый этот жанр понравился. За ним последовали другие феерии Оффенбаха — «Путешествие на луну», «Доктор Оке».

Позже Галеви записал в своем дневнике: «Оффенбах, Мельяк и я выдохлись, это факт; мы слишком много сделали вместе. Мы выложили все, что могли изобрести по части хоров, входов, уходов, шествий, прощаний, стихов для новобрачной и рондо для пажей. Нам было уже не двадцать, даже не сорок. Дикие фантастические идеи оставили нас вместе с молодостью, а именно наш жанр требовал, как никакой другой, смелости и воображения».

Оффенбах подражает собственным шедеврам. Успех «Песенки Фортунио» заставляет его написать неудачную оперетту по другой пьесе Мюссе, «Фантазио». Повторяя «Разбойников», пишет и ставит «Браконьеров» — снова провал.

Во всех этих произведениях Оффенбах не может перестать быть Оффенбахом. Музыка часто напоминает его шедевры, успех изредка все же приходит: «Мадам Аршидюк», «Креолка», «Путешествие на луну». Но это именно тот успех, о котором пишет Галеви: в высшей степени средний успех.

Оффенбах меняет театры, затевает неудачные антрепризы, оказывается на грани банкротства. Но он упорствует. Когда его предупреждают о неминуемой неудаче, он отвечает: «„Орфею“ тоже предрекали неудачу». Его слава по-прежнему велика, он нередко посещает Лондон, где его старые оперетты идут с успехом, часто бывает в Вене, где его боготворят. Наконец, в 1876 году он отправляется в Америку.

Композитора встречают с почетом, на первый концерт все билеты проданы. Но это только концерт, симфонический концерт, не спектакль. Разочарованная публика начала уходить после первого номера. Ряд газет поместил уничтожающие рецензии. Оффенбах возвращается во Францию, потеряв отчасти привычный для него оптимизм. Может быть, именно поэтому он начинает работу над «Сказками Гофмана»: сказки его светлы и радостны, но в них зачастую сквозит отчаяние.

Оффенбах успел написать только клавир и несколько сцен в партитуре, на большее у него уже не было сил. В ночь на 5 октября 1880 года Жака Оффенбаха не стало, и это произведение после его смерти завершил и оркестровал Эйро.

Премьера «Сказок Гофмана» состоялась через год после смерти автора. Но опере вначале не везло. Вскоре после премьеры в Париже она была поставлена в венском Рингтеатре, но случился сильный пожар, и несколько человек погибли. Актерские предрассудки породили легенду о том, что «Сказки Гофмана» прокляты, и в итоге в течение четверти века никто так и не отваживался их играть. Только в 1905 году опера вновь попала на сцену и победно пробивала себе дорогу. Жак Оффенбах, благодаря ей, во второй раз стал бессмертным.

Александр Николаевич Серов (1820–1871)

Серов вошел в историю русской музыкальной культуры как один из выдающихся и разносторонних деятелей 1850-1860-х годов. Особенно велико историческое значение критической и научно-музыкальной деятельности Серова. По-своему разрабатывая традиции великих предшественников, используя отдельные достижения выдающихся современных оперных композиторов Запада, Серов упорно развивал новые направления в опере, отвечающие художественным идеалам его времени.

Вся жизнь Серова была наполнена трудом и борьбой. Он не любил отступать перед трудностями. «Вступивши в строй, стоя у бреши, нельзя покидать своего знамени. Сознавая даже недостаточность своих сил, нужно бороться до конца», — писал он.

Александр Николаевич Серов родился 11 января 1820 года в Петербурге. Дед Серова был известным ученым-естествоиспытателем, отец — юристом, блестяще образованным человеком. С раннего детства Серов был приобщен к естественным наукам, живописи, классической литературе.

В 1835 году отец Серова, предназначавший сыну юридическую карьеру, отдал его в Училище правоведения. Еще в училище Серов начал серьезно увлекаться музыкой, что очень сильно повлияло на его дальнейшую судьбу; он занимался игрой на фортепиано и виолончели, изучал гармонию, контрапункт, постоянно посещал симфонические концерты и оперные спектакли.

Серов сблизился с другим молодым правоведом — Владимиром Васильевичем Стасовым, питавшим также любовь к музыке. Общность интересов и стремлений связала их на долгие годы. Стасов был первым, поддержавшим в Серове вспыхнувшее влечение к музыке и утвердившим в нем веру в свои силы.

В 1840 году Серов окончил училище правоведения и вынужден был поступить на службу в Министерстве юстиции. Но, затаив в глубине души мечту стать композитором, он упорно продолжал свое музыкальное образование. В 1842 году Серов познакомился с Глинкой. Великий композитор тепло и сочувственно отнесся к молодому музыканту. «О, с тех пор как я по случаю познакомился с М. И. Глинкой, я в него верую как в божество!» — восторженно восклицал он. Значительное влияние на формирование Серова как музыканта оказало и произошедшее вскоре знакомство с Даргомыжским.

После пятилетней службы в Петербурге Серов получил назначение в Симферополь. И здесь он, несмотря на большую занятость, отдает много времени музыке. Он пишет свою первую оперу «Мельничиха из Марли», его не удовлетворившую, и потому вскоре им самим уничтоженную, начинает работу над оперой «Майская ночь», которую впоследствии постигает та же участь. В Крыму происходят встречи Серова с Белинским, художником Айвазовским, актером Щепкиным. Из Симферополя Серова переводят в Псков. Однако деятельность чиновника настолько угнетает его, так велико его желание стать музыкантом, что он решается наперекор воле отца бросить службу. В 1850 году он переезжает в Петербург и посвящает себя музыкально-критической деятельности. Его первые выступления в журналах «Современник» и «Библиотека для чтения» относятся к 1851 году.

Подлинный расцвет деятельности Серова-критика наступает со второй половины 1850-х годов. В один только 1856 год им написано более шестидесяти различных трудов, и среди них такой очерк, как «Музыка южнорусских песен» (с приложением к статье собственных

гармонизаций шести украинских народных песен) — одно из первых в русском музыкознании подлинно научных исследований по народному творчеству. В 1858 году Серов отправляется за границу, чтобы непосредственно ознакомиться с новыми явлениями зарубежного искусства. Он знакомится с Листом и Вагнером и рассказывает об этом в необычайно интересных «Письмах из-за границы», опубликованных в 1858–1859 годах.

В 1860-х годах Серов создал ряд ценных критических работ, в которых им были поставлены актуальные проблемы развития русской музыкальной культуры. В эти годы создавался его капитальный труд «Русская народная песня как предмет науки».

В 1850-е годы он вновь возвращается к «Майской ночи», а также вынашивает планы создания других опер, которые, однако, остаются неосуществленными. Лишь в возрасте сорока трех лет Серову удалось закончить свое первое значительное произведение.

В 1860 году, под сильным впечатлением от пьесы итальянского драматурга Джакометти «Юдифь» и игры выступавшей в заглавной роли итальянской артистки Ристори, Серов начал писать оперу на этот сюжет. После трех лет упорного труда опера была завершена и поставлена в Петербурге весной 1863 года.

Опера «Юдифь» продолжает традицию патриотической оперы, начало которой было положено «Иваном Сусаниным» Глинки. Опера прославляет героический подвиг во имя народа. Именно наличием патриотической идеи, наряду с яркой красочностью и зрелищностью сценического действия, и объясняется успех оперы у современников Серова.

В «Юдифи» своеобразно соединились влияния Глинки и французской большой оперы. Влияние последней проявилось в драматической остроте отдельных музыкальных эпизодов, в пышности и красочности действия Влияние Глинки оказалось более многосторонним. В монументальных массовых сценах действующим лицом является народ, во имя которого совершает свой подвиг Юдифь. В первом акте народ показан страдающим, полным отчаяния и гнева. В последнем действии, после возвращения Юдифи, скорбь сменяется радостным ликованием и славлением.

Для выражения конфликта между двумя враждующими разнонациональными лагерями Серов использовал глинкинский принцип противопоставления двух контрастных музыкальных сфер. Иудеи охарактеризованы суровой музыкой, полной напряженного драматизма; для обрисовки ассирийцев Серов воспользовался восточными интонациями, придав им попеременно оттенок то томной неги, то грубой, необузданной силы. В ряде сцен Серов сумел найти яркие музыкальные средства для того, чтобы выразить страдания и мужество одних, чувственность и дикость других.

Премьера прошла с огромным успехом. Серов-композитор сразу завоевал признание публики Успех «Юдифи» окрылил его. В этом же году он начал работу над своей второй оперой, «Рогнеда» (оконченной в 1865 году), посвященной событиям из истории Древней Руси.

К творческому успеху присоединилось радостное событие в личной жизни: в 1863 году Серов женился на своей ученице, одаренной музыкантше, ставшей отныне его верным другом и соратником. В. С. Серова, жена композитора и мать выдающегося русского художника Валентина Серова, стала также музыкальным критиком и композитором. После смерти мужа она дописала совместно с Н. Ф. Соловьевым пятый акт последней оперы Серова «Вражья сила». Она оставила интересные воспоминания о муже и сыне.

Однако музыкально-общественная деятельность Серова сопровождалась значительными трудностями. Вынужденный, как и все передовые деятели того времени, вести упорную и изнурительную борьбу с реакцией, Серов, в силу целого ряда особенностей своих взглядов и свойств личного характера, оказался изолированным от среды современных прогрессивных

музыкантов.

В зрелые годы Серов резко разошелся во взглядах со своим бывшим другом и единомышленником Стасовым. Для Серова в целом было неприемлемо ярко выраженное новаторство кучкистов, их смелые поиски новых путей развития национального искусства. Самые ранние произведения Балакирева, Римского-Корсакова были доброжелательно встречены Серовым. Однако по мере того как в сочинениях композиторов «Могучей кучки» все явственнее обозначились характерные черты их творческого направления, отзывы Серова становились все более резкими. Стасов же выступал, как известно, в качестве идейного союзника кучкистов и горячо пропагандировал их творчество в печати. Со своей стороны, Стасов и композиторы «Могучей кучки» неодобрительно отзывались о творчестве Серова. «Юдифь» они считали произведением поверхностным и обвиняли ее автора в злоупотреблении внешними эффектами.

Они не могли также простить Серову увлечения Вагнером и пропаганду его опер, так как считали вагнеровскую реформу противоречащей коренным задачам национального русского оперного искусства.

Серов был в 1860-е годы единственным русским композитором, восторженно приветствовавшим Вагнера. Он не только пропагандировал творчество Вагнера в своих статьях, но и лично способствовал постановке опер этого композитора на русской сцене.

В 1867 году Серов предпринял вместе с женой попытку основать впервые в России специальную музыкальную газету «Музыка и театр». Это было чрезвычайно важным и нужным делом. Газета просуществовала, однако, недолго, так как не нашла поддержки у общественности.

К этому времени относится и возникновение замысла последней оперы Серова. «Вражья сила» — народно-бытовая опера. Она содержит разнообразные картины московского быта. Здесь показаны и патриархальные нравы купеческой семьи, и бесшабашная гульба гостей на постоялом дворе, и праздничное народное веселье в разгар масленицы. На этом фоне разворачивается драма купеческого сына Петра, его жены Даши и Груни — дочери хозяйки постоялого двора.

Серов стремился сохранить в музыке яркий народный колорит, присущий литературному источнику оперы — пьесе Островского «Не так живи, как хочется». Он задумал «Вражью силу» как произведение новаторское, не совсем обычное в музыкально-драматургическом отношении. В письме к Островскому композитор писал: «Простотой сцены мы свершим с вами великое дело… победим многие предрассудки».

Желая придать опере черты народности, Серов сделал песенную форму основой всего музыкального действия. Песня — куплетная или состоящая из двух частей — заменила арию, стала главным средством характеристики действующих лиц. Небольшие построения песенного типа органически влились в музыкальные Г диалоги; речитативы получили в ряде случаев песенную форму. Песня пронизала и массовые сцены оперы. «Вражью силу» можно было бы назвать «песенной оперой». При этом Серов ввел в оперу песни, звучавшие в низших слоях городского населения. Отдельные народно-бытовые картины принадлежат к числу наиболее ярких страниц оперы, в то время как воплощение психологических переживаний менее удалось Серову.

Работа над оперой «Вражья сила» совпала с последними годами жизни композитора. Это были годы продолжающейся интенсивной музыкально-критической и общественной деятельности. В 1868 году Серов прочел цикл лекций в Москве, а в 1870 году присутствовал делегатом от Русского музыкального общества в Вене на торжестве по поводу столетия со дня рождения Бетховена. Он был полон творческих планов, замышлял ряд критических

статей, с увлечением работал над последними актами «Вражьей силы». Однако напряженный труд и тяжелые переживания прошлых лет пагубно сказались на здоровье композитора. 1 февраля 1871 года смерть внезапно оборвала его «юдифь».

Сезар Франк (1822–1890)

Франк — необычная фигура во французском музыкальном искусстве, незаурядная, своеобразная личность. Р. Роллан сказал о нем словами героя своего романа Жана Кристофа: «…этому неземному Франку, этому святому от музыки удалось пронести через жизнь, полную лишений и всеми презираемого труда, немеркнущую ясность терпеливой души, и отсюда — та смиренная улыбка, что осеняла светом добра его творчество». Сезар Франк родился в Льеже 10 декабря 1822 года. Отец Франка принадлежал к старому роду придворных фламандских живописцев. Художественные семейные традиции позволили ему рано заметить незаурядное музыкальное дарование сына, однако в его характере возобладала предприимчивость финансиста, побудившая ради материальной выгоды эксплуатировать одаренность маленького Сезара. Тринадцатилетний пианист получает признание в Париже — столице музыкального мира тех лет.

Первоначальное музыкальное образование он получил в родном городе. Его первым учителем был чешский композитор Антонин Рейха. С 1835 года Франк жил в столице Франции и учился в Парижской консерватории под руководством П. Ж. Циммермана (фортепиано), Ф. Бенуа (орган), Э. Леборна (композиция). В 1841 году Франк закончил консерваторию. Вернувшись затем на два года в Бельгию, он всю остальную жизнь с 1843 года работал органистом в парижских церквах. Для него все большее значение приобретают занятия сочинением, из-за чего происходит разрыв с отцом. В 1842 году Сезар познакомился с Листом, который оказал ему поддержку, способствовал изданию его произведений.

Рубежным в биографии композитора оказался важный для истории Франции 1848 год — отказ от концертной деятельности ради композиторского творчества, женитьба на Фелисите Де-муссо, дочери актеров театра французской комедии. Интересно, что последнее событие совпало с революционными событиями 22 февраля — свадебный кортеж вынужден был перелезть через баррикады, в чем ему помогли повстанцы. Не до конца понимавший события Франк считал себя республиканцем и откликнулся на революцию сочинением песни и хора.

Необходимость обеспечивать семью заставляет композитора давать частные уроки. Можно было найти такое объявление в газете: «Г-н Сезар Франк… возобновляет частные уроки…: фортепиано, теоретическая и практическая гармония, контрапункт и фуга…» Он не смог позволить себе отказаться от этой ежедневной многочасовой изнуряющей работы до конца дней и даже получил травму от толчка омнибуса на пути к одному из своих учеников, приведшую его впоследствии к смерти.

Поздно пришло к Франку признание его композиторского творчества — основного дела его жизни Первый успех ему довелось испытать Лишь в 68 лет, мировое же признание его музыка заслужила лишь после смерти творца.

Однако любые жизненные невзгоды не поколебали силы духа, наивного оптимизма, доброжелательности композитора, вызывавших симпатии современников и потомков. Он находил, что ходьба на уроки полезна для здоровья и умел получать удовольствие даже от посредственного исполнения своих произведений, нередко принимая равнодушие публики за радушный прием. Видимо, в этом сказалось и национальное своеобразие его фламандского темперамента Ответствен, точен, спокойно суров, благороден был Франк в своей работе. Подвижнически однообразен был образ жизни композитора — подъем в 4 часа 30 минут, 2 часа работы для себя, как он называл сочинение, в 7 утра он уже отправлялся на уроки.

Возвращался домой Франк лишь к ужину, и, если к нему не приходили в этот день его ученики по классу органа и композиции, у него оставалась еще пара часов на доработку своих произведений. Эту самоотверженную работу не ради денег или успеха, но ради верности себе, делу своей жизни, своему призванию, высшему мастерству можно без преувеличения назвать подвигом.

Будучи непревзойденным импровизатором, он, подобно Брукнеру, вне церкви не концертировал. В 1872 году Франк получил класс органа в консерватории, который вел до конца своих дней. Ему не доверили класс теории композиции, тем не менее его занятия, далеко выходившие за рамки органного исполнительства, посещали многие даже известные композиторы, в их числе Бизе в зрелый период творчества. Франк принял деятельное участие в организации «Национального общества» В эти годы начинают исполняться его произведения; все же их успех на первых порах был невелик. Музыка Франка получает широкое признание только после его смерти — он умер 8 ноября 1890 года.

Свои лучшие сочинения он написал в 1870-1880-х годах, когда, окруженный молодежью и сам внутренне помолодевший, включился в музыкально-общественную жизнь Парижа.

Именно в этот период обнаружилась глубина его творческих замыслов, которыми оказались охвачены разнообразные жанры музыкального искусства: симфонические, камерно-инструментальные, органно-фортепианные, ораториальные, оперные. Симфония ре-минор (1886–1888) — не только крупнейшее достижение французского симфонизма после Берлиоза, но и одно из лучших произведений зарубежной симфонической литературы второй половины XIX века.

К наиболее популярным симфоническим произведениям относятся поэмы: «Эолиды» (1876), написанная на античный сюжет «Одиссеи» Гомера, «Проклятый охотник» (1882), созданная по мотивам моралистской баллады Е. А. Бюргера, и, наконец, «Джинны» (1884), в которой в соответствии с арабскими народными легендами рассказывается о страстях и исходящем от человека зле. Симфонические вариации для фортепиано с оркестром (1885), по сути, тоже симфоническая поэма, где проявился присущий композитору оптимизм. Вершиной программных произведений автора является песня «Психея» для хора с оркестром (1888), названная по имени героини античных мифов, красоте которой завидовала богиня Венера. Здесь Франк в музыкальных образах показал путь человека к высшему блаженству — через духовную чистоту, любовь и преданность.

Если к симфоническому жанру Франк обратился только в последний период своей жизни, то с камерной музыки начался его творческий путь. Первые самостоятельные сочинения Франка — четыре фортепианных трио (1841–1842); причем в одном из них уже отчетливо выявлен «циклический принцип»: все три части произведения основаны на проведении двух основных тем (первая остается неизменной, вторая трансформируется) Однако художественная ценность этих трио не столь значительна. Лишь несколько десятилетий спустя Франк вновь вернулся к данному жанру, создав шедевры мировой литературы: фортепианный квинтет (1878–1879), скрипичную сонату (1886), струнный квартет (1889).

Одним из наиболее известных сочинений Франка является скрипичная соната. Сильно впечатляет ее начало, предвосхищающее излюбленные музыкальные образы Дебюсси: в звучании пасторальных зовов образуется нонаккорд. Эти «зовы», которыми пронизана вся первая часть, возникают и во второй части, и в третьей; их отголоски слышны в финале.

Душевный покой, сердечное тепло излучает музыка финала, написанного в форме рондо. Мелодический рисунок главной темы прост — подобен народной песне, но сколько изобретательности вносит композитор в ее каноническое изложение: будто соревнуясь друг с

другом, скрипка и фортепиано стремятся все более проникновенно пропеть эту прекрасную мелодию.

До конца дней не реже двух-трех раз в неделю Франк играл в церкви св. Клотильды, поражая своим искусством не только прихожан. Современники вспоминали: «Он приходил, чтобы возжечь пламя своих гениальных импровизаций, зачастую более ценных, чем многие старательно обработанные образцы, мы… 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 пилястрами собора: наполняя его, они затем терялись наверху в его сводах». Импровизации Франка слышал Лист. Ученик Франка В. д'Энди писал: «Лист вышел из церкви… искренне взволнованный и восхищенный, произнося имя И. С. Баха, сопоставление с которым само собою возникало в его сознании… „Этим поэмам предназначено место рядом с шедеврами Себастьяна Баха!“ — воскликнул он».

Франк стремился сблизить органную и фортепианную технику исполнения, что отразилось в двух циклах, ознаменовавших новый этап в развитии французской фортепианной литературы. Это «Прелюдия, хорал и фуга» (1884) и «Прелюдия, ария и финал» (1886–1887). В них сопоставляются различные жанры органно-фортепианной музыки; при сохранении четко разграниченных форм отдельных частей каждый из циклов объединяется «сквозным» тематизмом.

Большую ценность представляют также «Три пьесы для органа» (1878) и написанные им в год смерти «Три хорала для большого органа». Собственно говоря, это не хоралы, а широко развитые, отмеченные волнующим драматизмом и поэтичностью хоральные прелюдии, в которых ярко запечатлелась самобытная индивидуальность этого крупнейшего мастера вариационного искусства.

Огромно творческое воздействие Франка на развитие французской музыки конца XIX и начала XX века. Среди близких ему учеников встречаем имена таких крупных композиторов, как Венсан д'Энди, Анри Дюпарк, Эрнест Шоссон.

Франк возродил к новой жизни симфоническую и камерную музыку, пробудил интерес к оратории. Наконец, Франк расширил возможности музыкально-выразительных средств, особенно в области гармонии и полифонии, разработке которых французские композиторы, его предшественники, порой уделяли недостаточное внимание.

Всеобщим было посмертное признание композитора. Один из прозорливых его современников писал: «Г-н Сезар Франк… будет считаться в XX веке одним из самых великих музыкантов девятнадцатого».

Вдохновенная и строгая музыка Франка убеждает в ценности этических идеалов композитора, которые позволили ему стать примером высокого служения искусству, беззаветной преданности своему делу и человеческому долгу.

Бедржих Сметана (1824–1884)

Бедржих Сметана, родившийся 2 марта 1824 года в городке Литомьпыль, расположенном к востоку от Праги, был одиннадцатым ребенком в семье арендатора пивоварни Франтишека Сметаны и его жены Барбары. Отец был настроен патриотически и заботился о том, чтобы у детей пробудился интерес к чешскому песенному фольклору. В доме часто музицировали, в основном в форме струнного квартета, и отец еще в раннем детстве научил Бедржиха играть на скрипке. Однако уже в скором времени он стал отдавать предпочтение фортепиано.

Частые переезды отца способствовали духовному росту мальчика. После окончания учебного года в Йиглаве Бедржиха отдали в гимназию в городе Немецкий Брод. Обстановка для занятий была самая благоприятная. Педагоги стремились привить ученикам уважение к своей стране, к родному языку и национальной культуре. Там Сметана сблизился с Карелом Гавличком-Боровским, будущим деятелем чешского возрождения, поэтом и публицистом. Гавличек организовал кружок молодежи, где смело высказывались свободолюбивые мысли, распевались патриотические песни. Для завершения образования отец направил сына в город Пльзень. В Пльзене жил их родственник — профессор, Йозеф Франтишек Сметана, активный деятель чешского возрождения. В его доме юноша еще более увлекся передовыми идеями, историей чешского народа, познакомился с произведениями чешских писателей и композиторов. Изучал он и сочинения великих мастеров — Моцарта, Бетховена, Шопена, нередко выступал в концертах. К моменту окончания гимназии у Бедржиха созрело твердое решение посвятить себя музыке.

Завершив учебу, Сметана покинул Пльзень. Путь его лежал в Прагу. В столицу юноша прибыл в октябре 1843 года с очень скромными средствами. Сметана поступил в музыкальную школу Йозефа Прокша — талантливого музыканта, отличного пианиста. Музыкальная жизнь столицы не шла ни в какое сравнение с пльзеньской. Здесь он с огромным удовольствием слушал Листа. Мечтая о карьере пианиста, Сметана не пропускал концертов Мошелеса, Тальберга, Клары Шуман.

В те годы сам Сметана писал главным образом фортепианные произведения. Сонатой для фортепиано соль минор он закончил обучение у Прокша в 1846 году.

Вскоре молодого Сметану увлекла политическая буря 1848 года. Сметана, конечно, не стоял в стороне от этих событий, но не принял непосредственного участия в боях на улицах Праги. По крайней мере, в его воспоминаниях нет ни малейшего намека на это. Однако как художник он отреагировал на эти события, свидетельством чему является «Песнь свободы», написанная непосредственно под впечатлением уличных боев.

После поражения революции абсолютистский режим приступил к подавлению или полному уничтожению всего того, что было достигнуто за короткий период подъема молодой чешской буржуазии. В такой обстановке Сметана летом 1848 года возвратился в Прагу и открыл частную музыкальную школу.

27 августа 1849 года состоялось бракосочетание Бедржиха с его юношеской любовью Катержиной Коларжовой. Будучи замечательной пианисткой, она смогла деятельно участвовать в работе музыкальной школы.

Наиболее значительные сочинения тех лет молодого композитора — польки. Из бытовых танцевальных пьес они превратились в поэтичные картинки настроений.

Скоро в семье Сметаны появились дети. Большие надежды возлагали родители на

старшую дочь Фридерику, по-чешски Бедржишку, которая, казалось, унаследовала необычайный музыкальный талант, проявившийся, по словам родителей, уже в очень раннем детстве. Тем тяжелее были удары судьбы, постигшие семью в середине 1850-х годов. В течение трех лет умерли три из четырех дочерей: в декабре 1854 года — родившаяся второй Габриэла, в сентябре 1855 года — старшая Бедржишка, в июне 1856 года — родившаяся третьей Катержина.

Боль, вызванная потерей обожаемой дочери «Фрицхен», как называли Бедржишку, вылилась в музыку. Непосредственно под воздействием смерти Бедржишки Сметана написал первое значительное камерное произведение: трио соль-минор для фортепиано, скрипки и виолончели. В списке своих произведений он отметил, что это трио является «воспоминанием о моем первенце, дочери Бедржишке, которая поражала всех своим музыкальным талантом, но была унесена безжалостной смертью в возрасте всего лишь четырех с половиной лет».

В сентябре 1856 года в пражском соборе Св. Витта состоялась премьера «Гранской мессы» Листа, и Сметане, наконец, представилась возможность лично выразить дружеские чувства своему кумиру. Многочасовое совместное музицирование, жаркие дискуссии с маэстро неожиданно привели Сметану к мысли о том, что творческий климат Праги не сулит ему особо заманчивых перспектив. И вдруг, как по заказу, Сметана получил приглашение из шведского города Гетеборга.

17 октября 1856 года Сметана прибыл в Гётеборг. Этот крупный шведский портовый город на последующие пять лет стал для него чем-то вроде второй родины. Весной Сметана побывал в Чехии. Но там его постигло большое горе — скончался отец. Осенью вместе с женой и дочерью Софьей композитор вернулся в Гетеборг.

Из трех симфонических поэм, возникших в Гетеборге, наиболее самобытна вторая поэма — «Лагерь Валленштейна» (1859) «Лагерь Валленштейна» — первое крупное симфоническое произведение Сметаны ярко выраженного национального характера. В нем наметились черты будущего симфонического цикла «Моя Родина».

Третий год жизни в Гетеборге был омрачен болезнью жены. Суровый северный климат пагубно отразился на ее здоровье. К весне Катержина настолько ослабла, что едва могла ходить. Сметана решил немедленно покинуть Швецию.

На обратном пути Катержине стало совсем плохо, и в Дрездене 19 апреля 1859 года она скончалась. Сметана тяжело переживал ее смерть. В эти горестные дни его снова поддержал Лист, пригласив в Лейпциг на съезд молодых немецких музыкантов.

Последнюю зиму в Швеции Сметана провел вместе со второй женой — Беттиной Фердинандовой. Познакомился он с ней в семье брата Карла. Девушка покорила его красотой и хорошим воспитанием. Летом 1860 года состоялась их свадьба.

Находясь за рубежом, Сметана постоянно поддерживал связи с родиной и следил за всеми политическими событиями. В то время в Чехии произошли большие перемены. Поражение Австрии в 1859 году в войне с Францией и Пьемонтом привело страну к кризису. Правительство Австрийской империи, почувствовав неустойчивость своего положения, вынуждено было пойти на некоторые уступки подвластным ему народам. Сметана начал думать о возвращении на родину. После прощальных концертов он выехал из Гетеборга.

Однако вначале его ждало горькое разочарование. Ни первый сольный фортепианный концерт, ни первое выступление в качестве дирижера с собственными оркестровыми произведениями в январе 1862 года не были замечены публикой, о чем свидетельствует следующая дневниковая запись: «Был такой холод и пустой зал… Мне пришлось даже доплатить 208 гульденов». Вскоре он вновь вынужден был заняться педагогической

деятельностью и в августе 1863 года открыл вторую частную музыкальную школу.

Однако Сметана не прекращал сочинять музыку. Он твердо придерживался того мнения, что наиболее прочную основу для развития современной национальной музыки может заложить только опера. Этой задаче идеально соответствовал «Конкурс Гарраха на чешскую национальную оперу». В поисках либретто Сметана познакомился с чешским писателем Карелом Сабиной, одним из авторов самого известного чешского драматического произведения «Проданная невеста», который за пару недель написал либретто оперы «Бранденбуржцы в Чехии».

«Бранденбуржцы в Чехии» — героико-патриотическая историческая опера. Несмотря на довольно запутанное либретто, страдающее историческими неточностями, Сметана умел выдвинуть на первый план патриотическую тему — борьбу с иноземными захватчиками, что имело важное значение для его современников в период габсбургского гнета.

Три года ожидал Сметана сценического воплощения «Бранденбуржцев». Наконец друзьям удалось сломить сопротивление театральной дирекции. Премьера оперы состоялась 5 января 1866 года на сцене Временного театра. Дирижировал автор. Успех был ошеломляющий.

В газете «Народные листы» композитор и пианист Л. Прохазка отметил, что наконец-то на чешской сцене поставлена опера, которая может стать основой для развития чешского музыкального искусства.

Еще до премьеры «Бранденбуржцев в Чехии» 12 октября 1865 года Сметана завершил в клавире комическую оперу «Проданная невеста», а к моменту ее окончания уже существовало первое действие музыкальной трагедии «Далибор». Композитор хотел решить проблему национальной оперы, создав ее основные жанры, которые бы указали пути дальнейшего развития чешского оперного искусства. Это — героико-патриотическая драма («Бранденбуржцы в Чехии»), народная комедия («Проданная невеста»), музыкальная трагедия («Далибор»). Время завершения «Далибора» совпало с замыслом эпического полотна «Либуше».

Первые эскизы комической оперы возникли задолго до создания либретто. Примечательно, что и увертюра была написана на два с лишним года раньше всей оперы. В первой редакции «Проданная невеста» была двухактной, без танцев, с разговорными диалогами. В последующие годы композитор дорабатывал оперу, и в окончательном виде пражская публика увидела «Проданную невесту» 25 сентября 1870 года, накануне петербургской премьеры. Опера стала трехактной, с танцевальными сценами и речитативами вместо разговорных диалогов.

«Проданная невеста» — реалистическая народная комедия, самая радостная из всех опер Сметаны, полная лиризма и славянского мягкого юмора.

Судьба «Проданной невесты» оказалась счастливой. Успех ее возрастал от спектакля к спектаклю. На своей родине Сметане довелось присутствовать на ее сотой постановке. 11 января 1871 года состоялась премьера «Проданной невесты» в Петербурге на сцене Мариинского театра.

Отдельные эскизы «Далибора» относятся ко времени работы Сметаны над «Проданной невестой». Первое действие оперы в партитуре было закончено 15 сентября 1866 года, сочинение второго и третьего растянулось на целый год. Это можно объяснить крайней занятостью композитора дирижерской и организационной работой в театре.

16 мая 1868 года в Праге состоялось всенародное торжество — закладка фундамента Национального театра. Вечером в переполненном зале Новоместского театра состоялось праздничное представление. Оно началось «Торжественной увертюрой» Сметаны,

специально написанной к этому дню, и поэмой И.И Колара «Пророчество Либуше». Затем была исполнена опера «Далибор». Дирижировал автор. Спектакль встретил горячий прием, но вскоре по поводу новой оперы разгорелась бурная полемика. Восторженную статью о «Далиборе» написал Ян Неруда: «Какое удивительное очарование заключено в музыке Сметаны! У человека слезы выступают на глазах в лирических местах, а в иных поднимаешься со своего места и даже не замечаешь, что ты уже встал». Против «Далибора» выступили представители реакционных кругов во главе с Пиводой. Они объявили оперу чуждой чешскому духу, а ее автора — «эпигоном».

Трагическая судьба произведения, а опера прозвучала на протяжении всего сезона лишь семь раз, явилась самым тяжелым разочарованием в творческой жизни Сметаны, которое он уже никогда не смог до конца преодолеть.

Не обращая внимания на ожесточенные выпады критики, Сметана приступил к созданию «Либуше», оперы, полностью соответствующей типу торжественной музыкальной драмы. По своему тексту эта опера является «апофеозом чешского духа». Действительно, такое уникальное произведение невозможно отыскать ни в какой другой оперной культуре, и это на самом деле, как и задумывал Сметана, «национальная опера, предназначенная для исполнения по особым праздничным и торжественным поводам».

Премьера «Либуше» состоялась почти через девять лет после завершения работы над ней, 11 июня 1881 года, по случаю торжественного открытия в Праге Национального театра. Это был самый гордый и торжественный день в жизни Бедржиха Сметаны, несмотря на то, что к этому моменту он был уже практически полностью глухим.

Тем временем продолжались нападки и измышления враждебной старочешской критики, которая поносила его как дирижера и руководителя оперного театра и заявляла, что Сметана исчерпал себя как композитор. Опера «Две вдовы», по мотивам одноактной комедии одного из любовников Жорж Санд Фелисьена Мальфиля, показала, что это лишь измышления.

Новой вершиной творчества Сметаны является цикл симфонических поэм «Моя родина». Автор соединил в ней прошлое с настоящим и будущим, возродил славу чешских преданий и историй («Вышеград», «Шарка», «Табор»), красоту природы и жизни человека в ней («Влтава», «В чешских лугах и лесах»). Поэма «Моя Родина» в критические моменты жизни народа также сыграла свою незаменимую роль, духовно объединяла чехов и усиливала их волю к сопротивлению.

Большую часть цикла Сметана написал после того, как оглох в 1874 году. Он скрылся в лесной сторожке своего тестя-егеря, где и доживал свою жизнь. И вопреки всему, в абсолютной глухоте, которая стала его уделом в последние 10 лет жизни, он создавал лучшие свои произведения. Не только «Мою Родину», но и оперы, начиная с «Поцелуя», а также фортепианные циклы «Сны» и «Чешские танцы», оба струнных квартета и оркестровый «Пражский карнавал» — последнее законченное творение. Моменты, когда он мог сочинять, не испытывая мучительных болей, становились все более редкими. Сметана доживал свою жизнь в лечебнице для душевнобольных в Праге. Он умер 12 мая 1884 года и был похоронен на Вышеградском кладбище.

Антон Брукнер (1824–1896)

Йозеф Антон Брукнер появился на свет 4 сентября 1824 года в Ансфельде в Верхней Австрии. Дед его был учителем в этом городе недалеко от Линца. Учителем работал и отец Антона. В 1823 году он женился на Терезе Хельм из Штирии, родившей ему одиннадцать детей, из которых шесть умерли в раннем возрасте. Йозеф Антон — первенец и самый известный из семьи Брукнеров.

С раннего возраста мальчик проявил любовь к музыке. В четыре года маленький Антон подобрал на скрипке несколько церковных мелодий, чем привел в неописуемый восторг местного священника. Ему нравились в школе уроки пения, и по этой же причине мальчик любил посещать церковь, где пела в хоре его мать, обладавшая прекрасным голосом. Отец заметил способности мальчика, и он стал частенько уступать свое место у органа сыну. Дело в том, что в то время учитель по совместительству должен был еще и играть в церкви на органе, а также обучать элементарным основам музыки. В одиннадцать лет Антона послали на обучение к крестному Иоганну Баптисту Вайсу, школьному учителю и органисту. У высокообразованного в музыкальном отношении мастера мальчик обучался гармонии, совершенствовал свои навыки игры на органе. У Вайса Брукнер впервые попробовал импровизировать на органе. Впоследствии Антон достиг высочайшего уровня мастерства в этом жанре, восхитив всю Европу.

Однако болезнь отца и тяжелое материальное положение семьи заставили через год Антона завершить учебу. Он взял на себя обязанности органиста и стал играть на скрипке на свадьбах и танцевальных вечерах. Еще через полгода отец умер. Со смертью отца закончилось и детство Антона. Мать упросила принять Антона в церковный хор.

После двух лет пения в церковном хоре у Брукнера стал мутировать голос, и его взял к себе помощником монастырский органист Антон Каттингер, которого современники называли не иначе, как «Бетховеном органа». Игра органиста осталась для Брукнера одним из лучших воспоминаний молодости. Под руководством этого мастера Антон скоро стал играть на большом органе монастыря, считавшегося вторым по величине органом после собора Св. Стефана в Вене.

Поскольку Антон хотел стать учителем, как и его предки, то его отправили на «подготовительные курсы» при Главной школе в Линце, где осенью мальчик с успехом сдал вступительные экзамены.

Через десять месяцев он успешно сдал и выпускной экзамен. Главное же — он окунулся в музыкальную жизнь Линца. По счастливому стечению обстоятельств на подготовительных курсах преподавал знаменитый музыковед Дюрнбергер. О его книге «Элементарный учебник гармонии и гранд-баса» позднее композитор скажет: «Эта книга сделала меня тем, что я есть теперь». У Дюрнбергера он совершенствует игру на органе, знакомится с творчеством Гайдна и Моцарта.

После выпускных экзаменов в августе 1841 года молодой Брукнер стал помощником учителя в маленьком местечке Виндхааг неподалеку от границы с Чехией. Через два года Антон занимает должность учителя в Кронсдорфе. Деревня была еще меньше, чем предыдущая, но рядом находился город Штирия, имевший второй по величине орган в Верхней Австрии. Еще большее значение имело знакомство и дружба с Ценетти — органистом и регентом собора еще одного городка, расположенного неподалеку — Эннса.

Трижды в неделю посещал собор Антон, и не только для продолжения учебы игры на органе, но и для расширения своих познаний в теории музыки Ценетти знакомил его не только с хоралами Баха, но и с наследием венских классиков.

2 сентября Брукнер был назначен учителем в монастырскую школу Св. Флориана, где он раньше пел в хоре. Здесь Антон провел десять лет. Вскоре на свет появляется его самая известная юношеская работа Реквием ре-минор, посвященная юной и безответной любви — Алоизии Богнер.

В 1851 году Брукнер становится постоянным органистом монастыря. Но не только музыка заботит Антона, но и материальное благополучие. Бедное детство было причиной того, что всю жизнь он боялся нищеты. В те же годы выявилась еще одна проблема, которая повлияла на всю его жизнь, а именно, мечтательность и безответные чувства к молодым девушкам.

По счастливой случайности в ноябре 1855 года в Линцском соборе освободилось место органиста. Дюрнбергер тотчас командировал Брукнера в собор для прослушивания, и уже 14 ноября состоялось испытание кандидатов, во время которого Брукнер показал себя перед комиссией наиболее способным, что позволило ему временно занять место органиста.

В течение следующих десяти лет, проведенных в Линце, Брукнер интенсивно и прилежно работал. Особенно это касалось изучения теории музыки, которому он посвящал до семи часов в день, жертвуя при этом свободным от основных занятий временем и здоровьем.

Зимой 1863 года Брукнер познакомился с музыкой Вагнера и после этого осмелился допускать в своем творчестве отступления от классической гармонии. Он долго мечтал об этом, но не отваживался раньше. Личное знакомство с Вагнером состоялось 18 мая 1865 года в Мюнхене во время первого представления «Тристана и Изольды». Несмотря на разницу характеров, оба были новаторами в музыке и обнаружили родство душ.

К несчастью, вскоре состояние здоровья Брукнера ухудшилось настолько, что он вынужден был обратиться к врачам. На лечении в водолечебнице в Бад Кройцене он пробыл почти все лето 1867 года. Его письма того периода свидетельствуют о крайне угнетенном состоянии души, о том, что у него возникали мысли о самоубийстве. Его друзья боялись оставлять Брукнера одного. К сентябрю композитор выздоровел и смог подтвердить дирекции Венской консерватории свое намерение занять вакантное место. В оставшееся до начала занятий время он завершил работу над партитурой последней из своих трех месс — «Большой мессы № 3 фа-минор».

В апреле 1869 года по случаю открытия церкви Св. Эвре в Нанси состоялось выступление лучших органистов Европы. Успех Брукнера был ошеломляющим, и он получил приглашение выступить перед избранной публикой в Нотр-Дам де Пари. Через два года с триумфом прошли ею выступления в Англии.

Наряду с деятельностью органиста и преподавателя теории музыки Брукнер не переставал сочинять. Слава о произведениях, созданных им еще в Линце, и, прежде всего, о первых трех мессах и Первой симфонии, докатилась и до Вены. Каждая из девяти симфоний Брукнера не похожа на другие и имеет свою неповторимую судьбу. Так, Вторую симфонию музыканты Венской филармонии объявили неисполнимой. Третью симфонию обычно называют «героической», но тогдашние музыканты только насмехались над ней, публика покинула зал во время премьеры прежде, чем закончилось исполнение. Четвертая симфония написана Брукнером в 1884–1885 годы и называется «Романтическая». Ее премьера прошла довольно успешно. Но только после создания Восьмой симфонии, написанной в 1887 году под впечатлением от «Парсифаля» Вагнера, судьба стала более благосклонна к композитору. Произведение имело невероятный успех в исполнении оркестра под руководством Артура

Никиша в Лейпциге. Антон Брукнер был немедленно объявлен величайшим симфонистом своего времени, Восьмую симфонию в обществе называли «венцом музыки XIX века».

Вернемся, однако, в 1871 год. Возвратившись на родину, Брукнер на протяжении многих лет находился в трудном материальном положении. Поэтому он очень обрадовался, когда 3 января 1878 года, наконец, получил в Вене долгожданное место придворного органиста, которое потом занимал до лета 1892 года. Эта должность давала ему дополнительно 800 гульденов в год.

В декабре 1878 года Брукнер сочинил скрипичный квинтет фа-мажор, второе после скрипичного квартета произведение, написанное в 1862 году, камерное произведение. Этот квинтет иногда сравнивают с последними квартетами Бетховена.

В мае 1881 года Брукнер буквально за неделю сочинил «Те Деум», пожалуй, лучшее свое произведение. Однако высшие Венские чиновники от музыки воспрепятствовали исполнению его творения в концертных залах. Это были отголоски борьбы вагнерианцев, к которым относили Брукнера, и браминов — последователей Брамса. Потому-то его музыку восторженно принимали в Германии и не слишком жаловали в Австрии. Неудивительно, что величайший триумф ожидал Брукнера через десять лет в Берлине, где 31 мая 1891 года был исполнен его «Те Деум». Свидетели этого триумфа единодушно отмечали, что еще ни одного композитора не приветствовали до тех пор так, как Брукнера.

В течение последних пяти лет жизни Брукнер работал почти исключительно над Девятой симфонией. Наброски и отдельные эпизоды ее появились уже в 1887–1889 годах, но с апреля 1891 года он полностью ушел в работу над этой симфонией. Увы, горячие мольбы Брукнера дать завершить ему свое последнее произведение не были услышаны «любимым Господом», которому он поклонялся всю жизнь. Композитор скончался 11 октября 1896 года, так и не закончив Девятую симфонию.

Иоганн Штраус (1825–1899)

Родоначальниками «вальсовой династии» по праву являются Йозеф Ланнер и Иоганн Штраус-старший. Их искусство казалось недосягаемым, пока, наконец, и у них не появился соперник, еще более талантливый и сильный. Это сын Штрауса — Иоганн Штраус-младший, родившийся 25 октября 1825 года.

Старшего сына Иоганна отец решил определить по коммерческой линии, а второго — Иозефа — на военную службу. Вначале все шло гладко, если бы не крамольная, с точки зрения отца, страсть мальчиков к музыке. С большим трудом удалось жене получить от него согласие на то, чтобы сыновья занимались игрой на рояле. В этом Штраус уступил, согласившись, что игра на рояле действительно необходима для того, чтобы считать светское образование законченным.

Иоганн поражал друзей и знакомых игрой и умением импровизировать на фортепиано. Все старания отца были напрасны. К тому же в результате допроса «с пристрастием» выяснилось, что Иоганн уже давно тайно берет уроки игры на скрипке. Более того, его учителем оказался один из лучших скрипачей штраусовского оркестра — Франц Амон. А оплачивались эти занятия из заработка от уроков, которые сын давал в семье соседа-портного.

Вскоре отец серьезно увлекся одной из своих многочисленных поклонниц, молодой модисткой Эмилией Трампбуш, и ушел из семьи. Так перед Иоганном-младшим встала проблема содержания семьи, главой которой он оказался. Ему было тогда 18 лет.

Мать всеми силами поддерживала в сыне увлечение музыкой и, несмотря на денежные затруднения, всячески заботилась о его образовании. Благодаря этому Иоганн получил возможность заниматься у Кельмана — отличного скрипача, репетитора балета венского оперного театра, а также у одного из лучших преподавателей консерватории по классу композиции — Гофмада. Анна Штраус лелеяла мечту, что сын преуспеет на отцовском поприще. Как драгоценную реликвию хранила она первый вальс, написанный Иоганном в шестилетнем возрасте.

Но настоящим учителем Иоганна был капельмейстер одной из венских церквей — аббат Йозеф Дрехслер, знаток контрапункта и гармонии. Он заставлял начинающего композитора писать духовные произведения, и хотя молодой человек мечтал о более «земной» музыке, он все же сочинил кантату, вскоре публично исполненную в одной из церквей Вены. Чтобы приобщить его к церковной музыке, Дрехслер предоставил возможность Иоганну играть на скрипке и органе в церкви, где сам был регентом. Однажды аббат зашел в пустую церковь, где репетировал Иоганн, и услышал, как юный музыкант исполнял на органе вальс.

Иоганн твердо решил стать руководителем танцевальной капеллы, сочинителем и исполнителем танцевальной музыки. Оставалось «лишь» набрать квалифицированных музыкантов — ведь его оркестр не должен быть хуже отцовского. В одно из воскресений октября 1844 года афиши и газеты объявили о предстоящем концерте Иоганна Штрауса-сына. Еще один Штраус!

Штраус-младший объявил о своих самостоятельных концертах, когда отцу только исполнилось 40 лет, и он находился на вершине славы, не подавая никаких признаков творческой пассивности.

Пресса восторженно встретила молодого композитора. На второй день в газетах

появились благоприятные отзывы. «Доброй ночи, Ланнер, доброго вечера, Штраус-отец, доброго утра, Штраус-сын!» — так озаглавил свою статью о дебюте Иоганна критик Вист.

Молодой композитор словно взял эстафету из рук предшественников: его первые вальсы («Молодые венцы», «Песни гор», «Сангвиники») почти не отличались по форме от вальсов Ланнера и Штрауса-отца периода расцвета их творчества. Но не подражание, а талант вдохнул жизнь в его произведения.

Наступил революционный 1848 год. Горячо откликнулся на революционные события Иоганн-младший. Все его симпатии были на стороне народа.

Штраус написал «Марш революции», звучащий как призыв к борьбе. Вскоре он стал самым популярным маршем восставших. Они гордо назвали его «Венской Марсельезой». Венское восстание было подавлено. Новая власть помнила о поведении Иоганна Штрауса во время революции 1848 года. В течение долгого времени его не приглашали ко двору, и его вальсы не исполнялись на императорских балах. В государственных архивах сохранились доносы о «якобинских» настроениях.

По другую сторону баррикад оказался Иоганн Штраус-старший. Он тяжело переживал потерю популярности. Вскоре он заболел скарлатиной и скончался 25 сентября 1849 года. Умер отец в одиночестве, в большой, пустой квартире. Однако похороны Штрауса-старшего были грандиозны.

Когда в оркестре отца возник вопрос о будущем руководителе, друг семьи Амон настоял на приглашении его сына. Артисты оркестра в полном составе явились к Иоганну, чтобы торжественно передать ему дирижерскую палочку отца. И для Штрауса-младшего начался период повседневной напряженной концертной и композиторской деятельности.

Интенсивная работа скоро подорвала силы молодого музыканта. В возрасте 28 лет он серьезно заболел от переутомления. И это никого не удивило. Ведь труд руководителей капелл был изнурительным. Управление капеллой взял на себя в 1853 году его 26-летний брат Иозеф. А когда заболел и он, то тогда на помощь пришел самый младший брат — Эдуард.

Теперь уже вся семья Штраусов стала кумиром Вены. В фельетонах и сатирических листках их называли «Фирма Штраус. Торговцы музыкой оптом и в розницу». Иоганн считался главой Штраусов. И как композитор, и как дирижер он был одареннее обоих братьев.

Первые вальсы Иоганна Штрауса напоминали творчество его отца периода расцвета. Но вскоре Штраус-сын почувствовал себя стесненным формой старого венского вальса Вот почему, работая над венским вальсом, Штраус-сын все свои силы отдал созданию мелодии нового типа. Здесь его талант раскрылся особенно ярко. Композитору становилось тесно в рамках короткого танцевального построения, сковывающего полет его фантазии. Он стремился к тому, чтобы музыкальная тема не свертывалась тотчас же после возникновения, а развивалась в широко льющуюся мелодию. Штраус решается на смелый шаг — он ломает привычную до того форму танца, удваивая его объем. Там, где раньше встречались построения в 8 и 16 тактов, он конструирует соответственно 16 и 32. Мелодическая мысль чувствует себя вольно, просторно. Однажды возникнув, она логично развивается, живет полнокровной жизнью и естественно завершается, уступая место новой.

Так венский вальс, сохранив прикладную танцевальную основу, вырос в самостоятельный музыкальный жанр: если раньше вальсы Штрауса звучали только в танцевальных залах, то теперь они все чаще исполнялись на концертной эстраде.

Концертные турне закрепили его мировую славу и способствовали повсеместному распространению венского вальса.

Когда Иоганну Штраусу предложили ангажемент в Петербург на лето 1856 года, он охотно согласился. Приезд Штрауса оказался большим событием в петербургской

музыкальной жизни. Этому способствовала широкая популярность венского вальса в России.

Штраус провел в России с перерывами десять лет. Летом 1858 года во время одной из прогулок Штрауса познакомили с Ольгой Смирнитской. Она привлекла его с первой же встречи. Исключительной красотой? Нет, хотя Ольга и была очень хороша — стройная, с выразительными черными глазами, пышными шелковистыми кудрями, — она вряд ли могла называться красавицей. Но внутренняя красота, непосредственность, удивительное сочетание внутренней серьезности и девичьей шаловливости притягивали к ней.

Увы, мать Ольги была против их связи. Штраус тяжело пережил разрыв с горячо любимой девушкой, ставшей для него воплощением добрых, чистых идеалов Летом 1859 года он посвятил любимой очаровательные польки-мазурки «Проказница» и «Кобольд», полные реминисценций о лучезарных днях прошлого. Последние дошедшие до нас письма Штрауса к Ольге относятся к зиме 1859–1860 года.

Ольга не только принесла ему радости и горести первой любви. Она обогатила его как человека, музыканта, художника-творца в самом благородном смысле этого слова. Под ее влиянием все доброе, светлое в душе Иоганна выкристаллизовалось, отшлифовалось. Его кругозор значительно расширился. Он узнал молодую, но одну из самых передовых в Европе русскую музыкальную культуру, причем тогда, когда она была еще мало известна на Западе.

1861–1862 годы были для Штрауса переломными. Газетные репортеры единодушно отмечали, что в его манере игры исчезла чрезмерная экспансивность, он стал строже, академичнее.

Весной 1863 года он снова приезжает в Россию вместе с женой Генриеттой.

С середины 1860-х годов наступает период полного расцвета гения Штрауса. Он пишет несколько вальсов, каждый из которых сам по себе мог бы сделать бессмертным его имя. «Голубой Дунай», «Жизнь артиста», «Сказки венского леса», «Вино, любовь и песня», «Новая Вена» и «Венская кровь». Все они — высшая ступень поэтизации танцевальной музыки.

Новый танец напоминает симфоническую миниатюру. По существу это музыкальное зерно, из которого по воле автора произросло не крупное симфоническое произведение, а лишь танец, но в нем присутствуют все элементы симфонического развития. Симфонизация танца сочетается у Штрауса с предельной романтизацией жанра. Его вальсы передают глубоко опоэтизированное восприятие мира. В них ощущается слияние человека с природой, которое так характерно для романтиков. Вальсы Штрауса проникнуты возвышенным настроением, но им чужда выспренность, они просты и сердечны.

Трудно сказать, какой из перечисленных вальсов лучше. Один из самых популярных, безусловно, «Голубой Дунай». Решив написать вальс о Дунае, Штраус использовал мелодию вальса «Волны и водовороты», созданного им четырнадцать лет назад. Мелодия вальса действительно напоминает течение великой реки. В «Голубом Дунае» особенно поражает неожиданность и в то же время органичность перехода от одного раздела к другому. Каждый из вальсов этого цикла — самостоятельное произведение, но вместе они создают стройный, законченный образ произведения.

Пожалуй, не меньшую популярность завоевал и другой вальс — «Жизнь артиста». Страстная порывистость его музыки, эмоциональный накал дали право Штраусу озаглавить так свое новое творение. В нем обращает на себя внимание обилие песенных мелодий широкого дыхания и большой протяженности.

Другой шедевр этого же периода — «Сказки венского леса». Обрамленный широким вступлением и большим финалом, вальс вырастает в симфоническую поэму. Пронизанная солнечным теплом и светом, яркая и сочная музыка вальса звучит как апофеоз юности и любви.

К тому времени, когда «Голубой Дунай», к великому удивлению Штрауса, стал популярнейшим из его вальсов, композитор решил отблагодарить Гербека, которого считал косвенным виновником успеха этого произведения. Он посвятил ему один из лучших своих вальсов — «Вино, любовь и песня», в котором вновь воспел эпикурейское наслаждение жизнью.

Славу «короля вальса» закрепили за Штраусом сочинения «Новая Вена» и «Венская кровь».

Рубеж 1860-1870-х годов — вершина творческого расцвета Иоганна Штрауса. Конечно, он и потом наряду с опереттами сочинял вальсы — прекрасные, радующие и волнующие произведения. Но это были лишь новые жемчужины в его короне. Вальсовый венец был завершен к 1870 году.

В чем же сила вальсов Штрауса этого периода? Почему они продолжают оставаться такими популярными спустя столетие после их рождения?

Мелодика Штрауса сугубо индивидуальна: в ней почти отсутствуют фольклорные заимствования. Но по существу она глубоко народна.

Штраус как никто сумел передать бурлящую радость бытия, ощущение молодости и силы. Его музыка — сверкающий гимн любви. Штраус воспевал природу, весну, голубое небо, дуновение теплого ветра, журчание ручья и шелест леса. Его мелодии говорят: «Человек, живи, ликуй, радуйся: мир прекрасен, и он принадлежит тебе!»

В 1870-е годы Штраус обращается к оперетте после встречи с основоположником этого жанра Оффенбахом. Но он не пошел путем Оффенбаха. Уже с первых шагов на этом поприще Штраус выступает как создатель нового типа танцевальной оперетты — жанра, целиком подвластного стихии танца, и в первую очередь венского вальса.

Первой опереттой Штрауса, увидавшей свет рампы, была «Индиго, или Сорок разбойников». Она была поставлена 10 февраля 1871 года в театре «Ан дер Вин». Вторая оперетта Штрауса — «Карнавал в Риме».

Следующая оперетта Штрауса — «Летучая мышь» — явилась блестящей страницей в истории венской оперетты. По сей день она не сходит с театральной сцены и пользуется любовью и популярностью у самой широкой аудитории.

«Летучая мышь» — классический образец танцевальной оперетты. В ней танец становится средством воплощения любой ситуации — от мелодраматической до чисто комедийной. Здесь «вытанцовывается» все: брызжущее веселье и поддельные слезы; мнимый испуг и забавные вспышки гнева. Штраус отдавал предпочтение музыке в быстром темпе, медленные лирические страницы у него сравнительно редки, но и среди них встречаются подлинные жемчужины.

В «Летучей мыши» неизмеримо возросло мастерство Штрауса — музыкального драматурга. Это сказалось в хоровых сценах и финалах, особенно во втором действии, к финалу которого композитор приберег самые яркие, запоминающиеся мелодии: они заражают, властно влекут за собой.

Оперетта впервые была поставлена в театре «Ан дер Вин» 5 апреля 1874 года. Затем последовали оперетты «Калиостро», «Принц Мафусаил» и «Игра в жмурки».

В конце 1870-х годов у композитора умерла жена. Потрясенный Штраус, всю жизнь ощущавший непреодолимый страх перед смертью, покинул свой дом. Упросив сына Эдуарда заняться похоронами жены, он через два часа выехал в Италию. После недолгого пребывания за границей он познакомился в Вене с молодой немецкой певицей Ангеликой Дитрих, полюбил ее и вскоре женился на ней. Бездарная актриса, но эффектная, искушенная в любовных интригах женщина, она вела нескромный образ жизни и кончила тем, что оставила

Штрауса, уехав с его другом Штейнером. Штраус тяжело переживал разрыв с Ангеликой, но упорная творческая работа помогла ему залечить сердечную рану.

Новый успех принесла Штраусу оперетта «Кружевной платок королевы». Премьера состоялась 1 октября 1880 года и дала театру «Ан дер Вин» такой сбор, какого он не знавал в течение многих лет. Впрочем, успех оперетты оказался непродолжительным, и вскоре ее партитура навсегда исчезла с дирижерского пульта. Лучшие мелодии оперетты вошли впоследствии в один из самых популярных вальсов Штрауса «Розы Юга».

Значительный шаг вперед в творчестве Штрауса — его следующее произведение — «Веселая вдова» (1881). Ко времени создания «Ночи в Венеции» относится увлечение композитора Аделью Штраус — молодой вдовой его давнего приятеля и однофамильца. Адель бывала в доме композитора еще при жизни его первой жены. Теперь она полностью завладела сердцем Иоганна Штрауса. Композитор не ошибся в своем выборе. Адель оказалась чуткой и преданной женой. Ее общество любили и высоко ценили друзья Штрауса.

Последний шедевр Штрауса оперетта «Цыганский барон». Она появилась, благодаря видному венгерскому писателю-революционеру Мору Иокаи. Он предложил Штраусу в качестве сюжета свою новеллу «Саффи». Штраусу понравился романтический рассказ из жизни Венгрии начала XVIII века, и с согласия автора он поручил написать либретто прогрессивному венгерскому драматургу Игнацу Шницеру.

Драматическое развитие образов, к которому Штраус впервые обращается в «Цыганском бароне», привело к созданию крупных музыкальных построений. Теперь уже не только финалы, но и другие узловые сцены объединяются в музыкальное целое. Значительно возрастает роль речитатива. Он не только связывает отдельные части музыки, но и выполняет важную драматургическую роль в музыкальной характеристике образов.

«Цыганский барон» ознаменовал собой новую веху в истории оперетты. Если предыдущие оперетты Штрауса в определенной мере следовали парижским традициям Оффенбаха, то теперь он создал новый тип спектакля — лирическую оперетту, близкую лирической музыкальной драме. В ней комедийному началу уже отводится подчиненная роль, а на первое место выдвигается музыкальное воплощение нежных и трогательных чувств.

Прекрасная музыка «Цыганского барона» поразила даже почитателей Штрауса. Брамс заявил: «После „Волшебной флейты“ Моцарта ни один немецкий музыкант не достиг в области комической оперы тех высот, до которых поднялся Штраус».

Последние оперетты Штрауса — «Лесничий» (1895) и «Богиня разума» (1897) — не прибавили лавров к его славе.

Штраус умер 3 июня 1899 года от двухстороннего воспаления легких.

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829–1894)

Многогранный талант Рубинштейна — пианиста, дирижера, композитора, педагога, организатора музыкальной жизни страны — сделал его имя легендарным. Тем обиднее, что он не мог быть вполне счастлив, так как постоянно при жизни его творчество, безосновательно, считали не совсем русским. По этому поводу Рубинштейн с горечью восклицал: «Для евреев я — христианин, для христиан — еврей, для русских я — немец, для немцев — русский, для классиков я — новатор, для новаторов — ретроград».

Антон Григорьевич Рубинштейн родился в Подольской губернии 28 ноября 1829 года. С двух или трехлетнего возраста и до одиннадцати лет мальчик безвыездно жил в Москве. Как известно из мемуаров и других материалов, в радушном доме Рубинштейнов постоянно собирались студенты, чиновники, учителя, звучала музыка — пели, танцевали. Феноменально восприимчивый к музыке, Антон, несомненно, впитал массу впечатлений. Звуковую атмосферу Москвы тех лет определяли песни и романсы Алябьева, Варламова, бытовые танцы. Единственный учитель Рубинштейна — Александр Иванович Виллуан, имевший на своего воспитанника большое влияние, был коренной москвич. Пьесы Виллуана и входили преимущественно в репертуар Антона Рубинштейна. Эти произведения, и особенно фортепианный концерт, с точки зрения мелодики целиком находятся в русле московской традиции.

Антон уже на десятом году жизни начал выступать публично. И как многие вундеркинды середины века, совершил со своим учителем Виллуаном концертное турне по крупным городам Европы в 1841–1843 годах. С 1844 по 1846 Антон занимался в Берлине теорией композиции у Зигфрида Дена, у которого в свое время занимался и Глинка. Весьма скоро он обрел полную самостоятельность: из-за разорения и смерти отца младший брат Николай с матерью вернулись из Берлина в Москву, Антон же переехал в Вену и всей своей дальнейшей карьерой обязан исключительно самому себе. Выработавшиеся в детстве и юности трудолюбие, независимость и твердость характера, гордое артистическое самосознание, демократизм музыканта-профессионала, для которого искусство является единственным источником материального существования, — эти качества отличали его творчество на протяжении всей его жизни.

Рубинштейн — явление, порожденное XIX веком — эпохой романтизма, эпохой фортепиано, виртуозов, гастролеров: это был композитор-пианист. Естественно, что как композитор он начинал с сочинений для фортепиано. В 1843–1844 годах он пишет четыре польки, а затем, на протяжении полувека, огромное количество инструментальных произведений: полонезы, ноктюрны, тарантеллы, баркаролы, краковяки и мазурки, экспромты и колыбельные, скерцо и баллады, элегии, вальсы, серенады, чардаши и т. д. и т. п. Если говорить о контексте русской музыки, то Рубинштейн стал первым композитором, в творчестве которого сочинения для фортепиано заняли одно из ведущих мест и воплотили не менее крупные художественные идеи, чем его же симфонии или камерные ансамбли.

В конце 1840-х годов Рубинштейн приехал в Петербург. С этим городом связана дальнейшая его деятельность.

1850 год стал очень удачным для композитора. Молодой музыкант исполнил две свои фантазии на темы русских песен. Он пишет свою первую симфонию. И первая опера — «Куликовская битва», — была написана в 1850 году и поставлена спустя два года в Большом

театре. Рубинштейна увлекает тема Востока. Получив от В. А. Соллогуба либретто «Дмитрия Донского», молодой композитор обратился к другому литератору, В. Р. Зотову, который по его просьбе «дописал второе действие — сцену у татар. Восток». В дальнейшем у Рубинштейна образы Востока и музыка восточного характера, как и у других русских композиторов, были по преимуществу связаны с Кавказом. Он много раз бывал в Тифлисе, хорошо знал деятелей грузинской культуры. Восточные мотивы звучат в «Танце кашмирских невест» (опера «Фераморс»), в пьесе «Паша и Альмея» (фортепианный цикл «Костюмированный бал»), «Лезгинке» (сборник национальных танцев).

В 1851 году композитор пишет Вторую симфонию — «Океан», обладающую несомненными художественными достоинствами. Она завоевала признание во многих странах Европы и в США. Известно, что ее любил Чайковский. Он назвал Вторую симфонию кульминационным пунктом композиторской деятельности Рубинштейна, произведением «кипучего, молодого, но вполне сложившегося таланта».

С 1854 по 1858 год Рубинштейн концертирует за границей, а, вернувшись на родину, становится одним из организаторов, директором и дирижером Русского музыкального общества. В 1862 году он основал в Петербурге музыкальные классы, преобразованные позднее в первую в России консерваторию, директором и профессором которой состоял до 1867 года. Последующие двадцать лет Рубинштейн посвятил творческой и концертной деятельности. В 1869 году необычайно успешно проходят его гастроли в Европе. Восхищенный талантом русского музыканта, герцог Карл-Александр, в свои юные годы привлекший к работе Гете, предлагает даже остаться Рубинштейну при дворе в Веймаре. Однако он мечтает оставить концертную эстраду, чувствуя себя несчастным из-за невозможности отдаться композиции, — и мысли его обращаются к духовной опере. Рубинштейн создает такое произведение — «Вавилонское столпотворение». Опера исполнялась в начале 1870-х годов на сценах Вены, Кенигсберга, Дюссельдорфа.

Следующие гастроли музыканта Рубинштейна состоялись в 1872 году. Концертная поездка со скрипачом Г. Венявским по городам Америки снова прошла на редкость удачно — за 8 месяцев состоялось 215 концертов! Но раньше композитор начинает работу над новой и, вероятно, своей лучшей оперой — «Демон» Это не первая его опера. Картина рубинштейновского оперного наследия весьма пестра. Мы встречаем самые разные жанры: лирический («Фераморс»), комический («Среди разбойников», «Попугай»), традиционная большая опера («Нерон»), на историческую тему («Куликовская битва»).

Тем не менее, среди всех опер «Демон» занимает особое место. Рубинштейновский «Демон» может быть сопоставлен с другими зрелыми образцами жанра: «Фаустом» Гуно, «Вертером» Массне.

Хотя лирической опере, как правило, не присуще адекватное воплощение всей глубины содержания литературного первоисточника, Рубинштейн все же предпринял попытку отразить философскую, богоборческую проблематику поэмы Лермонтова. «Демон» Рубинштейна вобрал многие типичные для лирической оперы второй половины XIX века черты. Это относится, прежде всего, к драматургии. Обилие и разнообразие массовых сцен, связанных с бытом, с жизнью; центральное место сцен лирических, а среди них особое — диалогических; отход от замкнутых номеров и известное приближение к драматическому театру — таковы в самом общем виде черты этой драматургии.

Такой оперный герой, как Демон, был настоящим художественным открытием — это первый в русской опере герой, в обрисовке которого акцент сделан целиком на раскрытии внутреннего душевного мира.

Опера «Демон» ставилась в Лондоне и Лейпциге, постоянно включалась в репертуар

крупнейших российских театров.

Не у всех опер Рубинштейна судьба складывалась так удачно. Некоторые, хотя и были поставлены сразу или вскоре после создания, но шли на сцене недолго. Особенно трудной оказалась судьба «Купца Калашникова». Премьера, на которой дирижировал автор, прошла с успехом 22 февраля 1880 года, но вскоре опера была снята. Казнь главного героя оперы… напоминала о казни народовольца И. О. Млодецкого, стрелявшего в министра внутренних дел М. Лорис-Меликова и повешенного по распоряжению Александра III в день, который совпал с днем премьеры спектакля.

В 1883 году снова решался вопрос о постановке «Калашникова». Дело дошло до генеральной репетиции, но присутствовавший на ней К. П. Победоносцов, недовольный тем, что на декорациях были нарисованы иконы, воспрепятствовал показу спектакля. И в третий раз, уже в 1889 году, оперу сняли после двух спектаклей, так как автор не согласился внести изменения.

В 1885–1886 годах Рубинштейн организует грандиозный цикл «Исторических концертов». В него вошло 175 произведений, исполненных дважды в городах России и Западной Европы. С 1887 по 1891 год Антон Григорьевич вновь становится директором и профессором Петербургской консерватории. Последние годы жизни Рубинштейн провел преимущественно в Дрездене. Он скончался 20 ноября 1894 года.

Иоганнес Брамс (1833–1897)

«Я знал… и надеялся, что грядет Он, тот, кто призван стать идеальным выразителем времени, тот, чье мастерство не проклевывается из земли робкими ростками, а сразу расцветает пышным цветом. И он явился, юноша светлый, у колыбели которого стояли Грации и Герои. Его имя — Иоганнес Брамс».

Этими пророческими словами Роберт Шуман в пламенной статье «Новые пути», написанной в октябре 1853 года, возвеличил совершенно никому не известного до того дня художника.

Иоганнес родился 7 мая 1833 года в гамбургском квартале Шлютерсхоф, где семья занимала квартирку, состоящую из комнаты с кухней и крошечной спальни. Вскоре после этого родители переселились на Ультрихштрассе, пользовавшуюся дурной славой из-за множества расположенных здесь борделей.

Мальчик заинтересовался фортепиано, и поэтому в возрасте семи лет отец отвел его к именитому пианисту Отто Фридриху Виллибальду Косселю. В десять лет Брамс уже выступал в престижных концертах, где исполнял партию фортепиано, что давало ему возможность совершить турне по Америке. К счастью, Косселю удалось отговорить родителей Иоганнеса от этой идеи и убедить их, что мальчику лучше продолжить обучение у педагога и композитора Эдуарда Марксена.

В четырнадцать лет Иоганнес окончил частное реальное училище. После окончания школы, наряду с продолжением музыкального образования, отец стал привлекать Брамса для вечерней работы в различных местах. Иоганнес был хрупким, часто страдал от головных болей. Возможно, сказалось долгое пребывание в душных, прокуренных помещениях и постоянное недосыпание из-за работы по ночам.

Уже в двадцать лет Брамс производил на окружающих впечатление эгоцентрика и интроверта, «стороннего наблюдателя», как он именовал себя в более поздние годы жизни. Он предпочитал отказываться от новых знакомств и жить в мире своего творчества.

По рекомендации его друга, скрипача Иозефа Иоахима, Брамсу предоставилась возможность лично познакомиться с Робертом Шуманом. Это случилось 30 сентября 1853 года. Шуман уговорил Брамса исполнить что-либо из его сочинений и уже после нескольких тактов вскочил со словами: «Это должна слышать Клара!» Уже на следующий день среди записей в расходной книге Шумана появляется фраза: «В гостях был Брамс — гений». Клара Шуман тоже отметила первую встречу с Брамсом в своем дневнике: «Этот месяц принес нам чудесное явление в лице двадцатилетнего композитора Брамса из Гамбурга. Это — истинный посланец Божий! По-настоящему трогательно видеть этого человека за фортепиано, наблюдать за его привлекательным юным лицом, которое озаряется во время игры, видеть его прекрасную руку, с большой легкостью справляющуюся с самыми трудными пассажами, и при этом слышать эти необыкновенные сочинения…»

Сам Брамс увидел в Кларе нечто вызывающее почтение и возвышенное: супруга знаменитого Шумана, мать шестерых детей, именитая пианистка, кроме того, она была красивой и утонченной женщиной. Он был принят семьей Шумана не только как ученик, но и как сын. Иоганнес долгое время жил у них до самой смерти Роберта Шумана в июле 1856 года.

Постоянное пребывание рядом с Кларой Шуман породило конфликтную ситуацию,

которая определила весь его дальнейший путь, поскольку Иоганнес всю жизнь находился в плену обаяния этой выдающейся женщины — жены человека, которого он безмерно уважал.

Для юного, неопытного и несколько неуклюжего Брамса Клара была символом необычайно тонкой, прекрасной и, не в последнюю очередь, знающей, опытной женщины, ставшей вскоре для него предметом романтической страсти.

Как ни парадоксально, но после смерти мужа Клары Брамс решил разорвать их отношения. Так, для Иоганнеса миновало тяжкое время кризиса — его «Вертеровский период». Он понял, что ему нужна творческая свобода. Инстинкт гения подсказал ему путь самопожертвования и печального одиночества.

С 1857 по 1859 год он был учителем музыки и хоровым дирижером при дворе Детмольда, в столице которого он смог найти желанный покой после лет, проведенных в Дюссельдорфе и отмеченных тревогой и беспокойством. Этому светлому, беззаботному настрою души мы обязаны обеими оркестровыми серенадами ре-мажор и си-мажор.

В конце июля или в начале августа 1858 года Брамс познакомился в Геттингене с дочерью профессора Агатой фон Зибольд. Он очень сильно был влюблен в эту девушку, но снова сыграла свою роль установка «готовность к бегству», и их отношения не привели к браку.

«Гамбургский период» жизни Брамса начался с триумфального исполнения 24 марта 1859 года его фортепианного концерта ре-минор. Годы, проведенные в Гамбурге, дали мощный толчок его творчеству, не в последнюю очередь из-за того, что осуществилась возможность исполнить при участии женского хора вещи, сочиненные в Детмольде. Уезжая позднее в Австрию, он вез с собой большой музыкальный багаж: квартеты, трио си-мажор, три фортепианные сонаты, а также множество скрипичных пьес.

8 сентября 1862 года Брамс впервые приехал в Вену. Его восторгу не было предела. Вот что он писал тогда: «…Я живу здесь в десяти шагах от Пратера и могу выпить стаканчик вина в кабачке, где часто сиживал Бетховен». Сначала он показал квартет соль-минор знаменитому в то время пианисту Юлиусу Эпштайну. Восхищение было столь велико, что скрипач Йозеф Хельмесбергер, присутствовавший при первом исполнении, тотчас включил это произведение «наследника Бетховена» в программу своих концертов и 16 ноября исполнил его в концертном зале «Общества друзей музыки». Брамс с восторгом сообщал родителям, как тепло он был встречен в Вене.

Ему удалось получить место хормейстера Венской вокальной академии осенью 1863 года. Его деятельность в качестве хормейстера продолжалась всего один сезон, частично из-за интриг, частично из-за того, что Брамс предпочитал не связывать себя никакими обязательствами и быть свободным для творчества.

В июне 1864 году он снова уехал в Гамбург. Отношения между его родителями были очень сложными, и вскоре, после возвращения сына домой, произошел окончательный разрыв. Иоганнес подыскал отдельную квартиру для матери и сестры, помогал им материально и всячески поддерживал.

Вскоре мать Брамса скончалась от инсульта. Иоганнес тяжело переживал ее кончину. В трио для валторн ми-мажор он, особенно в средней части, попытался выразить свою тоску и горечь утраты. В это же время у него начинает вызревать план сочинения «Немецкого реквиема».

Об истории создания «Немецкого реквиема» известно только, что этот проект занимал композитора больше десяти лет и что Брамс, потрясенный трагической судьбой Шумана, вскоре после его смерти хотел сочинить траурную кантату. Смерть матери могла стать последним толчком к продолжению и завершению реквиема. Брамс закончил шестую часть реквиема только в 1868 году и написал на титульном листе: «В память о матери».

Первое исполнение еще не завершенного сочинения 10 апреля 1868 года состоялось в Бремене и потрясло слушателей. Восхищенных отзывов реквием удостаивался и в дальнейшем. Например, «Новая евангелистская церковная газета» после исполнения произведения 18 февраля 1869 года в Лейпциге писала: «И если мы ожидали гения… то после этого реквиема Брамс действительно заслужил этот титул».

Одна из величайших удач в жизни Иоганнеса Брамса — знакомство со знаменитым хирургом Теодором Биллротом, приглашенным в 1867 году в Венский университет. Биллрот — большой любитель музыки — стал для Брамса одновременно и другом, и критиком, и покровителем.

В январе 1871 года Иоганнес получил известие от мачехи о том, что его отец тяжело болен. Когда Брамс в начале февраля 1872 года приехал в Гамбург, то увидел, что тот безнадежен. На следующий день отец скончался. Сын тяжело переживал его смерть.

Осенью того же года Брамс начал свою деятельность в качестве артистического директора «Общества друзей музыки» в Вене. Однако работа в «Обществе» вскоре стала для композитора обузой, и он выдержал лишь три сезона. Затем он снова переселился в Баварские горы, где в Тутцинге под Мюнхеном начал работать над большой симфонической формой. Там же появились оба скрипичных квартета до-минор, которые он посвятил Биллроту.

В конце января 1874 года Брамс выступал с концертами в Лейпциге, там он в начале февраля вновь встретил свою бывшую ученицу — баронессу Элизабет фон Штокхаузен из Вены. Десять лет назад он внезапно перестал заниматься с ней из боязни «наделать глупостей» и без ума влюбиться в эту одаренную, красивую и умную девушку. И вот он снова встретил ту, чья красота не угасла с годами. Элизабет уже давно была замужем за композитором Генрихом фон Герцогенбергом, которого Брамс очень почитал. Теперь Иоганнес, без боязни за свою свободу и независимость, мог снова влюбиться в нее, но эта влюбленность носила, скорее, платонический характер.

Между тем финансовое положение Брамса настолько укрепилось, что он в 1875 году мог подумать о том, чтобы большую часть времени посвятить творчеству. Он, наконец, завершил работу над своим квартетом до-минор, которая была начата еще в доме Шумана. Квартет являлся выражением внутренней борьбы между любовью к Кларе и верностью Роберту Шуману. Кроме того, после двадцатилетнего процесса вызревания приняла окончательную форму его Первая симфония.

Летом 1877 года в Пёртшахе на озере Вёртер появилась его Вторая симфония, являющаяся полной противоположностью строгой Первой и отражающая своей светлой жизнерадостностью покой и уверенность, достигнутые в долгой борьбе. За симфонией в 1878 году последовали скрипичный концерт ре-мажор и соната для скрипки соль-мажор, которая получила название «Сонаты дождя». В этом же году Брамс стал почетным доктором университета в Бреслау, по случаю чего отпустил роскошную бороду, которая придавала ему солидный вид. Его популярность растет.

В 1880 году Брамс отправился в Бад Ишл, думая, что там его меньше будут беспокоить туристы и охотники за автографами. Место действительно было очень спокойным, что способствовало укреплению его здоровья и прекрасному душевному настрою. Тогда же началась дружба Брамса с Иоганном Штраусом. Брамс был очарован личностью и музыкой этого композитора.

Летом следующего года Иоганнес переселился в Прессбаум, где завершил Второй фортепианный концерт, радостный характер которого напоминает о живописном ландшафте Венского леса.

А вот лето 1883 года привело Брамса на берега Рейна, в места, связанные с его юностью.

В Висбадене он нашел уют и комфортную атмосферу, вдохновившую его к созданию Третьей симфонии.

Его последняя, Четвертая симфония, была сочинена в 1884–1885 годы. Первое исполнение 25 октября в Майнингене вызвало единодушное восхищение. После успешной премьеры Четвертой симфонии Брамс пребывал в наилучшем настроении. Стал любезным и общительным. Следующие три лета в Хофштеттене (Швейцария) были для него счастливым временем. Здесь появились вторая соната для скрипки, «Соната Мейстерзингеров», а также третья соната для скрипки. Наряду с этими произведениями были сочинены фортепианное трио, а также великолепный концерт для скрипки и виолончели.

Брамс был в зените славы. Помимо друзей и почитателей, специальные «Брамсовские центры» заботились о том, чтобы ближе познакомить публику с его сочинениями. Особенно почитали композитора в Вене, где впервые исполнялось большинство его произведений. Заключительная фаза жизни Брамса была спокойной и размеренной. Он любил уютную атмосферу своего холостяцкого дома и независимость.

Брамс не переставал работать, в последние годы он завершил цикл немецких народных песен. К сожалению, радость творчества все чаще омрачалась болезнями. Брамс умер утром 3 апреля 1897 года.

Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887)

Александр Бородин родился 12 ноября 1833 года в Петербурге. Музыкой Саша начал заниматься с восьми лет и вскоре научился играть на флейте, фортепиано, а позднее и на виолончели. Сочинять мальчик начал едва ему исполнилось девять лет.

А в 1849 году в одной из петербургских газет появилась статья, где, в частности, говорилось: «Особенного внимания, по нашему мнению, заслуживают сочинения даровитого шестнадцатилетнего композитора Александра Бородина… Мы тем охотнее приветствуем это новое национальное дарование, что поприще композитора начинается не польками и мазурками, а трудом положительным, отличающим в сочинении тонкий эстетический вкус и поэтическую душу».

Знал бы автор статьи, чем бредила сия «поэтическая душа» Вся комната мальчика была заставлена колбами, горелками и другими приспособлениями для химических опытов.

В 1850 году Саша Бородин поступил в Медико-химическую академию. Учеба шла весьма успешно. Настало время, и, защитив докторскую диссертацию, молодой ученый вместе с товарищами отправился на три года в зарубежную командировку.

Многие из них позднее составили гордость и славу русской науки: Д. Менделеев, А. Бутлеров, И. Сеченов, и другие. А тогда, в самом начале 1860-х годов, все они были еще молоды и делали первые шаги, каждый в своей области науки.

Особенно теплые отношения связывали ученых-химиков. Почти сразу же по приезде в немецкий город Гейдельберг Бородин подружился с талантливыми молодыми химиками В. Савичем, В. Олевинским, Д. Менделеевым.

К сожалению, Савич и Олевинский рано умерли, не успев проявить себя. Дружба Бородина и Менделеева сохранилась на всю жизнь.

Жизнь молодых ученых в Гейдельберге протекала в напряженной научной работе. А вечерами, утомленные лабораторными занятиями, собирались у кого-либо из друзей и предавались своему любимому занятию — музыке Нередко всей компанией, несмотря на скромный материальный достаток, ездили в ближайшие города Там слушали симфоническую и органную музыку, оперные спектакли.

К тому времени молодой ученый Бородин уже был автором нескольких романсов, инструментальных пьес, ансамблей. Некоторые из его фортепианных пьес были даже изданы

В Гейдельберге Бородин тоже сочиняет, в основном камерно-инструментальные ансамбли: фортепианное трио, секстет, струнный квинтет. Они сразу же охотно исполняются на музыкальных вечерах. Но, несмотря на сильное влечение к музыке и на успех его сочинений, он относится к музыкальным занятиям как к второстепенному делу, — так велика была увлеченность наукой.

Там, в Гейдельберге, Бородин познакомился с молодой московской пианисткой Екатериной Сергеевной Протопоповой. Прекрасная исполнительница музыки Шопена, Шумана, она открыла для Бородина еще неведомый ему поэтичный мир этих композиторов-романтиков. Александр Порфирьевич с упоением заслушивался новой для него музыкой. А потом, когда по состоянию здоровья Екатерине Сергеевне понадобился срочный переезд в Италию, Бородин сопровождал ее на правах жениха. Это был счастливейший год в его жизни — занятия в химической лаборатории у известного итальянского ученого, частые посещения концертов и оперных спектаклей. И, наконец, большое чувство к талантливой музыкантше,

которое, по его словам, «служило солнцем, освещавшим и согревавшим весь итальянский пейзаж». В Италии Бородин создает одно из лучших своих камерных сочинений — Фортепианный квинтет.

А вскоре состоялась их свадьба. Когда они в 1862 году вернулись в Петербург, Бородин занял должность адъюнкт-профессора в Медико-хирургической академии. Эта служба требовала от молодого ученого много сил и времени.

Вскоре по возвращении из-за границы Бородин посетил своего коллегу и друга М А Боткина, в доме которого устраивались так называемые «субботы», то есть субботние вечера, проводимые за дружеской беседой. На одной из таких суббот и произошло событие, определившее во многом дальнейшую жизнь Бородина, — встреча его с Балакиревым.

Знакомство и дальнейшее общение с руководителем «Могучей кучки», а затем и с другими членами этого кружка утвердило в молодом ученом более серьезное отношение к своему композиторскому дарованию.

После первого же месяца общения с Балакиревым, «Александр Порфирьевич окончательно переродился музыкально, — вспоминала Протопопова, — вырос на две головы, приобрел то в высшей степени оригинально-бородинское, чему неизменно приходилось удивляться и восхищаться, слушая с этих пор его музыку».

Балакирев первым разгадал необыкновенную одаренность Бородина, внушил ему мысль о необходимости создания Первой симфонии. Работа над этой симфонией протекала под непосредственным руководством Балакирева и продолжалась около пяти лет. Конечно же, столь большой срок определялся не медлительностью композитора. Сочинял он довольно быстро, увлеченно, всецело отдаваясь творчеству. К сожалению, такие дни, когда он имел возможность сочинять, выпадали крайне редко. Но музыка не оставляла ученого — она звучала в его душе даже во время лекций.

Но бывало и иначе: дома, во время беседы с друзьями-музыкантами, он вдруг вскакивал, бежал в лабораторию. Химия и музыка безраздельно царили в его душе и властно предъявляли свои права на его внимание, время и творческую энергию.

Естественно, что Первая симфония создавалась урывками. И, тем не менее, она поражает своей гармоничной цельностью, стройностью. В ней уже определенно проступают основные черты бородинского стиля — музыка его полна контрастными и вместе с тем неуловимо сходными образами то могучей силы, твердости духа, то душевной мягкости, ласковой нежности. Так по-разному проявились в творчестве Бородина черты русского национального характера.

Историческая ценность Первой симфонии заключена не только в ее высокой художественной зрелости. Она явилась одной из первых симфоний в русской музыке. С большим успехом прозвучавшая в 1869 году, симфония оказалась первой блестящей победой, одержанной композиторами «Могучей кучки» Эта победа дала Бородину уверенность в своих творческих силах, — теперь он отверг всякие сомнения в своем праве заниматься композицией. Все больше внимания уделяет он музыке не только как собственному творчеству.

С большим вниманием следит он за успехами друзей-музыкантов. Каждый из них создавал в то время что-то новое, интересное Все произведения — целиком и в отрывках — исполнялись на концертах Бесплатной музыкальной школы, на собраниях «Могучей кучки» и поражали воображение новизной, необычностью звучания, яркой талантливостью

Атмосфера, царившая на музыкальных собраниях, высокий, ни с чем не сравнимый энтузиазм не могли оставить равнодушным никого. И Бородина тоже — несмотря на его всегдашнюю занятость научной и общественной деятельностью Он создает один за другим

лучшие свои романсы и песни. Почти половина из них написана на поэтические тексты самого композитора.

Тогда же он создает Вторую симфонию — одно из лучших произведений русской симфонической музыки, произведение зрелое, совершенное по форме и содержанию. Симфония выражает идеи патриотизма, национальной гордости за наше славное историческое прошлое.

Она была восторженно встречена друзьями композитора, которые оценили ее как лучшую русскую симфонию, превосходящую все созданное до нее. Когда Мусоргский предложил назвать ее «Славянской героической», Стасов запротестовал: не вообще славянская, а конкретно — русская, богатырская. Так эта симфония и стала называться — «Богатырская».

Вторая, Богатырская симфония стоит в одном ряду с лучшими произведениями мировой музыкальной классики. В ней воплощены непреходящие духовные ценности, душевные качества русского человека.

Одновременно со Второй симфонией Бородин работал и над созданием главного своего произведения — оперы «Князь Игорь» Он начал ее сочинять еще в конце 1860-х годов Стасов предложил ему тогда в качестве сюжета «Слово о полку Игореве». Это увлекало композитора, и вскоре был составлен подробный план будущей оперы. Так началась вдохновенная и кропотливая работа над оперой «Князь Игорь», которая из-за всегдашней его занятости растянулась на 18 лет — вплоть до самой смерти.

Обстоятельность Бородина как ученого сказалась и в подходе к композиторскому творчеству. Перечень исторических источников — научных и художественно-литературных, которые он проработал, прежде чем приступил к созданию оперы, говорит о многом. Здесь и различные переводы «Слова о полку Игореве», и все фундаментальные исследования по истории России.

Работа над оперой помогала переносить огорчения, неудачи. Особенно удручала болезнь жены — астма, из-за которой она не могла жить в Петербурге и полгода обычно проводила у родителей в Москве или Подмосковье. Да и приезды ее в Петербург отнюдь не облегчали жизнь Бородина.

Отвлекали от основных занятий и материальные проблемы, вынуждавшие его преподавать в Лесной академии и переводить с иностранных языков (несколько из них Бородин знал превосходно) научную литературу, порой даже малоинтересную. Немалая часть жалованья уходила на помощь родственникам, нуждающимся студентам, на содержание воспитанниц (своих детей у Бородиных не было), на приобретение различных, всегда недостающих в лаборатории препаратов и многое другое.

И, тем не менее, Бородин проводил свои исследования, сыгравшие значительную роль в развитии химии. Вклад его в отечественную науку довольно велик, хотя мог быть еще большим, если бы ученый имел необходимые условия.

Такая страстная, беззаветная любовь к науке порождала необходимость и в иной деятельности — общественной. Чего стоят только Женские врачебные курсы — первое и единственное в России учебное заведение, где женщины могли получить высшее образование Своим открытием и существованием, пусть недолгим, они обязаны неусыпным хлопотам Бородина.

Самые большие требования Бородин предъявлял к самому себе, считая это непременным условием «нравственной гигиены». Неиссякаемая доброта, доброжелательность его проявлялись не только в отношении тех, кто нуждался, но и тех, кто преуспевал больше, чем он, — если, конечно, человек был симпатичен ему.

Но огромная нагрузка в академии, неустроенный быт, болезнь жены и ее частые отъезды, отсутствие режима, необходимого для научной и творческой работы, — все это вызывало чувство усталости — духовной и физической.

Ухудшалось и моральное самочувствие Бородина — приближалась старость, которая грозила не только нездоровьем, но и материальной необеспеченностью. Мечта об иной жизни — «хотелось бы пожить на свободе, развязавшись совсем с казенною службою!» — оказывается неосуществимой! «Кормиться надобно; пенсии не хватает на всех и вся, а музыкой хлеба не добудешь».

Тем не менее, в конце жизни Бородин все больше отдается музыке — композитор постепенно вытесняет в нем ученого. В эти годы была создана симфоническая картина «В Средней Азии», несколько фортепианных пьес и камерных ансамблей. Один из них — Первый струнный квартет — был исполнен зимой 1879 года на концерте Русского музыкального общества. Слушатели были очарованы русской напевностью, широтой и пластичностью этой музыки.

Успех вдохновил Александра Порфирьевича на создание нового квартета — Второго, который вскоре (в январе 1882 года) прозвучал в Москве И снова успех — еще больший, чем в Петербурге Второй квартет — еще более зрелое и совершенное произведение Каждая из его четырех частей, составляя единое целое, является одновременно маленьким инструментальным шедевром.

Все чаще звучат произведения Бородина — в России и за рубежом, все большую славу русской национальной музыке завоевывают они И в Европе, и в далекой Америке исполнение бородинской музыки превращалось нередко в подлинный триумф.

А Бородин уже усиленно работал над новой симфонией — Третьей, которая, по его мнению, должна была стать самым ярким, самым значительным его произведением «Русской» намеревался назвать ее композитор. Отдельные фрагменты из нее он уже проигрывал друзьям, вызывая радость, восхищение и гордость за него. И все же ни опера «Князь Игорь», ни Третья симфония не были завершены. 15 февраля 1887 года Бородин неожиданно скончался.

Уже после его смерти Римский-Корсаков и Глазунов довели до конца то, что не успел окончить Александр Порфирьевич.

Камиль Сен-Санс (1835–1921)

Шарль-Камиль Сен-Санс родился 9 сентября 1835 года. В конце того же года от резкого обострения чахотки в возрасте тридцати семи лет умер отец Камиля. Ребенок остался на попечении двадцатишестилетней матери и бабушки.

Мать Сен-Санса была художницей-акварелисткой, что помогло приобщению Камиля к изобразительным искусствам. В возрасте двух с половиной лет Камиль уже прошел под наблюдением бабушки первоначальный курс игры на фортепиано. Детская музыка с примитивным аккомпанементом левой руки ребенку не нравилась… «бас не поет» — говорил он пренебрежительно.

Едва ознакомившись с миром музыки, Камиль стал сочинять, а вскоре и записывать сочиненное. Самая ранняя из сохранившихся записей носит дату 22 марта 1839 года.

Весной 1843 года ребенка отдали в обучение фортепианной игре известному пианисту и композитору Камилю Стамати. Профессор был поражен прекрасной подготовкой семилетнего мальчика и нашел, что он нуждается лишь в усовершенствовании уже имеющихся пианистических навыков. С октября того же года начались занятия Камиля гармонией и контрапунктом с рекомендованным Стамати Пьером Маледаном.

После трех лет занятий с мальчиком Стамати счел его подготовленным к концертным выступлениям. Они состоялись 20 января и 10 февраля 1846 года. А 6 мая Камиль дал большой концерт в зале Плейель, — этот день явился начальной датой его пианистической карьеры.

В ноябре 1848 года Сен-Санс поступил в Парижскую консерваторию в класс органа Франсуа Бенуа. Этот органист и композитор был, по свидетельству Сен-Санса, одним из самых посредственных органистов, но «великолепным учителем».

Как органист Камиль преуспевал, и 28 июля 1851 года ему присудили первую премию по органу. Камиль посещал концерты, бывал в оперных театрах, неустанно расширял свои знания в области музыки. В октябре того же года он поступил в класс композиции Фроманталя Галеви.

В 1853 году, после нескольких месяцев стажировки в храме Сен-Северен, Сен-Сане получает место органиста в храме Сен-Мерри на другом берегу Сены. В этой должности Сен-Санс остается около пяти лет, по-прежнему отдавая весь свой досуг профессиональному совершенствованию и самообразованию.

Первая симфония (1852) — несомненный итог композиторской юности Сен-Санса. Более того, в ней уже складываются многие существенные черты его творчества вообще. Совершенно очевидны эмоциональная умеренность и даже хладнокровие при живости, подвижности. Чувствуется полная убежденность в непреходящей ценности традиций.

Для характеристики чрезвычайно интенсивной работы юного Сен-Санса следует рассказать о судьбе одной из его симфоний. В 1856 году Общество Св. Цецилии в Бордо объявило конкурс на сочинение симфонии для большого оркестра. Сен-Санс не замедлил написать симфонию (в фа-мажоре), и она была премирована золотой медалью 26 января 1857 года, а 15 февраля исполнена в Париже. 8 июня Общество приняло Сен-Санса в число своих почетных членов, а вскоре состоялось исполнение фа-мажорной симфонии в Бордо под управлением автора. Это было первое его выступление как дирижера!

В 1856 году Сен-Санс написал большую Мессу для четырех голосов и хора с органом и

оркестром. Эта Месса, исполненная в храме Сен-Мерри 21 марта 1857 года, — первое церковное сочинение Сен-Санса. Он посвятил ее аббату Габриэлю, приходскому священнику храма Сен-Мерри.

С июля по сентябрь 1858 года Сен-Санс сочинял Симфонию ля минор, получившую нумерацию Второй. Она значительно отличается от Первой. Творческая индивидуальность сформировалась здесь гораздо яснее, определилась и особая наклонность к полифоническим фигурам неоклассики. Первое исполнение Второй симфонии состоялось 25 марта 1860 года.

Между тем Общество Св. Цецилии в Бордо объявило новый конкурс на большую концертную увертюру. Сен-Санс написал увертюру «Спартак» (по трагедии Альфонса Пажеса). В июне 1863 года этой увертюре была присуждена первая премия.

В том же году состоялась поездка Сен-Санса на Пиренеи и Овернь. Под впечатлением ее возникает первое трио для фортепиано, скрипки и виолончели — одно из лучших сочинений композитора. Музыка трио неотразимо обаятельна свежестью, лучезарностью и молодостью эмоций. Гармонические средства — самые простые, диатоника — всеобъемлюща. Но музыка увлекает, живет упругими и переменчивыми ритмами, изяществом фактуры и голосоведения, блеском искрящегося темперамента Повсюду чувствуется упоение природой, привольем, наслаждение первозданной непритязательностью народных напевов и танцевальных фигур При этом пленяет непринужденность и логичность форм.

По-видимому, в 1863 году возникла и популярнейшая доныне пьеса Сен-Санса — Интродукция и рондо каприччиозо для скрипки с оркестром. Пытаясь уловить наиболее своеобразные качества этой известнейшей музыки, одновременно как бы подыскиваем ключи к самым характерным проявлениям творчества Сен-Санса вообще. Отметить, что эта пьеса написана с превосходным пониманием возможностей скрипичной виртуозности, что скрипке прозрачно аккомпанирует оркестр, что форма пьесы очень естественна и наглядна — значит еще сказать очень мало. На свете много сочинений, обладающих подобными достоинствами, но вовсе лишенных обаяния пьесы Сен-Санса.

В 1867 году состоялось знакомство Сен-Санса с Антоном Рубинштейном. Для его выступления в Париже Сен-Санс пишет фортепианный концерт. Факт сочинения Второго концерта для фортепиано с оркестром за 17 дней не может не поражать. Уже 13 мая концерт был Сен-Сансом исполнен оркестром под управлением Рубинштейна вместе с рядом других его сочинений. С годами Второй концерт для фортепиано Сен-Санса стал одним из самых популярных сочинений композитора — он сохраняет чрезвычайную популярность до сих пор.

Чайковский писал об этом концерте: «Сочинение это чрезвычайно красиво, свежо, изящно и богато прелестными деталями. В нем отражается и замечательно близкое знакомство с классическими образцами, от которых автор заимствовал необыкновенное искусство в уравновешенности, законченности формы, и вместе весьма самобытная творческая индивидуальность. Все симпатические черты его национальности: искренность, горячность, теплая сердечность, ум дают себя чувствовать… на каждом шагу…»

15 августа 1868 года Сен-Санс получил звание кавалера ордена Почетного легиона. В октябре того же года он ездил в Германию и концертировал в Кельне. В 1870–1871 годах жизненная и творческая активность Сен-Санса резко возрастают. У него целый ряд общественных обязанностей, а круг знакомств все расширяется. Каждый понедельник на квартире Сен-Санса по-прежнему, но в более широких масштабах, происходят музыкальные вечера — нередко с участием зарубежных музыкантов.

Временами у композитора обостряются туберкулез и болезнь глаз. Испытания военного времени (война Германии и Франции) и бедственная жизнь в Лондоне в апреле — мае 1871 года заметно повредили его здоровью. Но силой воли и творческой энергии Сен-Санс

заставляет себя преодолевать препятствия, он трудится неустанно. Самым значительным сочинением Сен-Санса в 1871 году явилась его первая симфоническая поэма «Прялка Омфалы».

К концу года состояние здоровья Сен-Санса, утомленного очень интенсивной деятельностью, заметно ухудшилось — потребовался отдых на юге. Октябрь и ноябрь 1873 года Сен-Санс провел около столицы Алжира, в саду с мраморным водоемом, тяготясь сознанием временного бессилия, но наслаждаясь покоем и одиночеством.

1873 год стал годом сочинения второй симфонической поэмы Сен-Санса — «Фаэтон», по сюжету известного мифа о сыне Гелиоса. А в следующем году возникла третья из симфонических поэм Сен-Санса, ставшая особенно популярной.

Это «Пляска смерти». Как партитура, симфоническая поэма «Пляска смерти» представляет одно из высших достижений Сен-Санса — столь удивительно она стройна, богата красками и прозрачна. В других программных деталях поэмы (звон арфы, бьющей полночь на фоне выдержанной ноты валторны вначале, свист и вой хроматических гамм, легкая трель скрипки соло и флейты в коде, подобная жужжанию зимнего ветра и т п.) сказалось старое стремление Сен-Санса к звуковой наглядности на основе предварительного фиксирования слуховых ощущений.

В феврале 1875 года Сен-Санс женился на Марии-Лауре-Эмилии Трюффо, сестре его ученика и друга Жана Трюффо, которому он некогда посвятил Каприс на темы балетной музыки из «Альцесты» Глюка. Мария-Лаура была почти в два раза моложе Сен-Санса — она родилась 16 апреля 1855 года. Брак этот явился результатом скорее волевой причуды композитора, чем его любви к Марии Трюффо. Вдобавок Мария вызвала ревность со стороны матери Сен-Санса. В общем, брак его оказался несчастным.

В 1875 году Сен-Санс сочинил Четвертый концерт для фортепиано с оркестром. Этот концерт, по справедливому мнению А. Корто, представляет в своем целом «самое совершенное из сочинений, написанных Сен-Сансом для фортепиано». В музыке Четвертого концерта сказались с исключительным блеском качества победоносного (иначе не скажешь!) эклектизма Сен-Санса, без колебаний пользующегося различными интонационными элементами и приемами, выразительными факторами разных эпох, и умеющего придавать их конгломерату цельность и образную целеустремленность композитора.

Крупнейшим событием творческой жизни Сен-Санса, относящимся к 1876 году, явилось окончание им в январе партитуры давно задуманной и постепенно сочинявшейся оперы «Самсон и Далила» — самого выдающегося из его оперных произведений.

Римский-Корсаков считал, что лучшая из современных опер на Западе, после Вагнера, конечно, опера «Самсон и Далила». Процитируем здесь и Ж. Тьерсо, который указывает на особую значительность лучших проявлений мелодики «Самсона и Далилы»:

«Пение разливается в ней широкой волной. Невольно спрашиваешь себя, откуда это странное заблуждение современников, кричавших: „Здесь нет мелодии“! И это говорится, когда перед нами развертывались страницы обольщения Далилы… Эти фразы большого дыхания, друг с другом связанные, свободно разворачиваются, создавая рисунок широких линий, замечательно оформленный, вызывающий в памяти образцы античного искусства».

В 1876 году возникает четвертая и последняя из симфонических поэм Сен-Санса — «Юность Геракла», вызвавшая неоднозначные оценки. В апреле 1877 года закончилась служба Сен-Санса как органиста храма св. Магдалины, а вместе с тем и его служба как органиста вообще.

В это же время умирает Альбер Либон, директор почтового ведомства, большой почитатель Сен-Санса, завещав композитору 100 000 франков с целью избавить его от

необходимости служить и дать возможность отдаться творчеству.

В 1882 году Сен-Санс заканчивает оперу «Генрих VIII». Эта опера не затмила, конечно, «Самсона и Далилу» — прежде всего потому, что музыка ее менее ярка, менее убедительна, и в ней нет ничего равного несравненному любовному дуэту оттуда. Не следует, однако, забывать, что сама задача драматургии в «Генрихе VIII» была сравнительно более сложной, и то, что Сен-Санс как оперный драматург сделал большой шаг вперед.

Затем Сен-Санс осуществил свой давнишний замысел — написал зоологическую фантазию «Карнавал животных». Это произведение было впервые исполнено в Париже в узком кругу 9 марта 1886 года и вторично несколько дней спустя. А 2 апреля исполнение повторили для Листа, приехавшего в Париж. Считая свой «Карнавал» шуточным произведением к случаю, Сен-Санс все же включил его в число пьес, подлежащих публикации. После смерти Сен-Санса «Карнавал животных» был опубликован в 1922 году и вскоре стал одним из популярнейших на всем свете его сочинений.

В этом, конечно, не следует видеть иронию судьбы. Просто «Карнавал животных» выразил в шутливой форме некоторые типичные, характерные, а частично и ценнейшие стороны творческой личности Сен-Санса. Тут были юмор, программность, лирика в оправе отличного мастерства.

Большим достижением творческой жизни Сен-Санса явилось завершение в 1886 году и первое исполнение его Третьей (и последней) симфонии. Премьера этой симфонии состоялась в Лондоне, в концерте Филармонического общества 19 мая. Успех был велик.

Первое исполнение симфонии в Париже состоялось 9 января 1887 года. Выходя с этого концерта, взволнованный Гуно указал одному из своих друзей на Сен-Санса и промолвил громко, желая быть услышанным всеми: «Вот французский Бетховен».

Приведем два суждения о Третьей симфонии выдающихся русских композиторов.

Танеев в письме к Чайковскому отметил, что Третья симфония Сен-Санса «очень хороша». Калинников в одной из своих рецензий писал: «Симфония эта по глубине вдохновения — одно из лучших произведений Сен-Санса и представляет собою чудо техники и инструментовки. Употребление фортепиано и органа в этой симфонии как оркестровых инструментов более нежели уместно».

Из произведений Сен-Санса девяностых годов достоин упоминания однооактный балет «Жавотта», написанный в 1896 году — единственный балет композитора.

15 марта 1898 года он начал писать оперу «Деянира», и работа шла быстро. Музыка «Деяниры» — один из интереснейших творческих опытов Сен-Санса. Здесь сплелись воедино его поиски эпоса, как начала, могущего противодействовать эмоциональной анархии эпохи, а равно и растущий интерес к античности, давнишний, но теперь обостряющийся в поисках чего-то светлого и гармоничного.

Рождается новый век. Сен-Санс по-прежнему много путешествует и концертирует. Продолжает он и сочинять музыку. Однако лучшие его произведения принадлежат XIX столетию.

Сен-Санс умер 16 декабря 1921 года в Алжире.

Лео Делиб (1836–1891)

Среди французских композиторов XIX века творчество Делиба выделяется особой чистотой французского стиля: его музыка лаконична и красочна, мелодична и ритмически гибка, остроумна и искренна. Стихией композитора был музыкальный театр, а его имя стало синонимом новаторских тенденций в балетной музыке XIX века.

Лео (Клеман Филибер) Делиб родился 21 февраля 1836 года в городе Сен-Жермен-дю-Валь департамента Сарта в музыкальной семье. Его дед Б. Батисте был солистом парижского театра, а дядя Э. Батисте — органистом, профессором Парижской консерватории. Начальное музыкальное образование будущему композитору дала мать. В 1847 году, после смерти отца, почтового служащего, подросток переехал с матерью в Париж и поступил в консерваторию в класс композиции А. Адана. Одновременно он занимался у Ф. Ле Купе по классу фортепиано и у Ф. Бенуа по классу органа.

С 1853 года работал пианистом-концертмейстером «Театра лирик» и церковным органистом в парижских соборах. Он давал уроки игры на фортепиано, участвовал в качестве пианиста в бальных празднествах. Среди первых сочинений Делиба — оперетты «На два су угольков» (1855), «Шесть девиц на выданье» (1856), где среди музыкальных номеров особо выделялся остроумный дуэт-пародия на оперу «Цампа» Герольда и «Две старых сиделки» (1856). В одноактных комических миниатюрах проявилось драматургическое мастерство композитора, острое ощущение театральной формы, умение рельефно обрисовать характер каждого персонажа, живость и демократизм мелодического языка, впитавшего черты городского фольклора. Внимание публики и критики привлекла одноактная комическая опера «Месье Гриффар» (1857). Это произведение, написанное в стиле итальянской оперы-буффа, отличается чисто французской ритмической изобретательностью, мелодическим изяществом.

В середине шестидесятых годов молодым композитором стали интересоваться музыкально-театральные деятели Парижа. Его приглашают работать вторым хормейстером в «Гранд Опера» (1865–1872). Тогда же он пишет совместно с Людвигом Минкусом музыку балета «Ручей» (1866) и дивертисмент «Путь», для великолепного балета «Корсар» Адана (1867). Эти произведения, талантливые и изобретательные, принесли Делибу заслуженный успех. Однако следующее сочинение композитора «Гранд Опера» приняла к постановке только через четыре года. Им стал балет «Коппелия», или «Девушка с эмалевыми глазами» по новелле Т. А. Гофмана «Песочный человек» (1870). Именно он принес Делибу европейскую популярность и стал рубежным произведением в его творчестве. Известность композитора упрочилась еще более после создания им балета «Сильвия» по драматической пасторали Т. Тассо «Аминта» (1876)

«Коппелия» опирается на бытовой сюжет, хотя и недостаточно последовательно развитый. В «Сильвии» мифологические мотивы разработаны весьма условно и сумбурно. Тем более велика заслуга композитора, создавшего вопреки этому далекому от реальности, драматургически слабому сценарию жизненно сочную партитуру, цельную по выражению.

Музыка обоих балетов отличается яркими народными чертами. В «Коппелии», согласно сюжету, использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка, краковяк в первом акте), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш), здесь более заметна связь с жанрово-бытовыми элементами комической оперы. В «Сильвии» же характеристические черты обогащены психологизмом лирической оперы.

Лаконизм и динамика выражения, пластичность и красочность, гибкость и четкость танцевального рисунка — таковы лучшие свойства музыки Делиба Он является крупным мастером в построении танцевальных сюит, отдельные номера которых связаны инструментальными «речитативами» — пантомимными сценами. Драматизм, лирическая содержательность танца сочетаются с жанровостью и живописностью, насыщая партитуру активным симфоническим развитием. Такова, например, картина ночного леса, которой открывается «Сильвия», или драматическая кульминация первого акта. В то же время праздничная танцевальная сюита последнего акта представляет замечательные картины народного торжества и веселья.

Чайковский писал об этом сочинении: «Я слышал балет „Сильвия“ Лео Делиба, именно слышал, потому что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое!»

Широкую популярность снискали и оперы Делиба: «Так сказал король» (1873), «Жан де Нивель» (1880), «Лакме» (1883). Последняя явилась самым значительным оперным произведением композитора.

Сюжет оперы взят из жизни индийцев. Им противопоставлены англичане-колонизаторы, обрисованные в слегка иронических тонах, средствами, близкими комической опере, подчас даже оперетте. Самые яркие страницы оперы связаны с изображением душевного мира героини и ее окружения.

Партия Лакме пронизана песенностью. Центральная ее характеристика содержится в сцене и легенде второго акта (так называемая «ария с колокольчиками»).

Другая сторона — облик Нилаканты — фанатичного, мстительного жреца — раскрывается в хоровых сценах Их много в опере, и трактованы они разнообразно. В красочной интродукции, живописующей молитву в храме, впервые возникает причудливая «восточная» тема обращения к богам (средний раздел хора — поет Лакме в сопровождении арф) Эта тема, приобретая угрожающий характер, становится далее лейтмотивом мести. По складу своему последнему близок хор заговорщиков, возглавленных Нилакантой, и драматическая кульминация второго акта (хор браминов). Это — центральная в драматургическом отношении картина, где обобщены предшествующие бытовые и драматические сцены оперы.

Тонко переданный «восточный» колорит, изящно очерченный, с налетом элегичности, образ героини, выразительная характеристика сурового жреца Нилаканты — все это, вместе с красочной оркестровкой, ставит «Лакме» в ряд лучших французских ориентальных опер.

Наряду с композицией Делиб много внимания уделял преподавательской деятельности. С 1881 года он был профессором Парижской консерватории. Доброжелательный и отзывчивый человек, мудрый педагог — Делиб оказывал большую помощь композиторской молодежи. В 1884 году он стал членом Академии изящных искусств Франции.

Последним сочинением Делиба оказалась опера «Кассия», которую композитор не успел завершить. Он умер в Париже 16 января 1891 года «Кассия» была закончена и инструментована Массне в 1893 году. Она еще раз доказала, что композитор никогда не изменял своим творческим принципам, утонченности и изяществу стиля.

Наследие Делиба в основном представлено музыкально-сценическими жанрами. Наибольших творческих высот композитор достиг в области балета. Обогатив балетную музыку широтой симфонического дыхания, цельностью драматургии, он проявил себя как смелый новатор. Это отмечали и критики того времени. Так, Э. Ганслику принадлежит высказывание: «Он может гордиться тем, что первым развил драматическое начало в танце и

в этом превзошел всех своих соперников».

Делиб был прекрасным мастером оркестра. Партитуры его балетов, по выражению историков, — это море красок. Композитор воспринял многие приемы оркестрового письма французской школы. Его оркестровку отличает пристрастие к чистым тембрам, множество тончайших колористических находок Делиб оказал несомненное влияние на дальнейшее развитие балетного искусства не только во Франции, но и в России Достижения французского мастера нашли продолжение в хореографических сочинениях П. Чайковского и А. Глазунова.

Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910)

В историю музыкального искусства Милии Алексеевич Балакирев вошел не только как крупнейший композитор, но и как признанный глава и вождь значительного творческого содружества, за которым с легкой руки музыкального критика Стасова закрепилось наименование «Могучая кучка»

Балакирев родился 2 января 1837 года в Нижнем Новгороде. Еще с детства, проведенного на берегах Волги, полюбил Милий русские народные песни, скорбные бурлацкие, лихие плясовые и лирические протяжные, что пелись на улицах Нижнего в будни и праздники. Первые уроки музыки он получил у матери и старшей сестры. Важными для Балакирева оказались занятия с местным капельмейстером Эйзрихом. Последний не только сообщил ему основные сведения по теории музыки, но и познакомил с местным меценатом Улыбышевым, имевшим великолепную библиотеку Балакирев смог познакомиться с лучшими образцами классической мировой литературы. К тому же он получил возможность поработать с домашним оркестром Улыбышева и на практике изучить основы инструментовки, получить первоначальные навыки дирижирования.

Упорная работа не прошла даром, и к девятнадцати годам Балакирев был уже сложившимся музыкантом, готовым к самостоятельной деятельности.

Не без протекции того же Улыбышева Милий перебирается в столицу, где довольно быстро завоевывает известность в музыкальных кругах. Первое же публичное выступление Балакирева 12 февраля 1856 года с исполнением сольной партии в своем концертном аллегро для фортепьяно с оркестром привлекло всеобщее внимание к молодому дебютанту и вызвало сочувственные отклики в печати.

«Балакирев — богатая находка для нашей отечественной музыки», — писал Серов, предсказывая ему самую блестящую будущность.

Превосходного пианиста Балакирева приглашают наперебой к себе знатные вельможи, желая украсить свои музыкальные вечера. Однако Милий быстро понял, что роль светского баловня — не его роль. Убежденный демократ, он видит свой артистический музыкальный долг в ином служении русской культуре. Пренебрегая блестящей музыкальной карьерой пианиста-виртуоза, Балакирев становится на тернистый путь — путь музыканта-просветителя.

Единственным источником существования для него остаются уроки музыки. Они отрывают драгоценное время, но молодой композитор продолжает совершенствоваться. Он создает большое количество произведений, среди которых симфоническая увертюра на тему испанского марша и «Испанская серенада» для фортепьяно.

Не забыта любовь к народной песне. Чтобы ближе познакомиться с народной музыкой, Балакирев, совместно с поэтом Щербиной, отправляется летом 1860 года в поездку по Волге.

Напетые бурлаками песни составили материал для замечательного сборника, ставшего событием в русской музыке.

Подобные творческие поездки композитор совершит и на Кавказ в 1862, 1863 и 1868 годах. Знакомство с величественной природой и колоритным бытом кавказских племен произвели на него глубокое впечатление, и нашли позднее яркое отражение в его творчестве.

В конце 1861 года была задумана Русская симфония, которую Балакирев решил посвятить тысячелетию Руси. Хотя работа не была закончена, то был значительный шаг в

творческом развитии композитора.

Вернемся, однако, на несколько лет назад. Зимой 1856 года на небольшом музыкальном вечере состоялось знакомство Балакирева и Глинки. Затем он знакомится с уже достаточно известным композитором Даргомыжским и критиком Стасовым. Глинка вскоре уехал за границу, а знакомство с Даргомыжским и Стасовым перешло в дружбу. Позднее к ним присоединились другие композиторы — Бородин, Римский-Корсаков и Кюи. Они часто собирались вместе, спорили, беседовали, музицировали. Все они страстно любили музыку, особенно русскую, и эта любовь объединила их. Так родилось замечательное содружество талантливых музыкантов, которым суждено было сыграть большую роль в истории русской музыки. Это содружество вскоре получило название «Могучая кучка» или «пятерка» — по количеству участников. Главой кружка стал Милий Алексеевич Балакирев.

На встречах подробно разбирались произведения членов кружка. Тут же исправлялись все ошибки, а затем подробно разбирались. И каждый раз, отвергая или утверждая что-либо, Балакирев для подтверждения своей мысли проигрывал наизусть те или иные музыкальные отрывки.

Интенсивно и много продолжал писать и сам Балакирев. В те годы он сочиняет музыку к трагедии Шекспира «Король Лир», много романсов, начинает Второй концерт для фортепиано с оркестром.

Блестяще протекала и его дирижерская деятельность. Руководя концертами Бесплатной музыкальной школы, бывшей в то время одним из центров музыкального просветительства, Балакирев явился пропагандистом лучших произведений русской музыки, отвергнутых официальной аристократической верхушкой. Выдающийся немецкий композитор Вагнер, будучи в России и услышав в концерте выступление Балакирева, с большой похвалой отозвался о его дирижерском искусстве и добавил, что видит в нем своего будущего русского соперника. Своими выступлениями как дирижер Балакирев много сделал для того, чтобы лучшие произведения мировой классики стали доступны русской публике. И не только русской — для чешской публики он открыл гениальную оперу Глинки «Руслан и Людмила», которой дирижировал в Праге.

Под впечатлением этой поездки композитор создал симфоническую поэму «В Чехии», в которой использовал чешские (точнее моравские) мелодии.

Вскоре Балакирев становится руководителем концертов Русского музыкального общества — самой влиятельной музыкальной организации в России. И здесь он остался верен себе, пропагандируя в основном русскую музыку.

Однако успех демократически настроенного музыканта встревожил влиятельную придворную знать, а Балакирев был отстранен от руководства этими концертами.

В 1870-е годы деятельность «Могучей кучки», как творческого объединения друзей-единомышленников, проходила не так интенсивно. Причина крылась не в измене идеалам, как считали некоторые, а в неизбежном творческом взрослении, возмужании членов этого содружества. Сформировавшись как самостоятельные художественные личности, молодые композиторы перестали испытывать необходимость в постоянной опеке Балакирева. Но гордый и самолюбивый Балакирев не мог понять своих питомцев. К тому же начались еще и материальные неурядицы Бесплатной музыкальной школы, вскоре закрывшейся. Балакирев переживал все это очень болезненно. Трагичность ситуации усугубилась смертью его отца, необходимостью взять на себя заботу о младших сестрах. Все это так удручающе подействовало на композитора, что он вскоре отошел ото всех музыкальных дел и поступил мелким чиновником в одно из правлений железных дорог.

Друзья, потрясенные трагедией своего наставника, горячо призывали его вернуться к

прежней деятельности. Но Балакирев остался глух к этим дружественным призывам. И когда через много лет он все же вернулся к музыке, к друзьям, это был уже другой человек.

При всей строгости вкуса и безупречности отделки в сочинениях Балакирева 1890-1900-х годов порой ощущается налет «красивости». Редки творческие удачи.

К лучшим образцам вокальной лирики Балакирева следует отнести романс «Шепот, робкое дыхание» на слова известного стихотворения Фета, написанный им в начале века. Композитор достигает почти импрессионистической тонкости нюансов в передаче поэтического текста. Пожалуй, особое место в новом периоде творчества композитора занимает фортепианная восточная фантазия «Исламей», ставшая одной из вершин всего его творчества. Пьеса была задумана еще на Кавказе в конце шестидесятых годов.

Еще раньше, в начале 1860-х годов, Балакиревым были задуманы сразу три симфонии. Уже упоминалось о замысле симфонии «Русь», которую композитор обозначал третьим номером, второй должна была быть программная симфония «Мцыри» по поэме Лермонтова. Ни тот, ни другой замысел не получил осуществления, работа же над Первой симфонией, сохранившей это обозначение в окончательном варианте, растянулась почти на четыре десятилетия и была завершена только во второй половине девяностых годов.

Вторая симфония, написанная уже в последние годы жизни композитора (окончена в 1908 году), отличается от эпически монументальной первой преобладанием лирико-созерцательных настроений.

Последнее симфоническое произведение Балакирева — Сюита для оркестра — осталось незавершенным и было дописано Ляпуновым уже после смерти автора. Музыка Сюиты носит некоторые черты салонности, характерные для позднего Балакирева.

Умер композитор 29 мая 1910 года в Петербурге.

Жорж Бизе (1838–1875)

Жорж Бизе приобрел всемирную известность как автор одного, хотя и очень популярного, произведения. В истории музыки такие случаи нечасты. Этим произведением стала опера «Кармен».

Бизе родился в Париже 25 октября 1838 года. Его нарекли звучными именами трех полководцев: Александра — Цезаря — Леопольда, но в семье называли Жоржем. С этим новым именем Бизе вошел в историю. Его родители отличались музыкальностью: отец был преподавателем пения, мать играла на фортепиано и стала первой учительницей музыки своего сына; в доме много музицировали.

Выдающиеся способности мальчика обнаружились рано: четырех лет он уже знал ноты, десяти — поступил в Парижскую консерваторию, где пробыл девять лет. Несмотря на то, что, как говорил позже Бизе, он «отдался музыке лишь скрепя сердце» — его более влекла литература, — занятия в консерватории проходили успешно. Юный музыкант неоднократно получал премии на внутриконсерваторских конкурсах — по фортепианной и органной игре, полифонии и композиции, что завершилось в 1857 году получением большой Римской премии, предоставлявшей право на длительную заграничную командировку.

Феноменально одаренный музыкальным слухом, памятью, творческой интуицией, Бизе без труда овладел теми знаниями, которые давала консерватория. Правда, курс теории композиции страдал догматичностью. Бизе большему учился вне стен консерватории у Гуно, с которым, несмотря на значительную разницу лет, у него установились теплые, дружеские отношения. Но надо отдать должное и его непосредственному учителю Фроманталю Галеви, тонкому и серьезному музыканту, с которым Бизе впоследствии породнился, женившись на его дочери.

В годы консерваторского обучения Бизе создал немало произведений. Лучшее среди них — симфония, написанная семнадцатилетним автором в очень сжатые сроки — за семнадцать дней. Эта симфония, впервые опубликованная в 1935 году, ныне с успехом исполняется. Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом, что позже станет неотъемлемым качеством индивидуального стиля Бизе. В год окончания консерватории, сочинив кантату на древний легендарный сюжет, он принял участие в конкурсе, объявленном Оффенбахом на написание одноактной оперетты. Вместе с произведением Лекока, в дальнейшем прославившегося в этом жанре, премии была удостоена оперетта Бизе «Доктор Миракль».

Однако если к этому времени о Бизе-композиторе говорили лишь как о многообещающем даровании, то в качестве пианиста он добился всеобщего признания. Позже, в 1863 году, Берлиоз писал: «Бизе несравненно читает партитуры… Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с первого взгляда, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы».

1857–1860 годы как лауреат консерватории Бизе провел в Италии. Это годы жадного впитывания различных жизненных впечатлений, среди которых, однако, музыкальные стояли на последнем месте. «Дурной вкус отравляет Италию, — жаловался Бизе. — Это для искусства потерянная страна». Зато он много читал, путешествовал, знакомился с бытом крестьян, пастухов. Его творческая фантазия, как это будет и позже, загорается многими

планами. «Голова полна Шекспира… Но где взять либреттиста!» — сетует Бизе. Его волнуют и сюжеты Мольера, Гюго, Гофмана, Гомера. Чувствуется, что он еще не нащупал близкой себе темы, творчески разбрасывается. Но одно ясно — его интересы лежат в сфере театральной музыки.

Отчасти это вызывалось практическими соображениями — здесь легче добиться успеха. Бизе полушутливо писал матери: «Когда я добуду 100 тысяч франков (то есть обеспечу себя до смерти), папа и я прекратим давать уроки. Мы начнем жизнь рантье, что совсем не плохо. 100 тысяч франков пустяк: два небольших успеха в комической опере. Успех, подобный „Пророку“ (опера Мейербера), приносит почти миллион. Итак, это не воздушный замок!..»

Но не только меркантильные соображения, обусловленные более чем скромными материальными ресурсами семьи, побуждали его к этому. Музыкальный театр притягивал Бизе, его письма полны расспросов о парижских оперных премьерах. В результате он решился написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио». Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения. «Мы должны поставить на вид г. Бизе, — читаем в отзыве консерватории, — что он представил комическую оперу, когда правило требовало мессу».

Но клерикальные сюжеты чужды Бизе. И после краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камоэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к ориентальной тематике, популярность которой была упрочена успехом оды-симфонии Фелисьена Давида «Пустыня» (1844). Далее Бизе создает ряд оркестровых пьес, некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме». Теперь уже отчетливее проявляются своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных, колоритных народных сцен и картин жизни, полных динамики и движения.

После трехлетнего пребывания в Италии Бизе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи труден и тернист. Начинаются тяжелые годы борьбы за существование.

Бизе содержит семью частными уроками, сочинением музыки в легком жанре, переложениями и корректурой чужих сочинений. В его письмах находим волнующие строки: «Три ночи не спал, на душе мрачно, а завтра надо писать веселую танцевальную музыку». Или в другом письме: «Я работаю, как негр, я истощен, я буквально разрываюсь на части, я обалдел, заканчивая четырехручное переложение „Гамлета“ (оперы А. Тома). Что за работа! Я только что закончил романсы для нового издателя. Боюсь, что получилось посредственно, но нужны деньги. Деньги, вечно деньги — к черту!..»

В таком перенапряжении творческих сил проходит вся последующая жизнь Бизе. Это и явилось причиной столь ранней смерти гениального композитора.

Бизе не избирал более легкий путь в искусстве. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно, сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции ориентальная тема. Опера Бизе находится в ряду

произведений, которые открывают этот список. Ее действие происходит на острове Цейлон, среди ловцов жемчуга. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Это не прошло мимо Берлиоза, отметившего в своей рецензии, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита». Яркостью отличаются также массовые сцены, лирические либо драматические эпизоды оперы.

Однако то свежее и новое, что содержалось в произведении Бизе, прошло незамеченным. Опера не имела большого успеха, хотя и выдержала восемнадцать спектаклей. За исключением Берлиоза, критика отнеслась к ней холодно.

Премьера следующей оперы — «Пертской красавицы», состоялась в 1867 году. Сюжет одноименного романа Вальтера Скотта предстал в либретто в искаженном, примитивном виде; особенно много шаблонного и трафаретного в финальном акте. «Это эффектная пьеса, — писал Бизе, работая над оперой, — но характеры мало обрисованы». Композитору не удалось дорисовать их своей музыкой.

Вместе с тем, по сравнению с предшествующей, эта опера содержит немало уступок господствующим вкусам буржуазной публики, что вызвало резкую отповедь со стороны некоторых прогрессивных критиков. С горечью Бизе был вынужден с ними согласиться.

Неудача на время разоружила Бизе. «Я прохожу через кризис», — говорит он. Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это — великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Додё «Арлезианка». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы.

Музыка, обладающая такими выдающимися художественными достоинствами, пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» — первая составлена самим автором (1872), вторая его другом Эрнестом Гиро (1885) — вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом «Кармен» еще во время работы над оперой «Джамиле», а в 1873–1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен», точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии, Мельяк и Галеви, создали превосходное, сценически-действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре «Комической оперы». Спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд других своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрезным, а музыку — слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран.

Чайковский сразу же отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской «Комической

оперы». В 1877 году Чайковский писал: «…я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, то есть одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять „Кармен“ будет самой популярной оперой в мире…»

Музыка Бизе наделила Кармен чертами народного характера. Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность. «„Кармен“, — писал Ромен Роллан, — вся во вне, вся жизнь, вся свет без теней, без недосказанности».

Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений. Эти качества, типичные для композитора, как нельзя лучше соответствовали обрисовке действия испанского сюжета. Лишь в редких случаях, используя народные мелодии, Бизе метко передал испанский национальный колорит.

Историческое значение оперы Бизе не только в ее непреходящей художественной ценности, а и в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

В Париже постановка «Кармен» все же была возобновлена в 1883 году. С тех пор «Кармен» занимает одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Модест Петрович Мусоргский (1839–1881)

Родился Модест Мусоргский 21 марта 1839 года в селе Карево Торопецкого уезда, в имении своего отца, небогатого помещика Петра Алексеевича. Детство он провел на Псковщине, в глуши, среди лесов и озер. Он был самым младшим, четвертым сыном в семье. Двое старших умерли один за другим в младенческом возрасте. Вся нежность матери, Юлий Ивановны, женщины доброй и мягкой, была отдана двум оставшимся, а особенно ему, любимцу, меньшому, Модиньке. Это она первая стала учить его играть на старом пианино, стоявшем в зале их деревянного барского дома.

Но будущее Мусоргского было предрешено. В десятилетнем возрасте он вместе со старшим братом приехал в Петербург: здесь ему надлежало поступить в привилегированное военное училище — Школу гвардейских подпрапорщиков.

По окончании Школы Мусоргский был определен в Преображенский гвардейский полк. Модесту было семнадцать лет. Обязанности его были необременительны. Да, будущее ему улыбалось. Но неожиданно для всех Мусоргский подает в отставку и сворачивает с пути столь удачно начатого. Правда, это было неожиданно только для тех, кто знал лишь внешнюю сторону жизни этого незаурядного человека.

Незадолго до того один из товарищей-преображенцев, знакомый с Даргомыжским, привел к нему Мусоргского. Юноша сразу покорил маститого музыканта не только своей игрой на фортепиано, но и свободными импровизациями. Даргомыжский высоко оценил его незаурядные музыкальные способности и познакомил с Балакиревым и Кюи. Так началась для молодого музыканта новая жизнь, в которой главное место заняли Балакирев и кружок «Могучая кучка».

Еще тогда, в юношеские годы, будущий композитор поражал всех окружающих разносторонностью своих интересов, среди которых музыка и литература, философия и история занимали первое место.

Отличала Мусоргского и демократичность взглядов, поступков. Особенно ярко это проявилось после крестьянской реформы 1861 года. Чтобы избавить своих крепостных крестьян от выкупных платежей, Модест Петрович отказался от своей доли наследства в пользу брата.

Вскоре период накопления знаний сменился периодом активной творческой деятельности. Композитор задумал написать оперу, в которой нашло бы воплощение его пристрастие к большим народным сценам и к изображению сильной волевой личности.

В поисках сюжета Мусоргский обратился к роману Флобера «Саламбо» из истории древнего Карфагена. Одна за другой рождались в голове композитора прекрасные, выразительные музыкальные темы, особенно — для массовых эпизодов. Однако когда композитор осознал, что созданные им образы очень далеки от подлинного, исторического Карфагена, он совсем охладел к своей работе.

Пристрастие композитора к юмору, насмешке как нельзя более соответствовало характеру другого его замысла. По совету Даргомыжского Мусоргский начал писать оперу «Женитьба». Задача его была нова и неслыханна до того: написать оперу на прозаический текст гоголевской комедии.

Все товарищи расценивали «Женитьбу» как новое яркое проявление комедийного таланта Мусоргского и его умение создавать интересные музыкальные характеристики. Но

при всем том было ясно, что «Женитьба» — не более чем увлекательный эксперимент, что не по этому пути должно пойти развитие настоящей оперы. Надо воздать должное Мусоргскому: он сам первым осознал это и не стал продолжать сочинение.

Посещая Людмилу Ивановну Шестакову — сестру Глинки, Мусоргский познакомился у нее с Владимиром Васильевичем Никольским. Это был филолог, литературовед, специалист по истории русской литературы. Он и обратил внимание Мусоргского на трагедию «Борис Годунов». Никольский высказал мысль, что эта трагедия могла бы стать замечательным материалом для оперного либретто. Эти слова заставили Мусоргского глубоко задуматься. Он погрузился в чтение «Бориса Годунова». Композитор почувствовал: опера, созданная на основе «Бориса Годунова», может стать удивительно многогранным произведением.

К концу 1869 года опера была завершена. В начале 1870 года Мусоргский получил по почте конверт со штампом директора императорских театров Гедеонова. Композитору сообщали, что комитет в составе семи человек отверг его оперу. Новая, вторая редакция была создана в течение года. Теперь вместо прежних семи картин опера состояла из пролога и четырех действий.

«Борис Годунов» оказался первым в истории мировой оперы произведением, в котором с такой глубиной, проницательностью и правдивостью показана судьба народа.

Свое детище Мусоргский посвятил товарищам по кружку. В посвящении он необычайно ярко выразил основную мысль оперы: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача Я попытался разрешить ее в опере».

С момента окончания оперы в новой редакции началась и новая фаза борьбы за ее сценическую постановку. Партитура вновь была представлена в театральный комитет и… вновь отвергнута. Помогла актриса Платонова, использовавшая свое положение примадонны в Мариинском театре.

Нетрудно представить себе возбуждение Мусоргского, все усиливавшееся по мере приближения премьеры. И вот наступил долгожданный день. Он превратился в подлинное торжество, триумф композитора. Весть о новой опере молниеносно разнеслась по городу, и все последующие спектакли проходили в полных залах. Казалось бы, Мусоргский мог быть вполне счастлив.

Однако неожиданно тяжелый удар обрушился на Мусоргского с той стороны, с которой он его менее всего ожидал. Когда в феврале 1874 года в «Санкт-Петербургских ведомостях» появилась разгромная рецензия со знакомой подписью, как всегда подписывался Кюи, это было точно нож в спину.

Все проходит и постепенно улеглось возбуждение, связанное с премьерой «Бориса», рецензией Кюи и шумом, поднятым вокруг оперы прессой. Вновь наступили будни. Опять изо дня в день хождение в Лесной департамент (он работал теперь по следственной части), изготовление «дел» по нескольку тысяч листов каждое. А для себя — новые творческие планы, новые работы. Жизнь, казалось, вошла в прежнюю колею. Увы, вместо этого начался последний и самый мрачный период его жизни.

Немало было причин для того — внутренних и внешних. И, прежде всего — распад «Могучей кучки», который Мусоргский воспринимал как измену старым идеалам.

Злобные нападки реакционной прессы также тяжело ранили Мусоргского и омрачили последние годы его жизни. К тому же спектакли «Бориса Годунова» шли все реже, хотя интерес публики к ним не падал. И, наконец, смерть близких друзей. В начале 1870-х годов умер один из них — художник Гартман. Умерла женщина, горячо любимая Мусоргским, имя которой он всегда скрывал. Лишь его многочисленные произведения, посвященные ей, да «Надгробное письмо», обращенное к ней же, найденное после смерти композитора, дают

представление о глубине его чувства и помогают понять всю безмерность страдания, вызванного кончиной дорогого человека.

Появлялись и новые друзья. Он повстречался с молодым поэтом графом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым и очень привязался к нему. И какой удивительной, восторженной и беспокойной была эта дружба! Словно ею Мусоргский хотел вознаградить себя за понесенные утраты и разочарования. Лучшие из вокальных произведений Мусоргского 1870-х годов были написаны на слова Голенищева-Кутузова. Но и отношения с Кутузовым принесли горькие разочарования. Через год-полтора после начала дружбы Арсений заявил, что собирается жениться. Для Мусоргского это явилось ударом.

Под влиянием тяжелых переживаний возобновилась тяга Мусоргского к вину, проявившаяся еще в годы пребывания в юнкерской школе. Он изменился внешне: обрюзг, был уже не так безукоризненно одет, как когда-то. Пошли неприятности по службе; не раз он оставался без места, испытывал постоянную нужду в деньгах и однажды был даже изгнан из занимаемой квартиры за неуплату. Здоровье его разрушалось.

Однако именно в этот период к нему приходит признание за границей. «Великий старец» Ференц Лист, получив от своего издателя ноты произведений русских композиторов, был поражен новизной и талантливостью этих сочинений. Особо бурный восторг вызвала «Детская» Мусоргского — цикл песен, в которых композитор воспроизвел мир детской души. Эта музыка потрясла великого маэстро.

Несмотря на ужасающие условия, Мусоргский переживал в эти годы подлинный творческий взлет. Многое из того, что было задумано композитором, так и осталось незавершенным или не совсем осуществленным. Но то, что было создано в эти годы, доказывает, что Мусоргский достиг новой вершины творчества.

Первым произведением, появившимся вслед за «Борисом Годуновым», в год первой постановки его, была сюита «Картинки с выставки». Когда после смерти Гартмана Стасов устроил в Петербурге выставку его работ, Мусоргский, вдохновившись ею, написал сюиту и посвятил ее памяти умершего друга.

Это — самое крупное и самое значительное из всех произведений для рояля, сочиненных Мусоргским. Свое изумительное искусство рисовать в звуках реальные жизненные сценки, воссоздавать облик живых людей композитор перенес на этот раз в область фортепианной музыки, открыв совершенно новые красочные и выразительные возможности инструмента.

Мусоргский думал о дальнейшем развитии принципов многоплановой пушкинской драматургии. В его воображении рисовалась опера, содержание которой охватывало бы жизнь целого государства, со множеством картин и эпизодов, рисующих то, что происходит в одно и то же время.

Литературного произведения, которое могло бы послужить основой для либретто столь широко задуманной оперы, не находилось, и Мусоргский решил сам сочинить сюжет.

«Хованщина» стала новой, высшей ступенью в развитии музыкального языка Мусоргского. По-прежнему считал он речь главным средством выражения чувств и характеров человеческих. Но в понятие музыкальной речи он вкладывал теперь смысл более широкий и глубокий, чем когда-то: сюда входили и речитатив, и песенная мелодия, посредством которой только и можно выразить самые глубокие, самые значительные чувства.

Параллельно с «Хованщиной» Мусоргский сочинял еще одну оперу. Это была «Сорочинская ярмарка» по Гоголю. Эта опера свидетельствует о неиссякаемой, несмотря ни на какие страдания, любви Мусоргского к жизни, о его влечении к простой человеческой радости.

Работая над «Хованщиной», «Сорочинской ярмаркой» и песнями, Мусоргский одновременно уже мечтал о дальнейшем. Он замышлял третью народную музыкальную драму — о Пугачевском восстании, которая вместе с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной» составила бы своеобразную трилогию на темы из русской истории.

Но этой мечте не дано было осуществиться, как не пришлось Мусоргскому закончить «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку».

Последние годы его жизни не богаты событиями. Мусоргский больше не служил. Группа людей, сложившись, выплачивала ему нечто вроде небольшой пенсии. Композитор должен был получать ее вплоть до окончания опер. Он много выступал в этот период как пианист-аккомпаниатор. В 1879 году он отправился в концертное турне по Украине и Крыму. Это путешествие было последней встряской, последним светлым событием в жизни Мусоргского.

Зимой 1881 года его настиг первый удар. За ним последовали другие. 28 марта 1881 года Мусоргского не стало. Ему едва исполнилось 42 года.

Мировая слава пришла к нему посмертно. Вскоре после его кончины Римский-Корсаков взял на себя великий труд завершения «Хованщины» и приведения в порядок всех оставшихся рукописей покойного. В редакции Римского-Корсакова «Хованщина» впервые и была поставлена. В той же редакции обошли весь мир и другие произведения Мусоргского.

Петр Ильич Чайковский (1840–1893)

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в заводском поселке Воткинск, в Удмуртии, в семье горного инженера, директора Камско-Воткинских заводов. В Воткинске, а с шестилетнего возраста в Алапаевске (на Урале) протекли ранние детские годы композитора. Народные песни — по преимуществу протяжные, лирические напевы рыбаков, часто по вечерам звучавшие с озера, — были первыми, наиболее яркими музыкальными впечатлениями Чайковского.

В эти же годы Чайковский познакомился и с некоторыми произведениями итальянских и немецких композиторов, которые он слушал в исполнении на оркестрине (механическом органе), привезенной отцом в Воткинск. В раннем возрасте начались и его первые уроки игры на фортепиано.

Мальчик рос в атмосфере родительской любви, его воспитание было поручено француженке-гувернантке Фанни Дюрбах. Правдивый, отзывчивый, чуткий к людям мальчик с ранних лет завоевал большую любовь всех окружающих.

В десятилетнем возрасте его отдали учиться в петербургское Училище правоведения, которое готовило чиновников для департамента юстиции. Музыка все больше заполняла его жизнь. Он стал петь в хоре Училища правоведения — сначала дискантом, а затем альтом, брал уроки музыки у итальянца Пиччиоли; слушал оперы и концерты с друзьями-правоведами. Важным событием той поры стало знакомство с оперой Моцарта «Дон Жуан» в исполнении итальянской труппы в Петербурге.

Во время пребывания в училище в 1855–1858 годах Чайковский занимался у пианиста Рудольфа Кюндингера. Учитель сразу заметил выдающиеся способности воспитанника.

А затем Петр Ильич брал уроки теории музыки у брата Кюндингера — Августа.

Осенью 1859 года Петр Ильич поступает в открывшиеся музыкальные классы при Русском музыкальном обществе. А через два года, уже будучи чиновником Министерства юстиции, в знаменательные дни празднования тысячелетия России он подает заявление в дирекцию РМО о приеме в открывшуюся консерваторию. Самое сокровенное поверяет он сестре: «В прошлом году, как тебе известно, я очень много занимался теорией музыки и теперь решительно убедился, что рано или поздно, но я променяю службу на музыку».

Приняв твердое решение посвятить себя музыке, Чайковский страстно овладевает профессиональными знаниями. От занятий в фортепианном классе он был освобожден, так как преподаватели считали его достаточно подготовленным. Занимаясь у Николая Ивановича Зарембы теорией музыки, Чайковский справлялся с необычайно трудными, огромными по объему задачами, удивляя своим трудолюбием и энергией. С не меньшим рвением он занимался и композицией у Антона Григорьевича Рубинштейна. Чрезвычайно довольный учеником, Рубинштейн сделал его своим стипендиатом, а с 1864 года поручил вести занятия в классе гармонии.

В течение 1863–1864 учебного года Чайковский, овладевая искусством инструментовки, перекладывал для самых разных составов оркестра произведения других авторов и собственные сочинения. В том же году для большого симфонического оркестра Чайковский написал пьесу «Римляне в Колизее», оркестровал первую часть Крейцеровой сонаты Бетховена и две вариации из Симфонических этюдов Шумана. Оркестровку одной из сонат Бетховена он сделал столь изысканной и мудреной, включив английский рожок и другие

редкие инструменты, что рассердил своего учителя.

Во время летних каникул композитор написал большую симфоническую увертюру, выбрав в качестве программы «Грозу» А. Н. Островского. Осенью следующего года — струнный квартет и еще одну увертюру, которые получили одобрение у педагогов и были исполнены в ученических концертах.

Приближалась знаменательная дата выпуска. Звание свободного художника и серебряная медаль увенчали годы напряженного, упорного труда Чайковского. Однако спустя три месяца после получения диплома он читает суровый, убийственный приговор Кюи: «Консерваторский композитор г. Чайковский совсем слаб». Но молодой композитор не падает духом. У него зреет замысел оперы… Но прежде Чайковский принимается за сочинение симфонии.

Свою первую симфонию Чайковский назвал «Зимние грезы». Это первая симфония, созданная русским композитором, получившим у себя на родине, в России, профессиональное музыкальное образование.

«Зимние грезы» проникнуты русскими песенно-танцевальными интонациями. Его симфония стала исповедью души. В ней Чайковский выразил все наболевшее и радовавшее, смятение и искания, стремление к вечно прекрасному, возвышенному.

В «Зимних грезах» проявились тот образный строй, способ лирического высказывания, драматургическое мышление и музыкальная выразительность (особенно в оркестровках), которые будут типичны для всего его симфонического творчества. Уже тогда он сформировал свой, ярко индивидуальный симфонический метод.

В январе 1866 года, приняв приглашение Николая Григорьевича Рубинштейна (брата Антона Григорьевича Рубинштейна), Чайковский переехал в Москву, чтобы стать профессором Московской консерватории. Здесь его творческая деятельность достигла большого и разностороннего расцвета. В то же время Чайковский интенсивно работал как педагог-воспитатель и критик-публицист. Развитию творческого дарования Чайковского в эти годы во многом способствовало его общение с различными выдающимися представителями русской литературы и искусства.

В 1860-1870-х годах установились и прочные связи Чайковского с композиторами «Могучей кучки» — Балакиревым и Римским-Корсаковым, а также со Стасовым. Балакирев и Стасов неоднократно подсказывали Чайковскому сюжеты для его программных произведений. С Балакиревым и Римским-Корсаковым Чайковский делился своими творческими планами; последнему он помогал также советами в его самообразовании по теории музыки. Композиторы обменивались записями народных песен.

Так, в общении с представителями передового русского искусства и при постоянном живом интересе к народному творчеству формировался реалистический музыкальный стиль Чайковского.

К московскому периоду относится создание большого количества самых разнообразных произведений: в их числе — оперы «Воевода» (1869), «Ундина» (1869), «Опричник» (1874), «Кузнец Вакула» (1876), три первые симфонии (1866, 1872 и 1875), несколько программных увертюр-фантазий для оркестра (среди них «Франческа да Римини», 1876 год), три квартета (1871, 1874 и 1876), Первый фортепианный концерт (1875), музыка к сказке Островского «Снегурочка» (1873), цикл фортепианных пьес «Времена года» (1876) и ряд других камерно-инструментальных сочинений и романсов.

Большая часть произведений московского периода связана с народными песнями. В них Чайковский нередко включал подлинные народные песни — русские или украинские. Так, например, записанная под Москвой с голоса крестьянки песня «Коса ль моя, косынька»

вошла в оперу «Воевода» («Соловушка в дубравушке»). Песня «Сидел Ваня на диване», услышанная Чайковским на Украине в Каменке, стала главной темой медленной части Первого струнного квартета.

Некоторые сочинения этих лет содержат яркие зарисовки народного быта, живо передают народный юмор и веселье (например, финалы Первой и Второй симфоний), поэтические образы природы — цикл «Времена года».

В других же сочинениях московского периода звучат порой иные настроения: в них выражена неудовлетворенность жизнью. Такова увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1869). Драматичен по своему характеру также созданный в эти годы балет «Лебединое озеро» (1877).

Увертюра-фантазия — яркий пример того обобщенного подхода к воплощению идеи произведения, который характерен для Чайковского. С шекспировской глубиной композитор раскрыл в музыке красоту и верность человеческого чувства. Вместе с поэтом он вынес суровый приговор жестокости, предрассудкам и косности общественной среды, окружающей героев. Увертюра — выражение глубокой скорби о юных Джульетте и Ромео. Но одновременно это утверждение нерушимости светлых возвышенных идеалов человека, его душевной красоты.

Новаторство «Лебединого озера» — необычность и непохожесть его на все предшествующее — если и было не до конца сразу понято, то сразу же отмечено и публикой и критикой, хотя порой и вызывало недоумение просвещенных меломанов. Одни упрекали композитора в бедности творческой фантазии, однообразии тем и мелодий, в некоторой монотонности Другие считали, что музыка прекрасна, более того — даже слишком хороша для балета. Тем не менее, премьера балета в московском Большом театре (20 февраля 1877 года) прошла с успехом, и спектакль оставался в репертуаре до 1883 года, когда пришли в полную негодность декорации этой постановки.

Первый отзыв в прессе, где создание нового балета было оценено по достоинству, принадлежал Г. А. Ларошу: «По музыке „Лебединое озеро“ — лучший балет, который я когда-нибудь слышал… Мелодии, одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются как из рога изобилия; ритм вальса, преобладающий между танцевальными номерами, воплощен в таких разнообразных грациозных и подкупающих рисунках, что никогда мелодическое изображение даровитого и многостороннего композитора не выдерживало более блистательного испытания…»

Жанровое разнообразие характерно для оперного творчества Чайковского этих лет: здесь — и лирико-бытовая драма (по Островскому) «Воевода», и лирико-фантастическая опера «Ундина» (на сюжет, переведенный Жуковским), историко-бытовая опера «Опричник» (по роману Лажечникова), наконец, лучшее из оперных произведений «доонегинского» периода — лирико-комическая опера «Кузнец Вакула» по повести Гоголя. Уже этим ранним операм присущ целый ряд ярких творческих достижений. Однако им чаще недостает достаточной драматургической цельности, завершенности. Вот почему некоторые из своих ранних опер Чайковский впоследствии уничтожил, а оперу «Кузнец Вакула» в 1880-х годах значительно переработал. Опера в новом варианте получила название «Черевички».

Несмотря на интенсивное творчество, Чайковский в эти годы уделял много времени педагогической и музыкально-критической работе. В течение почти 12 лет он преподавал в Московской консерватории: вел курсы теории, гармонии, инструментовки и сочинения. Любимым учеником Чайковского был Сергей Иванович Танеев — выдающийся русский композитор и пианист, ставший его близким другом.

Педагогическая работа Чайковского оказала благотворное влияние на развитие русского

профессионального музыкального образования. Его личный педагогический опыт нашел отражение в созданных им учебных пособиях, из которых особенно большое значение имеет «Руководство к практическому изучению гармонии» (1871) — первый в России учебник для консерваторий по данному курсу, принадлежащий русскому автору.

18 июля Петр Ильич женился на двадцатилетней Антонине Милюковой. «Это бедная, но добрая девушка с безупречной репутацией, которая, меня любит», — так ее охарактеризовал композитор. Но сам Чайковский испытывал к ней лишь платонические чувства. Неудачная женитьба, нервное заболевание, вызванное напряженной работой, послужили причиной отъезда Чайковского в конце 1877 года из Москвы за границу. В Италии композитором были завершены Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Огромным было их значение в биографии Чайковского. Подытожив предшествующий опыт, он одновременно открыл в них новые, широкие горизонты для дальнейшей творческой деятельности. Появление этих произведений стало выдающимся событием и в жизни всего русского искусства.

Симфонию Чайковский посвятил своему «лучшему другу» — Н.Ф. фон Мекк. Рассказывая Надежде Филаретовне о содержании сочинения, Петр Ильич отмечал, что симфония стала «верным отголоском» всего пережитого им в зиму 1876–1877 годов, надолго оставившего «воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений». Это было время, когда композитором все больше овладевали душевные противоречия, неудовлетворенность.

В этом произведении — своей первой инструментальной драме — Чайковский воплотил еще более определенно мысль о единении художника с народом, который может дать силу, вернуть к жизни после страданий и потерь.

В романе «Евгений Онегин» композитор видел реальные и правдивые образы, глубокую жизненную драму, которая происходила в условиях реальных, правдивых. Он глубоко проникся пушкинскими образами, чистотой любви героев, верностью и пониманием их чувства долга и чести, их возвышенной мечтой и стремлением к идеалу.

Музыкальная драматургия произведения создана на едином мелодическом дыхании, где один номер органически переходит в другой, где вокальная мелодия монологов (арий или ариозо) по своей певучести и интонационной выразительности не отличается от речитативов — «музыкальных разговоров» — диалогов. Композитор словно распевает стихи Пушкина, подобно тому, как поют романсы на стихи поэтов, и сочиняет необычайно широкие мелодии, покоряющие одухотворенностью.

В 1880-х и в начале 1890-х годов Чайковский обращается к новой тематике, новым образам, новым музыкальным жанрам и формам. Так, после лирической оперы «Евгений Онегин» он создает в 1879 году героико-патриотическую оперу «Орлеанская дева» по трагедии Шиллера. К историческому прошлому относится и сюжет следующей оперы — «Мазепа» (1883) по поэме «Полтава» Пушкина. В ней на фоне исторических событий раскрывается лирическая драма дочери Кочубея — Марии. Следующая опера этого десятилетия — «Чародейка» (1887) по драме И. А. Шпажинского — лирико-трагическая и одновременно народно-бытовая опера. На рубеже нового десятилетия — в 1890 году — появляется выдающееся произведение мировой музыкальной классики — опера «Пиковая дама» на сюжет одноименной повести Пушкина.

«Пиковую даму» Чайковский создавал как монооперу: через образ Германна — героя драмы, — как сквозь призму «пропускал» все события и развитие действия. В музыке он раскрывал смысл, подтекст происходящего не только на сцене, но и в душе каждого персонажа «Пиковой дамы». Подобно тому, как в своих симфониях, в этой опере композитор разрабатывал две основные темы. Одну из них, связанную с тайной трех карт, составляют два

мотива, из интонаций которых вырастают многие темы оперы. Другая — тема любви. На разработке этих тем построена музыкальная драматургия всего сочинения.

В 1880-е годы композитор пишет большое количество разнообразных симфонических и камерных произведений. Впервые он обращается к жанру сюиты, пишет программную симфонию «Манфред» (1885), Пятую симфонию (1888). Появляются новые увертюры — «1812 год» (1880), «Гамлет» (1888). В начале 1880-х годов он создал блестящее, ярко народное по языку «Итальянское каприччио» для симфонического оркестра, продолжившее традиции испанских увертюр Глинки. В те же годы Чайковский впервые обратился к жанру трио и написал свое известное сочинение для рояля, скрипки и виолончели, посвященное памяти Н. Рубинштейна. В 1880-е годы он написал большое количество психологических романсов (например, трагический романс «На нивы желтые…»), а наряду с этим — цикл светлых поэтических детских песен. В конце 1880-х годов написан второй балет Чайковского «Спящая красавица».

Сюжет сказки французского писателя Шарля Перро показался композитору «так поэтичен, так благодарен для музыки», что по приезде в Петербург в начале ноября 1888 года он начал с увлечением работать над новым произведением.

В этом фантастическом мире образов Чайковского привлекала, прежде всего, возможность снова воплотить в музыке вечную проблему реальной жизни: борьбу Добра со Злом, победу светлых идеалов Красоты, Радости, Любви.

Исключительно разнообразно творчество композитора последних трех лет жизни. Сразу же после «Пиковой дамы» был сочинен струнный секстет «Воспоминания о Флоренции». В течение 1891–1892 годов созданы светлая, солнечная по характеру камерная лирическая опера «Иоланта» на сюжет драмы датского писателя Герца и балет «Щелкунчик» по сказке Гофмана (в обработке Дюма). Продолжалась работа и в области романса и камерно-инструментальных жанров. Наконец, в 1893 году появилась Шестая симфония («Патетическая», как назвал ее сам автор) — вершина его симфонического творчества.

«В симфонию эту я вложил, без преувеличения, всю мою душу», — говорил композитор и считал ее одним из «наиискреннейших» своих произведений.

«…Эта симфония есть высшее, несравненнейшее создание Чайковского. Душевные страдания, замирающее отчаяние, безотрадное, грызущее чувство потери всего, чем жил до последней минуты человек, выражены здесь с силою и пронзительностью потрясающею, — подчеркивал позже В. В. Стасов. — Кажется, еще никогда в музыке не было нарисовано что-нибудь подобное, и никогда еще не были выражены с такою несравненною талантливостью и красотою такие глубокие сцены душевной жизни».

В этот период сочинение музыки всецело захватило Чайковского. Много путешествуя по разным странам (Италия, Швейцария, Германия, Чехия и др.) и живя, в перерывах между заграничными поездками, то в Москве, то в Петербурге, то у своей сестры на Украине, в Каменке, Чайковский ни на один день не прекращал своего интенсивного творческого труда. Однако и в эти годы он находил время и силы для музыкально-общественной и исполнительской (дирижерской) деятельности.

В 1885 году Чайковский был избран директором Московского отделения Петербургского камерного музыкального общества, а через год — почетным членом Русского музыкального общества. Не будучи уже в эти годы педагогом Московской консерватории, Чайковский, тем не менее, продолжал проявлять большой интерес к ее жизни, посещал экзамены, концерты, постоянно общался с молодыми композиторами, которые всегда находили у него совет, поддержку и искреннюю и беспристрастную оценку своих произведений.

Начиная с 1880-х годов, его имя становится популярным не только в России, но и за

рубежом Чайковский с большим успехом выступает как дирижер симфонических концертов и опер, совершает ряд концертных поездок по городам Европы, где исполняются его произведения. Одной из триумфальнейших была поездка в Прагу в 1888 году. После нее Чайковский записал в свой дневник: «В общем, конечно, это один из знаменательнейших дней моей жизни. Я очень полюбил этих добрых чехов. Да и есть за что!!! Господи! Сколько было восторгу, и все это не мне, а голубушке России».

С огромным энтузиазмом чествовали Чайковского и на музыкальных вечерах в Париже, где он встретил большое внимание к своему творчеству со стороны выдающихся французских музыкантов. В 1891 году с большим успехом прошли концерты Чайковского в Америке, куда он был приглашен для участия в музыкальном фестивале по случаю открытия крупнейшего концертного зала — Карнеги-холла. Публика и пресса восторженно отзывались о великом русском композиторе.

В 1893 году в Англии Кембриджский университет присвоил Чайковскому звание доктора права, как гениальнейшему музыканту мира.

Еще в 1885 году Чайковский ощутил потребность в постоянном домашнем очаге, где можно было бы, по возвращении из путешествий, целиком отдаваться творчеству. Он поселился сначала в окрестностях города Клина — в Майданове, затем во Фроловском, а с 1891 года на окраине самого Клина. В Клину и его окрестностях в общении с любимой русской природой Чайковский создал свои лучшие произведения, в том числе и Шестую симфонию. Она была впервые исполнена в Петербурге под управлением автора. Через несколько дней Чайковский тяжело заболел. Болезнь оказалась смертельной. В ночь с 25 на 26 октября композитор скончался.

Жизнь великого русского музыканта оборвалась в то время, когда он был в расцвете сил и полон новых, разнообразных творческих замыслов.

Антонин Дворжак (1841–1904)

В деревушке Нелагозевес, расположившейся на берегу Влтавы, в семье трактирщика родился 8 сентября 1841 года один из основоположников чешской национальной музыкальной классики — Антонин Дворжак. Шести лет он пошел в сельскую школу. Церковный органист (кантор) научил его играть на скрипке, а в девять лет Антонин уже играл в любительском оркестре. Закончив сельскую школу, юноша переезжает в город Злонице. Под руководством А. Лимана он обучается игре на альте, фортепиано и органе. В 1857 году Дворжак переехал в Прагу и поступил в Органную школу, где его педагогами были И. Ферстер, И. Звонарж, Ф. Блажек. По окончании школы в 1860 году работал артистом в Пражском концертном ансамбле, а с 1862 по 1873 год в оркестре оперного театра.

О достатке в то время Антонину приходилось лишь мечтать. Он вынужден был давать уроки не слишком способным барышням из богатых семей, чтобы прокормить семью. Дворжак также играл на органе в соборе Св. Войтеха в Праге за пару золотых в месяц. Это было очень скромное и даже полунищенское существование. И все-таки он не оставлял мечты стать профессиональным композитором. Пять лет Дворжак довольствовался государственной стипендией, чтобы заниматься исключительно сочинением музыки.

Первым опытом Дворжака в жанре симфонии были «Злоницкие колокола». Написана симфония была в 1865 году, а впервые исполнена только в 1936 году, ибо рукопись партитуры, которую Дворжак собирался уничтожить, была найдена лишь случайно. Судьба «Злоницких колоколов» — одно из доказательств той требовательности, с которой относился к себе Дворжак, постоянно переделывая и уничтожая свои сочинения. Вторая симфония была написана вскоре после Первой. Это богатое по музыкальному содержанию, но не вполне совершенное по форме произведение.

Первую известность ему приносит в 1971 году комическая опера «Король и угольщик». Дворжак часто выступает как дирижер, но широкую популярность в Чехии приобретает в 1873 году после исполнения «Гимна» — патриотической кантаты «Наследники Белой Горы», где героическая тема воплощена с огромной силой.

Третья симфония создавалась с апреля по июль 1873 года. Ее партитура была послана Дворжаком вместе с прошением о предоставлении ему государственной стипендии в Вену. Симфония заинтересовала членов Венской комиссии по предоставлению стипендий — Иоганнеса Брамса, Эдуарда Ганслика, Иоганна фон Гербека. Получение такой стипендии (в размере 400 золотых) сыграло значительную роль в дальнейшей жизни и творчестве композитора.

После внимательного изучения его сочинений член жюри по присуждению стипендий Иоганнес Брамс решил помочь Дворжаку. Он порекомендовал его как исключительно талантливого сочинителя своему издателю Фрицу Симроку в Берлине. Вышедшие вскоре после этого «Моравские двухголосные напевы» и «Славянские танцы» — для игры на фортепиано в 4 руки, имели такой колоссальный успех, что Дворжак за одну ночь стал знаменитым.

Безусловно, говоря о Дворжаке, никак нельзя не обойти вниманием другого знаменитого чешского композитора — Бедржиха Сметану. Слишком много общего в творчестве и судьбе этих композиторов, несмотря на большую разницу в возрасте. На протяжении десяти лет службы в театре Дворжак постоянно общался со Сметаной. Сметановские оперные первенцы,

ставшие чешской классикой, и первые симфонии Дворжака создавались в период бурного подъема национального самосознания чешского народа, в первые годы после падения реакционнейшего баховского режима. В начале 1860-х годов габсбургское правительство, пошатнувшееся в связи с внешнеполитическими неудачами, вынуждено было пойти на уступки в области культурной жизни, считая, что они уменьшат напряжение, угрожавшее революционными взрывами на различных землях «лоскутной империи». Истоки творчества Дворжака, так же как и Сметаны, следует искать в канторской среде, которая в тяжкие годы «габсбургской ночи» была подлинной хранительницей национально-самобытных музыкальных традиций. И, собственно говоря, Дворжак был единственным композитором, который создал музыкально-сценический образ чешского кантора. Было это уже тогда, когда композитор находился в зените славы: опера «Якобинец» в первой редакции была закончена поздней осенью 1888 года.

О сметановской традиции необходимо помнить, чтобы понять замысел «Проданной невесты», таких комически-бытовых опер Дворжака, как «Король и угольщик», «Упрямцы», «Хитрый крестьянин» и даже «Черт и Кача», в которой простая крестьянская девушка одолевает обитателей ада, созданных народным воображением. Но подобно Сметане, обращаясь к такого рода сюжетам, разработку которых мы вправе объяснить патриотическими стремлениями обоих композиторов, Дворжак чередует комически-бытовые оперные произведения с героическими: «Альфред» и «Ванда», относящиеся к 1870-м годам, повествуют о борьбе свободолюбивого народа с чужеземными захватчиками.

Дворжак, вне всякого сомнения, продолжал линию Сметаны, подчеркнувшего, что чешская музыка является музыкой славянского народа и поэтому наиболее прочными следует считать ее связи с музыкальной культурой других славянских народов.

Однако же, тогда как Бедржих Сметана создавал именно характерную чешскую музыку, Дворжак, черпая вдохновение не только из чешских, моравских и словацких источников, но и из польских и русских, создал особенную форму «думки» по типу малороссийской народной песни. Кроме того, он написал оперу на сюжет из русской истории «Димитрий». Из славянской музыки он сумел извлечь старинные гармонии и необычные музыкальные модуляции, обогатив свои произведения новыми ритмами и мелодическими оборотами, открыв для композиторов младшего поколения славянский Восток. Такие произведения Дворжака, как «Славянские танцы», «Славянские рапсодии», струнные квартеты ми бемоль мажор и ля мажор, трио для фортепиано «Думки» и другие, убеждают нас в мощном воздействии славянского фольклора на автора. Дворжака можно по справедливости отнести к числу мастеров, особенно много сделавших для художественного раскрытия общности восточных, западных и южных славян.

С декабря 1884 года по март 1885 года композитор сочиняет Седьмую симфонию. Это первая из трех последних симфоний Дворжака, которые благодаря своим высоким художественным достоинствам и ярко выраженному национальному колориту завоевали всемирное признание. Седьмая симфония — самая сумрачная и страстная — отличается сжатостью формы и аскетичностью выражения — в ней нет ни одной лишней ноты. В этот период Дворжак перенес ряд тяжелых ударов: смерть трех первых детей с 1875 по 1877 год, смерть матери в 1882 году.

Восьмая симфония, написанная во второй половине 1889 года, — одна из лучших. Моменты неудержимого, стремительного движения чередуются в ней с мечтательными, лирическими эпизодами ликования. Это могучий поток прекрасной, изменчивой по настроению, чисто дворжаковской музыки. Симфония озарена светом благополучия Дворжака — человека и творца, опьяненного природой, ставшей истинной

вдохновительницей композитора.

В 1888 году в Праге произошло знакомство Дворжака с Чайковским, перешедшее в дружбу. По инициативе Чайковского Дворжак вскоре приехал в Россию и выступил с концертами в Москве и Петербурге. Слава его стремительно растет Дворжака избирают членом чешской Академии наук и доктором музыки Пражского университета, приглашают на должность профессора Пражской консерватории. В 1891 году ему было присвоено почетное звание доктора музыки Кембриджского университета и доктора философии Карлова университета в Праге. В том же году он был избран членом Чешской академии наук и искусства и приглашен профессором в Пражскую консерваторию, однако Дворжак стал ее директором только в 1901 году.

В 1892 году совместно с Ф. Лахнером и Г. Виганом Дворжак отправился в пятимесячное турне по городам Чехии и Моравии 31 марта на концерте присутствовал Антон Григорьевич Рубинштейн. Сразу же после окончания концерта великий русский пианист прошел в артистическую и горячо поздравил автора.

В том же году уже достаточно известный Дворжак был приглашен в Национальную консерваторию в Нью-Йорк, чтобы обучать молодых композиторов. Он был единственным автором в Европе, имевшим опыт работы со славянской музыкой, и мог теоретически и практически научить американцев сочинять музыку национального характера. Ведь и в этой стране был свой фольклор — негритянский и индейский, — почему бы не использовать его в музыкальном творчестве?

Осенью Дворжак почти на два года уезжает в Америку. Вместе с ним едет жена и двое старших детей — дочь Отилия и сын Антонин. Оба они учатся музыке — Отилия — скрипачка, Тоник — пианист. Здесь он пишет Девятую симфонию — свою последнюю симфонию, которой сам еще до премьеры дал программный заголовок «Из Нового Света» Это произведение отличается богатством поэтической фантазии, монументальностью форм, техническим мастерством Впервые симфония прозвучала 15 декабря 1893 года в нью-йоркском Карнеги-холле.

«Из Нового Света» является лучшей симфонией Дворжака и одним из самых популярных произведений мирового репертуара. Нет дирижера и оркестра, которые бы не любили и не играли эту симфонию.

Благодаря Девятой симфонии «Из Нового Света», квартету для струнных фа мажор — «Американскому» и другим произведениям, написанным в Америке (включая и наиболее известный в мире «Виолончельный концерт си минор»), Дворжак стал самым популярным автором на этом континенте, открывателем источника вдохновения для серьезной музыки, о существовании которого Америка не подозревала.

Прославился Дворжак и в Англии, где со времен Генделя установилась определенная традиция создания больших вокально-инструментальных произведений. Именно для Англии композитор в последующие десять лет написал ряд крупных произведений для хоров и солистов с оркестром (кантату «Свадебные сорочки», ораторию «Святая Людмила», «Реквием»). Умер композитор 1 мая 1904 года.

Дворжак был очень скромным по натуре человеком, чрезвычайно набожным, любил природу (его пристрастием были голуби, которых он держал в своем летнем доме), но при этом ценил прогресс цивилизации. Он восторгался локомотивами и пароходами, ритмом жизни больших городов, хотя часто сбегал из них в деревенскую глушь. Но прежде всего он был композитором. В каком бы жанре Дворжак ни пробовал себя, везде он был индивидуален. Он — один из наиболее часто звучащих и самый известный чешский композитор в мире, его изобретательность в музыке очень велика, а красота мелодий —

неповторима.

Жюль Массне (1842–1912)

Жюль Эмиль Фредерик Массне родился 12 мая 1842 года в местечке Монто около города Сент-Этьенн (департамент Луара) в семье промышленника.

Отец — Алексис — отличался трезвостью воззрений на жизнь, деловитостью. Аделаида, мать, любила природу, искусства, хорошо играла на фортепиано, увлекалась живописью, была мечтательной и набожной.

Ухудшение здоровья Алексиса Массне заставило его отказаться от работы в промышленности. Сильно пошатнулись и его материальные дела.

В самом начале 1848 года семья Массне переселилась в Париж, где вскоре они стали свидетелями революции. Любопытно, что именно 24 февраля, в день начала революции, Жюль получил первый урок фортепианной игры от своей матери.

Семейство Массне жило в Париже скромно. Отец болел и не мог добывать средства, мать стремилась поддержать семью, давая уроки музыки. Между тем Жюль все явственнее проявлял музыкальные способности, и его решили определить в консерваторию.

Экзамен состоялся 10 января 1853 года, и Жюль был принят в подготовительный класс фортепиано, руководимый Адольфом Лораном. В июне Жюль поступил в класс сольфеджио Огюстена Савара.

Успехи на консерваторских конкурсах давались Массне с трудом. Лишь в 1859 году Жюль завоевал как пианист первую премию на консерваторском конкурсе.

В 1860 году Массне был принят в класс гармонии Анри Ребера и стал посещать класс органа, руководимый старым органистом Франсуа Бенуа. В ноябре 1861 года Массне поступил в класс композиции Амбруаза Тома, уже известного автора ряда опер В лице Тома Жюль нашел покровителя, впоследствии ставшего близким другом.

Школьные успехи Массне между тем снова застопорились. Вероятно, один из этих неуспехов побудил Массне обратиться к его прежнему педагогу Огюстену Савару с просьбой давать ему частные уроки гармонии.

1863 год начался для Массне печально: 1 января в Ницце умер его отец. Но этот же год ознаменовался большими удачами юного композитора, Массне получил первую премию по контрапункту, а затем и Большую Римскую премию и право на поездку в Рим. В Риме творчество Массне стало интенсивно развертываться. Уже в 1863 году он пишет Большую концертную увертюру и Реквием для голосов с сопровождением органа, виолончелей и контрабасов, а в 1864 году «Воспоминание о римской Кампанье». В 1864 и 1865 годах он сочинил Первую сюиту для оркестра и симфоническую сюиту «Помпейя».

Живя в Риме, Массне встречался с Листом, который стал невольным сватом молодого композитора. Не будучи в состоянии продолжать занятия с молодой девушкой Констанцией (Нинон) Орри де Сент-Мари, Лист поручил Массне обучать ее фортепианной игре. Однако Массне влюбился в свою ученицу. Он боготворил ее и, повесив портрет Нинон в своей комнате на вилле Медичи, каждый день украшал его свежими цветами. Вряд ли можно сомневаться, что эта мечтательная и восторженная любовь сказалась на кристаллизации в творческом сознании Массне тех женских образов, которые стали позднее типичными для его музыки.

Любовь оказалась взаимной, но встретила временное противодействие родителей, опасавшихся необеспеченности композитора.

В начале 1866 года Массне возвратился в Париж, сочинил там оперы, сюиты для оркестра, но его индивидуальность отчетливее проявилась в вокальных пьесах («Пасторальная поэма», «Поэма зимы», «Поэма апреля», «Поэма октября», «Поэма любви», «Поэма воспоминаний»). Эти пьесы написаны под влиянием Шумана; в них намечается характерный склад ариозного вокального стиля Массне.

Свадьба Массне со столь нежно любимой им Нинон состоялась 8 октября того же года в маленькой церкви Авона (около Фонтенбло). Материальное положение новой семьи Массне оставалось стесненным, и лауреату Римской премии пришлось наняться литавристом.

Весной 1868 года у Массне родилась дочь. Во время войны 1870–1871 годов он поступил добровольцем в национальную гвардию.

После окончания войны, в ноябре 1872 года в театре Комической оперы состоялась премьера четырехактной комической оперы Массне «Дон Сезар де Базан». Опера не имела большого успеха.

В 1873 году он, наконец, завоевывает признание — сначала музыкой к трагедии Эсхила «Эринии» (в вольном переводе Ле-конта де Лиля), а затем — «священной драмой» «Мария Магдалина», исполненной в концерте. Сердечными словами Бизе поздравил Массне с успехом: «Еще ни разу наша новая школа не создавала ничего подобного. Ты вогнал меня в лихорадку, злодей! Эх ты, здоровенный музыкант… Черт побери, ты чем-то беспокоишь меня!» «Надо обратить внимание на этого молодца, — писал Бизе одному своему другу. — Смотри, он заткнет нас за пояс».

К. Сен-Санс писал, что после «Детства Христа» Берлиоза не было ничего столь смелого в этом жанре. Он отмечал реализм «Марии Магдалины», несколько сожалея об утрате «величия и престижа легенды». Вместе с тем в «Марии Магдалине» Сен-Санс находил удачными выражения чувств «исключительной тонкости».

В этом произведении определился излюбленный круг образов и средств выразительности Массне. Вне зависимости от сюжетов, эпох и стран Массне изображал женщину своего, буржуазного круга, чутко характеризовал ее внутренний мир. Современники называли Массне «поэтом женской души». Массне с большим основанием может быть причислен к «школе нервной чувствительности». Ему удавалось изобразить женственность, мягкость, изящество, чувственную грацию. Массне разработал индивидуальный ариозный стиль, декламационный в своей основе, тонко передающий содержание текста, но очень напевный, причем неожиданно возникающие эмоциональные «взрывы» чувств выделяются фразами широкого мелодического дыхания.

Тонкостью отделки отличается и оркестровая партия. Нередко именно в ней развивается мелодическое начало, что способствует объединению прерывистой, нежной и хрупкой вокальной партии.

Неожиданно завоеванное признание окрылило Массне. Его произведения часто исполняются в концертах («Живописные сцены», увертюра «Федра», Третья оркестровая сюита, «священная драма» «Ева» и другие), а «Гранд Опера» ставит в 1877 году оперу «Король Лагорский» из индийской жизни. Вновь большой успех: Массне увенчан лаврами академика — в тридцать шесть лет он становится членом Института Франции и вскоре приглашается профессором консерватории.

Новую оперу — «Король Лахорский» (либретто Луи Галле) — Массне сочинял в 1872–1876 годах и закончил в январе 1877 года. При этом Массне использовал музыку своих прежних «непристроенных» сочинений — прежде всего музыку «Кубка Фульского короля».

Премьера в апреле 1877 года прошла хорошо Впоследствии «Королю Лахорскому» аплодировали зрители двенадцати городов.

Музыка «Короля Лахорского» очень понравилась Чайковскому. Петр Ильич писал брату Модесту из Флоренции: «…С величайшим удовольствием играю эту оперу. Черт возьми, сколько у этих французов вкуса, шика. Советую тебе достать».

Однако в «Короле Лагорском», равно как и позже написанной «Эсклармонде» (1889), еще много от рутины «большой оперы» — этого давно исчерпавшего свои художественные возможности традиционного жанра французского музыкального театра. Массне полностью обрел себя в своих лучших произведениях — «Манон» и «Вертере».

Премьера «Манон» состоялась в театре Комической оперы 19 января 1884 года. Критики не были единодушными.

Но независимо от суждений критиков или композиторов, судьбу «Манон» решила публика. Успех оперы уже на премьере был необыкновенным, а затем он стремительно нарастал и расширялся. Вскоре «Манон» была поставлена в Брюсселе, Лилле, Нанте, Лионе, Руане, Гавре, Тулузе, Монпелье, затем пошла в Вене, Генте, Гамбурге, Милане, Стокгольме, Лондоне, Петербурге…

Сюжет оперы «Манон» заимствован из повести аббата Прево, в которой рассказывается о трогательном и печальном романе бедного юноши — студента де Грие, который хотел посвятить себя служению церкви, и легкомысленной девицы, погубившей себя, — ее именем названо это произведение. В центре оперы — двое влюбленных.

Образ Манон нарисован преимущественно пастельными красками, хрупкими мелодическими линиями, в которых речитативы, проникнутые разговорными интонациями, объединены с краткими напевными.

В следующем акте характеристики героев развиваются в двух дуэтах. Опорные устои второй развернутой диалогической сцены образуют ариозо Манон и ставшая популярной ария де Грие, светлая, мечтательная мелодия которой словно «обволакивает» непрерывно текучее оркестровое сопровождение.

Вершина оперы — дуэт второй картины 3 акта («В духовной семинарии Св. Сульпиция»). В мастерски построенной сцене запечатлен большой диапазон чувств: Манон стремится вновь завоевать любовь де Грие.

Видимо, уже в 1882 году Массне стал обдумывать оперу «Вертер».

Премьера состоялась только 16 февраля 1892 года — и не в Париже, а в театре Императорской оперы в Вене. Успех был большой. Парижская же премьера «Вертера» состоялась только 16 января 1893 года.

Восприятию «Вертера» публикой вначале до некоторой степени помешал ее «двунациональный» характер. Немцам эта опера представлялась слишком французской, а французам — слишком немецкой. Впрочем, наиболее проницательные из музыкантов сразу поняли, что «Вертер» — произведение истинно французское, несмотря на дань, отданную в нем немецкой образности.

Решающее суждение о «Вертере», как и о «Манон», вынесла публика. И приговор ее оказался благоприятным.

В «Вертере», по сути дела, применены те же принципы. Но сюжет здесь иной, и соответственно изменилось соотношение действующих сил драмы.

Содержание для своей оперы композитор почерпнул в знаменитом романе Гёте «Страдания молодого Вертера», в котором показана трагическая судьба страстного, мятущегося юноши, гибнущего в тисках самодовольно-мещанского общества Германии конца XVIII века. Бурным протестом против духовной ограниченности этого общества проникнут гётевский роман. Но Массне воспользовался лишь его сюжетной канвой, все свое внимание сосредоточив на любовной драме Вертера — человека чистого сердца,

потерявшего надежды на счастье с Шарлоттой — женой своего друга. Герой романа Гёте в минуту просветления говорит: «В душе моей царит удивительная ясность, подобная нежному утру весны». Именно эта нежно-весенняя атмосфера лучше всего передана в опере Массне. И хотя в центре ее стоит Вертер, в музыке незримо главенствует мягкий, женственный облик Шарлотты.

Драматизмом насыщен монолог Шарлотты и сцена диалога героев, объединенная повторяющимися то в оркестре, то в голосах своего рода рефренами; здесь содержится и вдохновенный романс Вертера «О, не буди меня», завоевавший и на концертной эстраде популярность.

Можно с уверенностью сказать, что в «Вертере», как и в «Манон», музыка Массне оказалась оригинальнее, естественнее, непосредственнее, органичнее, чем в ряде других его опер. «Вертер» и «Манон» синтезировали важнейшие факторы образного миросозерцания Массне — те, которые были для него самыми дорогими, близкими, кровными.

Так, к сорока пяти годам Массне добился желанной славы. Но, продолжая работать с прежней интенсивностью до самой смерти (13 мая 1912 года), на протяжении последующих двадцати пяти лет жизни он не столько расширял свой идейно-художественный кругозор, сколько применял в разных оперных сюжетах ранее разработанные им театральные эффекты и средства выразительности. И несмотря на то, что премьеры этих произведений обставлялись с неизменной помпой, большинство из них заслуженно забыто. Следующие четыре оперы представляют все же несомненный интерес: «Таис» (1894 год, использован сюжет романа А. Франса), «Наваррка» (1894) и «Сафо» (1897).

Промахи и общие места как будто делают «Таис» одной из рядовых опер Массне. Однако в «Таис» есть и вершины.

Главной из них явилась замечательная оркестровая интермедия под названием «Размышление». Это тонкая, изящная и вполне земная лирика, полная мечты, окрашенная поэтической чувственностью.

Двухактная опера «Наваррка» названа композитором «лирическим эпизодом». В опере кипят дикие, безудержные страсти. Неудивительно, что А. Брюно предостерег молодых композиторов от следования этой «неистовой фантазии человека большого таланта».

В «Сафо» отражаются вердистские влияния на Массне. В опере немало страниц волнующей, правдивой музыки.

В течение восемнадцати лет, с 1878 по 1896 год, Массне вел класс композиции в Парижской консерватории, воспитав многих учеников. Среди них позже приобретшие во Франции известность композиторы Альфред Брюно, Гюстав Шарпантье, Флоран Шмитт, Шарль Кёклен, классик румынской музыки Джордже Энеску и другие. Но даже те, кто не обучался у Массне, испытали воздействие его нервно-чувствительного, гибкого по выразительности ариозно-декламационного вокального стиля.

Эдвард Григ (1843–1907)

Эдвард Григ родился 15 июня 1843 года, он стал четвертым ребенком в большой дружной семье. Его родители были неплохими музыкантами. Эдварду исполнилось шесть лет, когда мать решила обучать его музыке. Но, несмотря на то, что музыка занимала все большее место в жизни мальчика, он еще не мечтал сделаться профессиональным музыкантом. Это казалось ему недостижимым. Все изменилось совершенно неожиданно. Однажды летним утром 1858 года к даче консула Грига прискакал всадник на арабском коне. Это был знаменитый Уле Булль — скрипач и композитор, приехавший в гости к своему старому другу.

В эту пору Булль уже завоевал мировую славу. Он концертировал в Европе и Америке, играл собственные обработки норвежских народных песен и танцев, знакомил весь мир с искусством родной страны. Узнав, что сын Грига очень любит музыку и даже пробует сочинять, скрипач немедленно усадил мальчика за рояль.

Результат прослушивания оказался совершенно неожиданным и для Эдварда, и для его родителей. Когда Григ окончил играть, Уле Булль подошел к нему, ласково потрепал по щеке и сказал: «Ты должен ехать в Лейпциг и стать музыкантом».

На одной из старинных улочек Лейпцига поселился в частном пансионе юный Эдвард… Начались занятия. Первые успехи, первые разочарования. Трудно сказать, чего было больше. В то время в Лейпцигской консерватории преподавали одни из лучших музыкантов того времени. Идолом Эдварда стал Эрнст Венцель. Венцель был превосходным педагогом. Он обладал замечательным даром и опытом передавать ученикам свое понимание музыкальных произведений. Занимался Эдвард и у знаменитого пианиста Игнаца Мошелеса, который тоже очень многому научил Грига.

Юный музыкант работал день и ночь, едва находя время для еды. Такие занятия оказались непосильными для хрупкого от природы организма Эдварда. Весной 1860 года Григ тяжело заболел. Здоровье было подорвано, и оказалось достаточно незначительной простуды, чтобы начался тяжелый плеврит. Пришлось вернуться на родину, в Берген. Внимательное лечение и заботливый уход родных подняли Эдварда, но последствия болезни остались. Всю жизнь Григ страдал туберкулезом, а в последние годы дышал лишь частью одного, левого легкого: правое было совершенно разрушено.

Родители очень хотели, чтобы Эдвард остался на зиму в Бергене, отдохнул, поправился. Мать уговаривала его побыть с ней подольше. Но юношу тянуло в Лейпциг. Он скучал в Бергене. Хотелось снова заняться любимым искусством, встретиться с друзьями-музыкантами, зарыться в партитуры… К началу занятий он вернулся в Лейпциг.

В 1862 году Григ окончил консерваторию. На выпускном экзамене он играл свои миниатюры. Актовый концерт проходил в «Гевандхаузе», в торжественной обстановке, и Григ очень волновался. Но экзамен он сдал блестяще. Его пьесы понравились и публике и профессуре. Хвалили и чуткое, тонкое исполнение. Григ получил диплом композитора и пианиста. Однако сам он к своим произведениям относился весьма строго, гораздо взыскательнее, чем другие.

Закончились годы пребывания молодого музыканта в консерватории. Многое изменилось за это время, изменился и вырос он сам. Появилась композиторская техника, он овладел многими навыками, необходимыми для музыканта-профессионала. Живя здесь, он впервые

по-настоящему столкнулся и с современной культурой, с бурной жизнью. Ведь все же его родной Берген был по сравнению с Лейпцигом маленьким провинциальным городком. Теперь Григ возвращался на родину полный надежд, высоких стремлений, готовый к борьбе за культуру, за расцвет скандинавского искусства. Правда, пути к намеченной цели еще не были ясны ему, но Григ верил в свои силы. Зимний сезон 1862–1863 года порадовал бергенских любителей музыки новинкой: состоялся первый концерт из произведений Эдварда Грига.

Успех был очень большой. Слушателей пленили искренность, свежесть, непосредственность музыки молодого композитора, его мелодический дар. Жители Бергена могли гордиться талантливым музыкантом.

Огромное значение для Грига имело его знакомство с молодым талантливым норвежским композитором Рикардом Нурдроком. Оно состоялось зимой 1864 года. Нурдрок был старше Грига всего на один год, но у него уже вполне сложились взгляды на искусство, на долг художника-гражданина. Нурдрок считал, что нет музыки «вообще скандинавской», что музыка датская, норвежская, шведская самостоятельны и каждая имеет свои отличительные национальные особенности. По мнению Нурдрока, композиторам следует, прежде всего, заботиться о развитии самобытных национальных черт музыки своего народа, а не подражать немецким композиторам, хотя бы и таким известным, как Шуман и Мендельсон…

Взгляды Нурдрока оказались чрезвычайно близкими Григу. Страстные речи молодого патриота встретили в нем живой отклик и понимание. Молодые люди быстро подружились. Григ и Нурдрок хотели не только писать музыку, но и пропагандировать ее. С этой целью они организовали в Копенгагене музыкальное общество, которое должно было знакомить публику с произведениями молодых композиторов Дании, Швеции и Норвегии. Его назвали «Общество Евтерпы» в честь музы — покровительницы музыки. Как всегда, Григ много работал. Но успел написать он лишь одно произведение — концертную увертюру «Осенью», так как внезапно его свалила лихорадка. Болезнь протекала очень тяжело, и спас юношу только тщательный уход

Один из романсов Григ посвятил своей кузине Нине Хагеруп. Нина жила в Копенгагене с матерью, известной драматической актрисой Верлиг Хагеруп. От матери она унаследовала сценическое дарование. У нее был чудесный голос, и она мечтала о сцене, о пении, о том, чтобы знакомить публику с талантливыми сочинениями современных композиторов. Нина превосходно исполняла романсы Грига.

Молодые люди любили друг друга, но мать Нины не хотела и слышать о браке. Она желала для своей дочери более солидного мужа, а не никому не известного композитора. «У него ничего нет, и он пишет музыку, которую никто не хочет слушать», — жаловалась она своей приятельнице. Григ должен был доказать матери Нины, что она ошибается. В 1866 году он приехал в Кристианию и, прежде всего, решил дать концерт, чтобы приобрести известность, общественное вложение. Это был настоящий норвежский концерт. И публика и пресса были в восторге.

«Это хорошее начало придало мне мужества, веры в будущее», — вспоминал Григ. Вскоре Филармоническое общество Кристиании пригласило Грига на должность дирижера. Появились и приглашения давать уроки. Теперь молодой музыкант мог считать себя материально обеспеченным. Молодые люди получили согласие на брак. Свадьбу отпраздновали 11 июня 1867 года.

Началась самая замечательная пора в жизни композитора — расцвет таланта, наступление творческой зрелости. Новые сочинения завоевывают признание публики. Это и новые романсы, и первая тетрадь «Лирических пьес», и сборник норвежских танцев, в которых отразились впечатления Грига от скитаний по родной стране. Вскоре после своего удачного

концертного дебюта в столице Норвегии Григ с увлечением занялся общественной деятельностью. При его активном участии 14 января 1867 года в Кристиании состоялось открытие Музыкальной академии — первого норвежского музыкального учебного заведения. В 1871 году вместе с молодым норвежским композитором Иуханом Свенсеном, тоже воспитанником Лейпцигской консерватории, Григ организует Музыкальное общество, объединившее музыкантов-исполнителей. Скоро это общество становится важнейшим центром концертной жизни не только Кристиании, но и всей Норвегии. После возвращения из Рима Григ написал свое первое музыкально-драматическое произведение — «У врат монастыря» на текст Бьёрнсона. Композитор посвятил его Листу. Вслед за ним, в том же 1871 году, появилась мелодрама «Берглиот», также по поэме Бьёрнсона. Сюжет ее писатель почерпнул в одной из древних исландских саг.

Затем вниманием Грига снова завладело произведение Бьёрнсона, на этот раз его драма «Сигурд Юрсальфар», повествующая о событиях далекого прошлого Норвегии. Григ вдохновенно работал над «Сигурдом». Музыка к драме была закончена в небывало короткий срок — всего за восемь дней.

Несмотря на успех пьесы, Григу стало ясно, что исполнение его музыки драматическому театру оказалось не под силу. Для того чтобы она стала известной публике, композитор сделал сюиту, в которую вошли лучшие фрагменты из музыки к драме. Григ мечтал о создании национальной норвежской оперы. Он хотел написать ее в сотрудничестве с Бьёрнсоном. Однако замыслу этому полностью так и не удалось осуществиться. В 1873 году поэт прислал Григу три первые сцены будущей оперы «Улаф Трюгвасон». Последующие сцены не были написаны Бьёрнсоном. Сначала он уехал за границу, потом Григ увлекся работой над музыкой к «Перу Гюнту». Много лет спустя эти три сцены были оркестрованы и исполнены.

К поэтичнейшим страницам творчества Грига относится его вокальная лирика. И в ней многое связано с именем Бьёрнсона Чудесные романсы «За добрый совет», «Принцесса», «Тайная любовь», «Первая встреча» написаны на его стихи.

Многие произведения Бьёрнсона вдохновили композитора.

Но самое значительное и, пожалуй, самое популярное сочинение Грига связано с именем другого великого норвежца — Ибсена. В январе 1874 года Григ получил письмо от Генрика Ибсена. Знаменитый норвежский писатель и драматург предлагал композитору написать музыку к его драме «Пер Гюнт». Образ героя драмы писатель взял из норвежского фольклора, но простую, бесхитростную сказку он сделал философским произведением и одновременно социальной сатирой. Великий драматург придал сказочному норвежцу Перу черты современного ему человека. Его Пер Гюнт смел и обаятелен. Однако он лишен цельности, которую так ценил Ибсен в древних героях Скандинавии. Григ загорелся, ему хотелось сразу же взяться за работу. Но были и опасения. Он понимал, что задача, которую поставил перед ним драматург, не вполне отвечает характеру его творчества, его индивидуальности. С Бьёрнсоном Григ всегда чувствовал себя легко и свободно. Они понимали друг друга с полуслова. Но драматург и композитор договорились.

Григ рассчитывал быстро написать музыку: ведь все его прежние сочинения рождались быстро, иногда в течение нескольких дней. Но его надежды не оправдались. Однако «Пер Гюнт» все больше привлекал к себе Грига, и он упорно работал. Партитура была закончена в апреле 1875 года. На 24 февраля 1876 года была назначена премьера.

Успех новой постановки «Пера Гюнта» был огромным. Спектакль шел тридцать шесть раз подряд, и публика всегда вызывала драматурга и композитора. Всем очень понравилась музыка. В печати о Григе говорили как о равноправном создателе спектакля.

В театре еще готовится к постановке «Пер Гюнт», идут последние репетиции, а Григ уже поглощен новой работой. Он сочиняет Балладу для фортепиано — рассказ о Норвегии времен легендарных походов викингов, ее природе, жизни народа.

Балладу Григ писал в Бергене, но все время мечтал уехать из города в какое-нибудь уединенное селение в горах, где бы он мог все свои силы отдавать творчеству, где никто не мешал бы ему.

В 1877 году Григ поселился в Луфтхюсе — живописном местечке на берегу Хардангер-фьорда. Он снял дом у крестьян Ханса и Бриты Утне. В селении у Грига было много друзей. Жители Луфтхюса — рыбаки, пастухи, земледельцы — часто навещали композитора. Перед Григом словно раскрылся новый мир. Здесь было создано одно из лучших его сочинений — Струнный квартет для двух скрипок, альта и виолончели, поражающий богатством образов — и задушевно-лирических, и взволнованных, и восторженных, порывистых, и жанрово-бытовых, претворяющих стихию норвежских народных танцев. Весной 1879 года с огромным успехом прошли его концерты в Кристиании и Копенгагене; в лейпцигском «Геванд-хаузе» он блестяще исполнил свой фортепианный концерт. К Григу пришла всемирная слава исполнителя. Его хотели слышать во всех странах Европы, одно приглашение следовало за другим.

Несмотря на огромную занятость, Григ не оставлял и музыкально-общественную деятельность. В родном Бергене он руководил концертным обществом «Гармония». Это требовало больших сил и энергии.

Все же основной для Грига все эти годы была композиторская деятельность. Самое значительное произведение этого времени — Соната для виолончели и фортепиано, посвященная брату Иону. Она полна пафоса и страсти. Слава Грига росла, но неожиданно это стало причинять неудобства. Хардангер-фьорд каждое лето привлекал к себе множество туристов. Они съезжались из многих стран, стремясь познакомиться с красотами, описанными в знаменитом «Путеводителе» Бедекера. Трудно было найти уголок, куда бы они ни заглядывали. И конечно, туристы с любопытством разглядывали домик прославленного композитора, да и его самого за работой. Назойливость приезжих очень мешала Григу. Композитор покинул Луфтхюс.

Высоко в горах, в местечке со сказочным названием Тролль-хауген (холм троллей), между двух заливов спокойного моря, выросла вилла. В ней жили Эдвард и Нина Григи.

Зиму 1888 года Григ с женой проводил в Лейпциге, как и раньше, отличавшемся интенсивной культурной жизнью. Однажды у видного скрипача Бродского, профессора Лейпцигской консерватории, собрались музыканты. Среди них были известные композиторы и исполнители. Присутствовал здесь и Петр Ильич Чайковский, незадолго до того приехавший в Лейпциг дирижировать своими симфоническими произведениями. Их представили друг другу…

По словам Чайковского, его знакомство с Григом оказалось не просто мимолетным столкновением, а началом «искренней дружбы, основа которой есть несомненное внутреннее родство двух музыкальных натур, хотя и чуждых друг другу по происхождению».

Великий русский композитор высоко ценил творчество своего норвежского друга. О сочинениях Грига он всегда отзывался с большой любовью. «В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величаво широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий сочувственный отклик», — писал Чайковский о Григе в «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году».

Летом 1898 года Григ организовал в Бергене первый норвежский музыкальный фестиваль. Горячее участие в нем приняли все норвежские композиторы, все крупные музыкальные деятели. В Берген, по приглашению Грига, прибыл из Голландии прославленный в то время оркестр под управлением всемирно известного дирижера Виллема Менгельберга.

Большой размах и выдающийся успех бергенского фестиваля привлекли к родине Грига всеобщее внимание. Норвегия могла теперь считать себя равноправной участницей музыкальной жизни Европы. И это было огромной заслугой Грига. «Норвегия, Норвегия! Пусть Ибсен сто раз утверждает, что лучше принадлежать к великой нации. Я, может быть, и согласился бы с ним в практическом смысле, но ни на йоту более. Ибо, с идеальной точки зрения, я не хотел бы принадлежать ни к одной другой нации на свете. Я чувствую, что чем старше я становлюсь, тем более люблю Норвегию…» Эти слова Грига, которые мы читаем в одном из его писем последних лет жизни, не расходились с действительностью. В это время еще более усилилось стремление композитора заниматься обработкой подлинных народных песен, самых ярких образцов норвежского фольклора. Григ возвращается и к старым записям времен путешествий с Буллем, делает переложения их для фортепиано, стремясь сохранить все особенности норвежского народного музицирования. Пишет Григ и оригинальные произведения.

15 июня 1903 года Григ праздновал свое шестидесятилетие. Со всех сторон поступали многочисленные горячие пожелания здоровья, счастья, долгих лет жизни, дружеские знаки любви и уважения. Он получил пятьсот телеграмм и писем из многих стран света. Композитор мог гордиться: значит, жизнь его не прошла даром, значит, он своим творчеством приносил людям радость…

В 1906 году Григ снова предпринимает большое турне: концерты в Праге, Лондоне, Амстердаме, а весной 1907 года — Берлин, Киль, Мюнхен. Это его последние выступления. В мае Григ возвращается в Норвегию, в Тролльхауген. Лето приносит ему мучительные страдания. Уснуть удается только с наркозом. В среду, 4 сентября 1907 года, ранним утром Грига не стало.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908)

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 18 марта 1844 года в Тихвине. Отец, композитор Андрей Петрович, происходил из старинного дворянского рода. Его предки занимали видные посты в армии и администрации, начиная с прапрадеда контр-адмирала флота при Елизавете Петровне.

В шесть лет Ника, как звали его родные, начал заниматься музыкой, но учительницы попадались неинтересные, и занятия не увлекали.

Нике было 12 лет, когда отец привез его в Петербург и определил в морской кадетский корпус. Сбылась сокровенная мечта стать моряком. Занимался Ника усердно и ровно. И все же бытовавшие здесь нравы были ему чужды. Он страдал от бессмысленных занятий «фрунтом», муштры.

В этом же году он начал брать уроки по фортепиано у виолончелиста оркестра Александрийского театра Улиха. Занятия сводились, главным образом, к совместной игре в четыре руки. В 1858 году Ника начал учиться у известного пианиста Федора Андреевича Канилле. Педагог пришелся по душе. Под его руководством были сделаны первые опыты сочинительства. Однако старший брат — Воин Андреевич решил их прекратить, считая, что трата времени на музыку может неблагоприятно сказаться на учебе в корпусе. По-своему он был прав: 16-летний юноша потерял интерес к морскому делу. Музыка вторглась в его жизнь, отодвинув на второй план все остальное. А тут еще осенью 1861 года произошла встреча с Балакиревым, и молодой Римский-Корсаков стал участником балакиревского кружка. Он оказался вовлеченным в горячие обсуждения и споры. Юноша был счастлив, что его принимают как равного эти талантливые люди, увлеченные музыкой. Творческие радости были омрачены большим горем: умер отец. Римский-Корсаков тяжело пережил эту утрату.

А осенью 1862 года на петербургской пристани он простился с провожавшими его Балакиревым, Кюи, Канилле. Римский-Корсаков отправился в кругосветное плавание с твердым намерением продолжать заниматься композицией. Действительно, он сразу взялся за сочинение Анданте для симфонии на тему русской народной песни про татарский полон, предложенной Балакиревым. Это произведение он отправил на суд учителя и получил одобрительный ответ. Однако за время плавания Римский-Корсаков больше ничего не написал.

Радостным было возвращение на родину, где его ждали друзья-единомышленники. Римский-Корсаков оказывается, наконец, в том мире, который стал для него на всю жизнь единственным. Он много и с жадностью читает, играет на фортепиано, стремясь наверстать упущенное в плавании время. Дружеское внимание, поддержка старших членов «Могучей кучки» помогли Николаю Андреевичу почувствовать и себя их товарищем.

Римский-Корсаков усердно работал над Первой симфонией, дописывал ее, оркестровал, следуя указаниям Балакирева. В октябре 1865 года она была исполнена в концерте Бесплатной музыкальной школы.

В 1867 году Римский-Корсаков написал «музыкальную картину» «Садко» для оркестра, принесшую ему заслуженную славу. Молодого композитора пленила сказка о поединке гусляра с океаном-морем. Стоило приступить к сочинению, как ожили воспоминания о плавании на «Антаре»: картины бушующего моря и нежной зыби, фосфорического свечения океанских вод, черного южного неба с крупными, блестящими звездами. «Садко» — первая

работа, в которой Римский-Корсаков по-настоящему почувствовал собственный творческий пульс. И его охватило желание одолеть высоты, казавшиеся еще недавно недоступными. Тогда зародилась и идея «Антара» — программного симфонического сочинения на сюжет восточной сказки.

В эти же годы к Николаю Андреевичу пришла большая любовь. В исполнении произведений членов кружка участвовали две очаровательные девушки — Александра и Надежда Пургольд. Римский-Корсаков все чаще бывает у Пургольдов. Он восхищается игрой Надежды Николаевны, и не только игрой. Ему нравится делиться с ней мыслями и жизненными планами.

Летом 1869 года, написав первый хор задуманной оперы, он поспешил на дачу к Пургольдам. Услышав в исполнении Надежды Николаевны пронизанную страхом и тоской мелодию, так странно диссонирующую с перезвоном колоколов, он окончательно понял, что будет писать «Псковитянку».

Мысль об этой опере неотступно преследовала его уже много месяцев. Написанная в начале 1860-х годов, но запрещенная к постановке, пьеса Мея «Псковитянка» привлекла внимание Балакирева и Мусоргского. Они настойчиво рекомендовали ее Римскому-Корсакову как основу для оперного либретто. Четыре года продолжалась работа над «Псковитянкой». Это было время до предела заполненное событиями, переживаниями. Многое изменилась в жизни Римского-Корсакова. Умер любимый брат — Воин Андреевич. Душевная близость, возникшая между ним и Надеждой Пургольд в первый год знакомства, постепенно выросла в нежную привязанность. В декабре 1871 года Надежда — милая, добрая девушка, с серьезным нежным лицом и задумчивыми глазами стала невестой Римского-Корсакова.

Разучивание оперы началось осенью 1872 года, когда Николай Андреевич и Надежда Николаевна вернулись из свадебного путешествия по Швейцарии и Северной Италии. В январе 1873 года состоялась премьера. Публика хорошо приняла оперу. За полтора месяца прошло десять спектаклей при полном зале.

Отшумели аплодисменты премьеры, жизнь вернулась в обычную колею. Дел было много. Еще в 1871 году Римский-Корсаков начал преподавать в консерватории. Только приступив к работе, Римский-Корсаков понял, насколько значительны пробелы в его музыкальном образовании. Как часто пытался он объяснить это друзьям. Но ничего не получалось. Его длительный и нелегкий труд по техническому совершенствованию в 1873–1878 годах, неотделимый от освоения классического наследия, не встретил понимания балакиревцев. Стасов и Мусоргский, горячие поборники эстетических принципов «Могучей кучки», расценивали это как предательство. Мрачные прогнозы балакиревцев будто оправдались, техническое перевооружение не принесло ожидаемых плодов. Новая, Третья симфония, впервые исполненная под управлением автора в феврале 1876 года в зале Дворянского собрания, была встречена сдержанно и публикой и прессой. Не лучшая участь постигла и созданный в 1875 году струнный квартет. По-видимому, новая композиторская техника еще довлела над его стилем письма, мешала свободному полету вдохновения. Композитор страстно мечтал о том, чтобы писать легко, непринужденно. И вот пришло вдохновение, в ярком и пестром наряде чудесной украинской народной песни, вместе с благоуханием теплой южной ночи, серебристым сиянием месяца над зеркальной гладью прудов; пришло прямо со страниц поэтичнейших гоголевских, рассказов «Вечера на хуторе близ Диканьки». Римский-Корсаков хорошо знал «Майскую ночь», не раз читал в детстве, слушал у Балакирева, где любили читать Гоголя вслух, упивался вместе со своей невестой замечательной поэмой в прозе.

«Майская ночь» создавалась в 1878 году. Составляя либретто, Римский-Корсаков

стремился сохранить план повести Гоголя, колоритный язык ее героев. Опера писалась быстро: за месяц был создан целый акт. «Майская ночь» заполнена мелодией — полнокровной, идущей от сердца, способной обобщенно выразить и чувство героя, и сценическую ситуацию, и динамику действия. Построение оперы также иное: появляются самостоятельные номера — песни, ансамбли, сцены.

«Майская ночь» была закончена, но Римскому-Корсакову не хотелось уходить из мира сказок, где доброе всегда красиво, а злое уродливо, где наказан порок и справедливость торжествует. Он попросил у знаменитого драматурга Островского разрешения использовать пьесу для оперы, сам составил либретто, которое драматург одобрил. Сюжет «Снегурочки» давал композитору возможность воспеть жизнь народа, протекающую просто, бесхитростно, в согласии с природой, отобразить его быт, красочные обряды.

«Снегурочка» увидела свет рампы в начале 1882 года. Н. Ф. Тюменев, ученик Римского-Корсакова, вспоминал о премьере: «Поставлена „Снегурочка“ была роскошно… Таких постановок уже давно не бывало на нашей сцене… Костюмы даже на хористах и статистах были великолепны… Вокальное исполнение, за немногими исключениями, было вполне удовлетворительно». Островский, для которого сценическая жизнь «Снегурочки» была неотделимой от музыки Чайковского, сказал: «Музыка Корсакова к моей „Снегурочке“ удивительна; я ничего не мог никогда себе представить более подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего языческого культа и этой сперва снежнохолодной, а потом неудержимо страстной героини сказки».

«Снегурочка» наполнила сердце композитора жизненной силой, помогла пережить горе и холод невосполнимых утрат. В феврале 1881 года не стало Мусоргского. Через шесть лет умер Бородин. После смерти Мусоргского и Бородина композитор принялся за сложнейшую работу — завершение их незаконченных произведений. Это Римскому-Корсакову удалось блестяще. Кипучая, интенсивная жизнь Римского-Корсакова в 1880-е годы, его работа над творческим наследием друзей, педагогическая, дирижерская, общественная деятельность отодвинули на второй план сочинение музыки. И все-таки именно тогда Римский-Корсаков создал два великолепных симфонических произведения — «Испанское каприччио» и «Шехеразаду». «Испанское каприччио», произведение, в котором, композитор обнаружил удивительное богатство воображения. «Шехеразада» — это сказка в музыке. И хотя она «рассказана» русским композитором, музыка ее носит ярко выраженный восточный характер.

Весной 1894 года Римский-Корсаков начал сочинять вторую оперу на гоголевский сюжет — «Ночь перед Рождеством» и почти одновременно работал над «Садко». Много лет не давала ему покоя недопетая песня о сказочном гусляре, теперь он решил вернуться к ней, создать крупное эпическое полотно на основе старинных былин и сказаний.

Подобно предыдущим операм, «Садко» был задуман как двуплановое произведение. Но в отличие от них, здесь фантастика не главенствует над реальным миром.

Композитору было уже за пятьдесят, но в душе расцветала весна — праздничная, ликующая, полная вдохновения. Послушный ее призыву, он писал с упоением. Рождались певучие романсы, за ними — две одноактные оперы — «Вера Шелога» и «Моцарт и Сальери», уже зрели мысли о «Царской невесте». Хотелось сделать как можно больше. Быть может потому, что знал: теперь не надо просить о постановке. Сумбурный, но талантливый, артистически чуткий директор Частной оперы Мамонтов ждет его новых опер.

Приступая к работе над «Царской невестой», композитор стремился к тому, чтобы стиль оперы был по преимуществу певучим. Поставленной цели композитор добился. Премьера прошла успешно. Аплодисменты, венки, восхищение почитателей, сочувствие публики, торжество театра… Но не обошлось и без ложки дегтя. Холодно встретили оперу

«беляевцы»: не одобрил Глазунов, вежливо промолчал Лядов, пожал плечами Кюи.

В 1899 году Россия отмечала столетие со дня рождения Пушкина. Римский-Корсаков принял деятельное участие в торжествах. Знаменательной дате он посвятил кантату «Песнь о вещем Олеге» и оперу «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре Гвидоне Салтановиче и о прекрасной Царевне Лебеди».

Октябрьским вечером 1900 года сказка ожила на сцене Частной оперы. Она предстала в чудесных декорациях и костюмах Врубеля. Зал был полон… В Москве Римского-Корсакова любили, считали своим. Овациям и венкам не было конца.

Едва закончив «Салтана», композитор начал работать над оперой «Сервилия» на сюжет из эпохи Древнего Рима. Это произведение малоинтересно по содержанию и сценическому решению. Не лучшая участь постигла и «Пана Воеводу» — «оперное интермеццо» из жизни шляхетской Польши, посвященное памяти Шопена.

Напряженная композиторская и педагогическая деятельность сказалась на здоровье Римского-Корсакова. Однако, невзирая на мрачные настроения, в 1902 году Римский-Корсаков закончил одно из своих самых новаторских произведений — оперу «Кащей Бессмертный».

Наступил страшный день 9 января 1905 года. Жители Петербурга были потрясены «кровавым воскресеньем» Широкая волна забастовок охватила столицу. В консерватории накалу страстей способствовал вопиющий инцидент: один из вольнослушателей — солдат полковой музыкальной команды — бахвалился своими «подвигами» на Дворцовой площади. Студенческая сходка потребовала исключения погромщика. Дирекция отказала. Сходки следовали за сходками, студенты настаивали на прекращении занятий до осени. Римский-Корсаков поддержал требования студентов. В ответ последовало постановление об увольнении Римского-Корсакова. Это событие всколыхнуло общественность Вслед за Римским-Корсаковым из консерватории в знак протеста ушли Глазунов, Лядов и другие профессора.

Римского-Корсакова не покидала мысль о создании оперы, обличающей царизм Композитор, никогда не крививший душой, привыкший смотреть правде в глаза, быть честным в помыслах и поступках, решил запечатлеть в музыке тупость и жестокость власти, ставшей врагом и палачом своих подданных. Он знал, что за ним зорко следят, что его произведение в условиях царской цензуры вряд ли увидит сцену, но решил выполнить, возможно, в последний раз, свой долг гражданина. Осенью 1906 года Римский-Корсаков приступил к работе над «Золотым петушком». Пушкинская сказка привлекла композитора отточенностью пародийного жала, бичующим остроумием, антимонархической направленностью. Составивший либретто Вельский также считал, что опера должна стать достойной отповедью наступившему разгулу реакции.

«Золотой петушок» был закончен летом 1907 года. Директор императорских театров Теляковский хотел сразу осуществить постановку в Большом театре, но московский генерал-губернатор воспротивился: острота сатиры насторожила ревностного царедворца. Опера так и осталась в портфеле композитора. Она была исполнена позже, в 1909 году, но ее Римскому-Корсакову уже не удалось увидеть.

Незаметно подкралась тяжелая болезнь. Вначале она лишь временно выводила из строя. 21 июня 1908 года окончательно сразила. Душной летней ночью композитор ушел из жизни.

Габриель Форе (1845–1924)

Форе часто называют французским Шуманом. Среди современных ему композиторов он с наибольшей тонкостью и пониманием представлял камерную инструментальную музыку.

Габриель Форе родился 12 мая 1845 года в Памье, департаменте Арьеж на юге Франции, в семье школьного учителя математики и дочери капитана наполеоновской армии. Судьба не баловала композитора — в семье он был шестым ребенком, и старшим было не до него. По воспоминаниям родителей, он был всегда погруженным в себя, молчаливым. С детства он полюбил дивную природу своего края — юга Франции, близ Пиренеев. Не потому ли его лучшие сочинения проникнуты удивительным лиризмом! «Мастер очарований» — назвал композитора Дебюсси.

Музыкальная одаренность Форе обнаружилась случайно — Габриель питал страсть к импровизациям на фисгармонии. Обучение в Парижской консерватории для родителей Форе было не по средствам, поэтому Габриель поступил в бесплатную школу классической и религиозной музыки в Париже, где проучился одиннадцать лет.

Знаменательным для Габриеля событием был приход в школу на место преподавателя фортепиано двадцатипятилетнего Камиля Сен-Санса. «Мне выпало бесценное счастье быть в числе его учеников, — вспоминал Габриель. — Он садился за фортепиано и показывал нам мастеров, от которых нас держал в отдалении строгий классицизм наших школьных программ и которых в эти далекие годы не знал никто, кроме некоторых любителей. …Он не отказывался посвящать нас в свои собственные работы по мере того, как он их осуществлял, мы черпали в этом источнике самые плодотворные уроки, какие только можно себе вообразить». Сен-Санс для Габриеля был не только учителем, но и большим другом. Видя исключительную одаренность ученика, Сен-Санс не раз доверял ему заменять себя в некоторых выступлениях, позже посвятил ему свои Бретонские впечатления для органа, использовал тему Форе во вступлении своего Второго фортепианного концерта.

Окончив школу с первыми премиями по композиции и фортепиано, Форе едет работать в Бретань. Совмещает служебные обязанности в церкви с музицированием в светском обществе, где он пользуется большим успехом. Форе вскоре по оплошности теряет свое место и возвращается в Париж. Здесь Сен-Санс помогает ему устроиться органистом в небольшой церквушке. Значительную роль в судьбе Форе сыграл салон знаменитой певицы Полины Виардо. Позже композитор писал ее сыну: «Я был встречен в доме твоей матери с доброжелательностью и приветливостью, которых никогда не забуду. Я сохранил… воспоминание о дивных часах; они так драгоценны одобрением твоей матери и твоим вниманием, горячей симпатией Тургенева…»

Общение с Тургеневым положило начало связям с деятелями русского искусства. Позже у него завязались знакомства с Танеевым, Чайковским, Глазуновым, в 1909 году Форе приезжал в Россию и выступал с концертами в Петербурге и Москве. В салоне Виардо нередко звучали новые произведения Форе.

В Габриеле Форе хотели видеть достойного продолжателя оперного творчества Гуно, Массне, Бизе, Делиба. На путь оперного композитора Форе подталкивало также искреннее восхищение Жюля Массне его вокальным творчеством. Но душа Форе тянулась к камерному жанру.

Осуществить творческие намерения композитору помогли его верные друзья Камиль и

Мари Клер, тонкие ценители камерно-инструментальных жанров. В дни летних каникул 1876 года, окружив Форе заботой и вниманием, они предоставили ему возможность полностью отдаться творчеству. В то лето была написана его знаменитая соната для скрипки и фортепиано, о которой Сен-Санс писал: «Мы находим в этой сонате все, что может пленять: новизну формы, поиск модуляций, интересные звучания, использование самых неожиданных ритмов; но превыше всего то очарование, которое исходит от произведения в целом и побуждает обычную публику воспринимать самые непредвиденные вольности как вещи вполне естественные».

Музыка скрипичной сонаты изысканна, утонченна. В ней сказалось влияние стиля Сен-Санса. В первой части сонаты развиваются две темы: порывистая, энергичная и напевная лирическая. Вторая часть — мягкая баркарольная — подводит к заключительной скерцозной части.

Отличительной чертой национальных французских композиторов и пианистов является особое чувство тембра инструмента, его красочной палитры. Форе был верен этой традиции, не случайно его называют «сладкозвучный Орфей».

«Те, кому посчастливилось близко соприкасаться с Форе, знают, как верно его искусство отражало его самого, в такой степени, что его музыка порой им казалась гармоничным преображением изысканного обаяния его личности. …Форе… с легкостью и неподражаемым изяществом подчиняет всякое внешнее впечатление своей внутренней гармонии», — такую характеристику Форе дал французский композитор, критик и педагог Поль Дюка.

Менее удачно сложилась личная жизнь композитора. После разрыва помолвки с невестой (дочерью Виардо) Форе пережил тяжелое потрясение, от последствий которого избавился лишь Через два года. Возвращение к творчеству началось с романсов (в том числе знаменитое «Пробуждение»), привлекавших слушателей мелодической красотой, тонкостью гармонических красок, лирической мягкостью, и Баллады для фортепиано с оркестром (1881), отличающейся красочной музыкальной зарисовкой благоухания летней южной ночи, обольстительным «танцем эльфов» и сказочными, мелькающими, словно сновидения, радужными образами.

Развивая традиции листовского исполнения, Форе создает произведение с выразительной мелодикой и почти импрессионистской гармонией красок. Женитьба на дочери скульптора Фремье (1883 год) и успокоение в семье сделало жизнь Форе более счастливой. Это отразилось и в музыке. В фортепианных произведениях и романсах этих лет композитор достигает удивительного изящества, тонкости, созерцательного удовлетворения.

Форе жил с женой в Париже, где с 1877 по 1891 год возглавлял хоровую капеллу, а с 1896 года был органистом церкви Ла-Мадлен. В 1892 году его назначили правительственным инспектором провинциальных консерваторий. С 1896 года Форе стал профессором по классу композиции Парижской консерватории. В это же время он начал выступать в периодической печати.

Весьма плодотворным для Форе оказалось обращение к поэзии Поля Верлена. Анатоль Франс охарактеризовал его как самого оригинального, самого грешного и самого мистичного, самого сложного и самого смятенного, самого безумного, но уж, конечно, и самого вдохновенного, и самого подлинного из современных поэтов. Форе написал на его стихи около 20 романсов, в том числе циклы «Из Венеции» и «Добрая песня».

Самые крупные удачи сопутствовали излюбленным Форе камерным жанрам, на основе изучения которых он строил и свои занятия с учениками по классу композиции. Одной из вершин его творчества является великолепный Второй фортепианный квартет, полный драматических коллизий и взволнованной патетики (1886). Многие исследователи и

почитатели творчества Форе считают шедевром его «Реквием» с мягкой и благородной скорбью его песнопений (1888).

Форе принял участие в открытии первого концертного сезона XX столетия, сочинив музыку к лирической драме «Прометей» (по Эсхилу, 1900 год). Это было колоссальное предприятие, в котором приняли участие примерно 800 исполнителей и которое проходило во французском Байрейте — в театре под открытым небом среди Пиренеев на юге Франции. В момент генеральной репетиции разразилась гроза. Форе вспоминал: «Гроза была ужасающая. Молния упала на арену прямо в место (вот совпадение!), где Прометей должен был высекать огонь… декорации оказались в плачевном состоянии. Однако погода улучшилась, и премьера имела ошеломляющий успех».

С 1903 по 1913 год Форе возглавлял отдел музыкальной критики газеты «Фигаро». Он одним из первых обратил внимание музыкальной общественности на Клода Дебюсси. «Пять стихотворений Бодлера» Дебюсси он назвал произведением гения. Многое в творчестве, да и в жизни связывало этих двух художников, в частности одни и те же замыслы. Оба композитора, например, написали ряд романсов на одни и те же стихи Верлена. Среди них «Мандолина» и «Лунный свет», который Равель назвал одним из самых прекрасных вокальных сочинений французской музыки.

На дружбу Форе и Дебюсси повлияла обаятельнейшая певица Эмма Бардак — оба были влюблены в нее, что вызвало в личной жизни каждого из них семейную драму. Эмме Бардак Форе посвятил одно из своих замечательных произведений — «Добрую песню» на стихи Верлена; Эмма стала ее первой исполнительницей.

О вспышке творческого вдохновения композитор говорил: «Я не писал никогда так стихийно, как „Добрую песню“, я могу, я должен добавить, что в содействии непосредственности понимания, по крайней мере, равная доля принадлежит той, которая осталась самой волнующей исполнительницей этого произведения». Впоследствии Эмма Бардак стала женой Дебюсси. Дружеские взаимоотношения двух композиторов были разрушены. Однако, несмотря на это, в годы своего директорства в Парижской консерватории Форе пригласил в совет консерватории вместе с д'Энди также Дебюсси.

В 1903 году Форе тяжело заболел: «Бывают периоды, когда звучания музыки я совсем не слышу! Как своей, так и другой». Композитор уединился: ему необходима была полная тишина. Пример Бетховена его вдохновлял, он творил и за последний период жизни создал немало значительных произведений, которые с полным правом можно считать победой над страшным недугом. Среди этих произведений опера «Пенелопа» (1913). До сих пор она считается одним из шедевров французской музыки XX века!

По поводу этой оперы Онеггер писал: «Из всех произведений современной оперной музыки наиболее, быть может, захватывающее — „Пенелопа“. Обусловлено ли это исключительной простотой ее средств, верной выразительностью некоторых ее фраз или же отказом от любых внешних эффектов и облегчением драматических коллизий — не берусь сказать, поскольку чувствую себя перед лицом чуда…»

Простота музыкального языка оперы, правдивость интонаций, отсутствие внешних эффектов — все это очаровывает слушателей. Театр помог Форе стать популярным, но его камерные произведения лишь позднее стали широко известны. Музыке Форе свойственна мечтательная, порою созерцательная лирика. Его привлекает музыкальная пейзажность. Точную характеристику творчества композитора дал Мийо: «Скромность примененных средств и чувство меры в лиризме не дают его голосу состариться. Свежесть тем, изобретательность гармоний, невероятное разнообразие модуляций всегда сохраняют за его музыкой ту новизну, которая, прежде всего, обращает на себя внимание, когда слушаешь его

произведения».

Огромное значение для развития французской музыки имела общественная деятельность композитора. Он принимал активное участие в деятельности Национального общества, призванного пропагандировать музыкальное искусство Франции. В 1905 году Форе занял пост директора Парижской консерватории. За короткое время Форе сделал консерваторию одним из передовых музыкальных учреждений в Западной Европе. С огромной энергией Форе осуществлял свои планы. Даже враждебно настроенные к нему профессора прозвали его Робеспьером. Форе в 1910 году стал президентом нового — Независимого музыкального общества, организованного не принятыми в Национальное общество молодыми музыкантами, среди которых было немало учеников Форе. Он воспитал плеяду видных композиторов, среди которых М Равель, Ш Кеклен, Ж. Роже-Дюкас, Ф. Шмитт, Н. Буланже, Дж Энеску, Л. Обср и другие В 1917 году Форе добился объединения французских музыкантов путем введения независимых в Национальное общество, что оздоровило атмосферу концертной жизни

В 1919 году в связи с обострившейся глухотой Форе вынужден был оставить пост директора консерватории и прекратить педагогическую работу. В последние годы жизни Форе развившийся недуг привел к тому, что в его сочинениях светлые лирические тона сменились мрачными и даже трагическими. Форе скончался 4 ноября 1924 года в Париже.

В 1935 году друзья и почитатели творчества Форе, крупнейшие музыканты, исполнители и композиторы, среди которых было немало его учеников, основали Общество друзей Габриеля Форе, пропагандирующее музыку композитора — такую ясную, такую чистую, такую французскую и такую человечную.

Леош Яначек (1854–1928)

С каждым годом имя чешского композитора Леоша Яначека все чаще появляется на оперных и концертных афишах, и в этом можно увидеть одно из самых важных проявлений справедливого приговора истории. Яначеку было за пятьдесят, когда, ютясь в моравском захолустье габсбургской Австро-Венгрии, он переходил от надежды к отчаянию, в который раз перелистывая страницы своих партитур. Как о несбыточном счастье мечтал он услышать их в реальном, а не в воображаемом звучании.

Композитор родился 3 августа 1854 года в краю густых лесов и старинных замков, в небольшой горной моравской деревушке Гуквальды. Он был девятым из четырнадцати детей учителя средней школы. Его отец, кроме других предметов, преподавал музыку, был скрипачом, церковным органистом, руководителем и дирижером хорового общества. Мать также обладала незаурядными музыкальными способностями и познаниями. Она играла на гитаре, хорошо пела, а после смерти мужа исполняла партию органа в местном костеле. Детство будущего композитора было бедным, но здоровым и привольным. Он навсегда сохранил душевную близость к природе, уважение и любовь к моравским крестьянам, которые были воспитаны в нем с малых лет.

Лишь до 11 лет прожил Леош под родительским кровом. Его музыкальные способности и звонкий дискант решили вопрос о том, куда следует определить ребенка. Отец отвез его в Брно к Павлу Кржижковскому — моравскому композитору и собирателю фольклора Леош был принят в церковный хор Старобрненского августинского монастыря. Мальчики-певчие жили при монастыре на казенный счет, посещали общеобразовательную школу и проходили музыкальные дисциплины под руководством строгих наставников-монахов. Композицией с Леошем занимался сам Кржижковский.

Воспоминания о жизни в Старобрненском монастыре нашли отражение во многих сочинениях Яначека (кантаты «Амарус» и «Вечное Евангелие»; секстет «Юность»; фортепианные циклы «Во мгле», «По заросшей тропе» и др.). Атмосфера древней моравской культуры, осознанная в те годы, воплотилась в одном из шедевров композитора — «Глаголической мессе» (1926).

Здесь, в центре Моравии, в городе Брно, Яначек начинает и свою служебную деятельность по окончании педагогического учебного заведения: он становится учителем, продолжая традиции деда, отца и матери. В 1873–1876 годах Яначек стал хормейстером хорового общества ремесленников «Святоплук». Мечты о дальнейшем музыкальном образовании остаются мечтами на долгие годы. Только в 1878 году ему удается вырваться в мир «большой музыки», в Лейпциг и Вену. До этого он за один год прошел двухлетний курс игры на органе в Пражской школе органистов В воображении он видел себя в Петербурге в классе Антона Рубинштейна. В реальности же он постигает тайны «композиторской кухни» в немецких консерваториях.

Но все же в главном деле своей жизни — творчестве — настоящего большого руководителя у него не было. Все, чего он достиг, было завоевано не благодаря школе и многоопытным советчикам, а совершенно самостоятельно, путем трудных исканий, подчас методом проб и ошибок.

С конца 1870-х годов Яначек руководит Моравским певческим обществом. В 1881 году он создает Органную школу в Брно. Около сорока лет он бессменно руководил ею,

воспитывал здесь не только органистов, но и музыкантов более широкого профиля дирижеров, регентов, композиторов. На базе школы Яначека в 1919 году выросла Консерватория, в 1947 году реорганизованная в Академию искусств имени Яначека.

Огромная занятость могла только затруднить процесс творчества, но не убить потребность создавать музыку. Яначек был прирожденным композитором.

Наиболее ранние из известных сочинений датированы концом 1870-х годов: шестичастная Сюита для струнного оркестра, «Идиллия» для того же состава; «Зденкины вариации» для фортепиано, очевидно, связанные, как показывает их название, со Зденкой Шульц, ставшей вскоре женой композитора. В этих сочинениях, как и в хоровой «Осенней песне» на стихи Ярослава Вархлицкого, в «Думке» для скрипки и фортепиано заметны типичные черты композитора-романтика, идущего стезей, проложенной Шубертом, Мендельсоном, Брамсом, но при этом сохраняющего черты национальной самобытности.

Долгие годы композитор трудился и боролся в провинциальной безвестности. Пражская профессиональная среда его долго не признавала, только один Дворжак ценил и любил своего младшего коллегу. В то же время укоренившееся в столице позднеромантическое искусство было чуждо моравскому мастеру, опиравшемуся на народное творчество и на интонации живой звучащей речи. С 1886 года композитор вместе с этнографом Ф. Бартошем каждое лето проводил в фольклорных экспедициях. Он опубликовал множество записей моравских народных песен, создал их концертные обработки, хоровые и сольные. Высшим достижением были симфонические «Лашские танцы» (1889). Одновременно с ними вышел знаменитый сборник народных песен (свыше 2000) с предисловием Яначека «О музыкальной стороне моравских народных песен», ныне считающимся классическим трудом в фольклористике. Его оперные опыты были более трудными.

Сюжет его первой оперы — «Шарка» корнями уходит в народные легенды о чешских девах-воительницах, хранящих обычаи матриархата, унаследованные от княгини Либуше, первой правительницы Чехии. Написанная в традициях романтической оперы, с эмоциональной приподнятостью, обилием хоровых и ансамблевых эпизодов, «Шарка» целиком базируется на мелодической основе чешского фольклора. Увы, с «Шарки» начинается список сочинений Яначка, на десятилетия заточенных в его рабочей комнате.

Следом Яначек написал этнографические балет «Ракош Ракочи» (1890) и оперу «Начало романа» (1891), в которых обильно цитировались народные песни и танцы. Балет даже ставился в Праге во время Этнографической выставки в 1895 году. Эти произведения были временным этапом в творчестве Яначека. Композитор шел по пути создания большого правдивого искусства. Им двигало стремление противопоставить отвлеченности, жизненность, древности — сегодняшний день, выдуманной легендарной обстановке — конкретность народного быта, обобщенным героям-символам — простых людей с горячей человеческой кровью.

Этого удалось достигнуть лишь в третьей опере «Йенуфа» (по драме Г Прейссовой, 1894–1903 годы) «Йенуфа», или «Ее падчерица», — социальная драма. Она написана горячо, в ней страстно обличается зло. Но Прейссова не избежала множества натуралистических деталей в обрисовке быта, в раскрытии душевного мира героев Яначек вторгается в работу Прейссовой и добивается создания выразительного либретто с четкой драматургической структурой.

Композитор убежденно следовал основной идее не допустить в музыке сентиментальности и мелодраматизма Ему, свободно владеющему тайнами мелодического письма, легко было бы наполнить музыку «сладкозвучием», создать, как любил выражаться Даргомыжский, «льстивые для уха мелодии» Именно этого он избегал

Из-под пера непризнанного композитора, нарушившего к тому же привычные нормы «оперности», обратившегося к острой манере письма, родилось произведение огромной силы социального обличения и одновременно — огромной силы художественного воздействия, произведение, в полном смысле слова новаторское Именно потому оно произвело отрицательное впечатление на благодушно-либеральное руководство Пражского театра, в результате отклонившего «Йенуфу». Понадобилось 13 лет борьбы, чтобы великолепное произведение, сегодня идущее в театрах всего мира, попало наконец на столичную сцену. В 1916 году опера имела оглушительный успех в Праге, а в 1918 году в Вене, что открыло безвестному 64-летнему моравскому мастеру путь к мировой славе.

В период творческой катастрофы Яначек пережил жесточайший удар судьбы — смерть дочери, девушки редкой красоты и редких душевных достоинств. До этого Яначек потерял горячо любимого сына. Дети были названы русскими или, как говорил Яначек, «пушкинскими именами» — Ольга и Владимир. Только необоримая воля к жизни, к творчеству, участие в борьбе за национальное освобождение Чехии от габсбургского орла не дали талантливому музыканту склонить голову и предаться отчаянию. Отголоски события этих черных лет слышны в фортепианном цикле «По заросшей тропе».

В начале XX века у Яначека отчетливо проявляются социально-критические тенденции. Композитор пишет фортепианную сонату «С улицы» и помечает ее датой 1 октября 1905 года, когда австрийские солдаты разгоняли в Брно молодежную демонстрацию, а затем — трагические хоры на стихи рабочего поэта Петра Безруча — «Кантор Гальфар», «Маричка Магдонова», «70 000» (1906). Особенно драматичен хор «Маричка Магдонова» о гибнущей, но не покорившейся девушке, вызывавший всегда бурную реакцию зала. Когда композитору после одного исполнения этого сочинения сказали «Да это же настоящий митинг социалистов!» — он ответил «Именно этого я и хотел». К тому же времени относятся первые наброски великолепной симфонической рапсодии «Тарас Бульба», полностью завершенной композитором в разгар Первой мировой войны, когда правительство Австро-Венгрии гнало чешских солдат воевать против русских.

Последнее десятилетие жизни и творчества композитора (1918–1928) можно назвать лирико-философским, им созданы самая лирическая из его опер «Катя Кабанова» (по «Грозе» Островского, 1921 год), поэтичная философская сказка для взрослых — «Приключения лисички-плутовки» (по новелле Р. Тесноглидека, 1924 год), а также оперы «Средство Макропулоса» (по одноименной пьесе К. Чапека, 1925 год) и «Из мертвого дома» (по «Запискам из мертвого дома» Ф. Достоевского, 1928 год).

В «Кате Кабановой» нерушимым осталось темное царство Кабанихи и Дикого, хотя много бытовых подробностей не вошло в оперу. Сохранив зловещий фон царства изуверской жестокости и тьмы, композитор выткал на нем пленительный образ Катерины. Основной мелодический рисунок он поручил флейте с ее чистым, пасторальным тембром Большой монолог Катерины и две сцены с Борисом могут быть отнесены к лучшим страницам оперной лирики нашего века.

Интересно, что две оконченные и две неоконченные оперы Яначка непосредственно связаны с русской литературой. Первые две — «Катя Кабанова» (по «Грозе» Островского) и «Из мертвого дома» (по Достоевскому), вторые две — «Анна Каренина» и «Живой труп». В обращении Леоша Яначека к русской литературе нет ничего удивительного. Это — одно из выражений его любви к России, к русской культуре, к русскому языку, который он изучил Леош Яначек дважды ездил в Россию, с восторгом вслушивался в музыку русской речи, наслаждался звенящими потоками русского хорового пения Музыка Глинки, Даргомыжского, «кучкистов», Чайковского постоянно питала творческое воображение композитора.

В то же плодотворное десятилетие возникли великолепная «Глаголическая месса», два оригинальных вокальных цикла («Дневник исчезнувшего и Прибаутки»), замечательный хор «Безумный бродяга» (ст. Р. Тагора) и Симфониетта для духового оркестра. Симфониетта, длящаяся около 25 минут, стала самым популярным из сочинений Яначека в репертуаре большинства оркестров мира.

Последние десять лет жизни Яначек провел в Праге, куда переехал в 1918 году, заняв место профессора консерватории. До конца дней своих, а он скончался 12 августа 1928 года, Яначек не выпускал из рук карандаша, оставаясь человеком, которому, по выражению Б. В. Асафьева, «до самой смерти удалось быть в числе молодых».

Смерть настигла Яначека неожиданно: во время отдыха летом в Гуквальдах он простудился и умер от воспаления легких. Хоронили его в Брно. Собор Старобгженского монастыря, где он учился и мальчиком пел в хоре, был переполнен толпами взволнованных людей. Казалось невероятным, что ушел тот, над кем годы и старческие недуги словно были не властны. Современники не до конца поняли, что Яначек — один из основоположников музыкального мышления и музыкальной психологии XX века. Его речь с сильным местным акцентом казалась чересчур резкой для эстетов, оригинальные творения, философские взгляды и теоретическое мышление подлинного новатора воспринимались как курьез. При жизни он снискал репутацию недоучки, примитива, местечкового фольклориста. Лишь новый опыт современного человека к концу столетия открыл нам глаза на личность этого гениального художника, и начался новый взрыв интереса к его творчеству. Теперь прямолинейность его взгляда на мир не нуждается в смягчении, острота звучания его аккордов не требует шлифовки. Современный человек видит в Яначеке своего соратника, глашатая общечеловеческих принципов прогресса, гуманизма, бережного уважения законов природы.

Анатолий Константинович Лядов (1855–1914)

Анатолий Лядов родился 11 мая 1855 года в Петербурге. Вся жизнь Лядова связана с этим городом, с его художественной средой. Выходец из семьи профессиональных музыкантов, он рос в артистическом мире. Отличной школой для него был Мариин-ский театр, в котором работал его отец, известный дирижер русской оперы. Весь оперный репертуар театра был знаком Лядову с детства, а в юные годы он сам нередко участвовал в спектаклях в качестве статиста.

Редкая одаренность Лядова проявлялась не только в его музыкальном таланте, но и в прекрасных способностях к рисованию, поэтическому творчеству, о чем свидетельствуют многие сохранившиеся остроумные, полные юмора стихотворения и рисунки композитора.

Первые уроки фортепианной игры он получил у пианистки В. А. Антиповой, сестры его матери. Однако регулярных занятий долгое время не было. Беспорядочная жизнь отца, «богемная» обстановка в доме, отсутствие настоящей родительской ласки, заботы, любви (Лядов в возрасте шести лет потерял мать), неустроенность и хаотичность быта — все это не только не способствовало планомерному развитию юного музыканта, но, напротив, формировало в нем некоторые негативные психологические черты, например, внутреннюю несобранность, пассивность, безволие, впоследствии отрицательно влиявшие на весь творческий процесс композитора.

В 1867–1878 годах Лядов обучался в Санкт-Петербургской консерватории у профессоров Ю. Иогансена (теория, гармония), Ф. Беггрова и А. Дубасова (фортепиано), а с 1874 года — в классе композиции у Римского-Корсакова, сразу же оценившего дарование своего ученика: «Талантлив несказанно». И, несмотря на то, что учебный процесс протекал далеко не гладко, Лядов блестяще закончил консерваторию, представив в качестве дипломной работы выполненную на высоком профессиональном уровне кантату «Заключительная сцена из „Мессинской невесты“, по Шиллеру».

В студенческие годы Лядов обратился к популярному в России жанру романса. Но быстро потерял вкус к романсовой лирике и неоднократно подчеркивал в своих высказываниях, что «слава, приобретенная романсами, — дешевые лавры».

Еще будучи студентом, Лядов при содействии Римского-Корсакова вошел в содружество композиторов «Могучая кучка», которые тепло приняли одаренного юношу в свой клан как преемника «новой русской школы». Так состоялось знакомство с Мусоргским, Бородиным, Стасовым и приобщение к высоким идеалам кучкистов. И хотя Лядов застал кружок уже в период заката и неизбежного раскола, вызванного естественным самоопределением гениальных его представителей, он все же не мог не ощущать могучего воздействия великой традиции. Именно от нее унаследовал он ту «бесконечную преданность искусству и осознание себя как художника русского, национального», которые пронес через всю жизнь.

В середине 1880-х годов Лядов вошел в состав нового объединения петербургских музыкантов — «Беляевский кружок», где сразу занял ведущее положение, став членом руководящего триумвирата. Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов. Эта ведущая группа, при поддержке Беляева, выполняла самую сложную работу по отбору, редактированию, изданию новых сочинений. Активное участие принимал Лядов и в музыкальных собраниях, известных под названием «беляевских пятниц», где постоянно звучали его сочинения, оказавшие значительное воздействие на младших современников, представителей петербургской школы.

Как художник Лядов сформировался довольно рано, и на протяжении всей его деятельности нельзя заметить сколько-нибудь резких переходов от одного этапа к другому. Да и в самом образе жизни, в своих привычках он оставался консервативным. Внешне спокойно и крайне однообразно протекали его годы: «30 лет на одной квартире — зимой; 30 лет на одной даче — летом; 30 лет в весьма замкнутом круге людей», — отмечал А. Н. Римский-Корсаков.

Типичный петербургский интеллигент конца века, Лядов словно специально отгораживался от внешнего мира, опасаясь его вторжения в свою жизнь, каких-либо изменений в ней к худшему. Быть может, именно этого вторжения извне ему и недоставало для творческой активности. В отличие от многих русских художников, находивших в зарубежных странствиях и в новых впечатлениях сильнейшие стимулы к творческой мысли, Лядов, в силу своей природной инерции и вялости, боялся «сдвинуться с места». Лишь дважды ровное течение петербургской жизни было нарушено короткими поездками за границу: на Всемирную художественную выставку в Париж летом 1889 года, где исполнялись его сочинения, и в Германию в 1910 году.

В свою личную жизнь Лядов никого не допускал. В этом плане весьма характерным для него оказался факт сокрытия своей женитьбы в 1884 году от друзей. Никому из них не представил он свою супругу Н. И. Толкачеву, с которой счастливо прожил всю жизнь, воспитав двух сыновей.

С молодых лет формировалось у Лядова и то характерное скептическое мировоззрение, которое к концу жизни приняло пессимистическую окраску. В лядовской переписке все время ощущается неудовлетворенность жизнью, собой, своим творчеством. Почти в каждом письме пишет он о скуке, тоске, которая мешает ему сосредоточиться как на работе, так и на отдыхе. Повсюду, где бы он ни находился, его преследуют грустные мысли, предчувствия «рокового конца», с годами усугублявшиеся.

Современники упрекали Лядова за малую творческую продуктивность. Одна из причин этого — материальная необеспеченность Лядова, вынужденного много заниматься педагогической работой. В 1878 году он был приглашен в консерваторию профессором и в этой должности состоял до конца жизни. А с 1884 года он еще и преподавал в инструментальных классах Придворной певческой капеллы. Надо сказать, что как педагог Лядов добился немалых успехов. Среди его учеников Прокофьев, Асафьев, Мясковский. Преподавание отнимало в день не менее шести часов. Лядов сочинял, по его собственному выражению, «в щелочки времени», и это его очень удручало. «Сочиняю мало и сочиняю туго, — писал он своей сестре в 1887 году. — Неужели я только учитель? Очень бы этого не хотелось! А кажется, что кончу этим…» Вдобавок с 1879 года он активно занимался дирижерской деятельностью.

Лядов был прекрасным пианистом, хотя и не считал себя виртуозом и не занимался публичной концертной деятельностью. Все современники, слышавшие его игру, отмечали изящную, утонченно-камерную манеру исполнения.

Обращение Лядова к фортепианному творчеству явилось вполне естественным. Лядовские фортепианные пьесы — своего рода музыкально-поэтические зарисовки отдельных жизненных впечатлений, картин природы, отображенных во внутреннем мире художника.

Наиболее оригинален цикл «Бирюльки», созданный в 1876 году и сразу выявивший талант двадцатилетнего композитора. От «Бирюлек» так и веет свежестью, молодым вдохновением.

В полосу творческого становления Лядов вступил к концу 1880-х годов, проявив себя

как мастер миниатюры. Эта наклонность проявилась у него уже в первых фортепианных сочинениях, в которых выкристаллизовывались присущие ему краткость, отточенность музыкальной мысли и формы, ювелирная отделка деталей. «Тончайший художник звука», он, по словам Асафьева, «на место импозантности чувства выдвигает бережливость чувства, любование крупицами — жемчужинами сердца».

Вершиной же камерной формы явились, несомненно, прелюдии Лядова. Его вполне можно назвать основоположником русской фортепианной прелюдии. Этот жанр был особенно близок эстетическому мировоззрению Лядова-миниатюриста. Неудивительно, что именно в ней наиболее ярко проявились индивидуальные, специфические черты его почерка. Из сочинений 1890-х годов выделяются «прелюдии-размышления», глубоко психологические, навеянные какой-то безутешной печалью.

Но не только инструментальная музыка увлекала композитора. Большой популярностью пользовались три тетради «Детских песен», написанные Лядовым в 1887–1890 годы. В их основу легли подлинно народные тексты древних, добылинных жанров — заклинаний, прибауток, присказок.

В оригинальных же авторских мелодиях «Детских песен» легко узнаются знакомые с детства интонации «нянюшкиных напевов», нежных колыбельных «Детские песни» Лядова поражают удивительной чуткостью, трогательной любовью и глубоким пониманием детской души. Композитор подает мелодию то с мягким юмором, то с задорной игривостью, то в нарочито-важном, повествовательном тоне, то в плане гротеска и даже парадокса. В каждой из «Детских песен» проскальзывает тонкий лядовский юмор — ласковый и добрый. Но почти все они оставляют на душе чувство легкой грусти, жалости, а порой чуть жутковатого ощущения безвыходности и «нестроения» жизни.

«Не мог ли Лядов лучше засвидетельствовать свой русский дух, чем в своих обработках русских песен?» — писал известный музыкальный критик Витол. Публикация первого из четырех сборников «Песен русского народа для одного голоса с сопровождением фортепиано» (30 песен) относится к 1898 году, хотя заниматься русским фольклором Лядов начал еще в 1880-е годы. Всего же Лядов обработал 150 русских народных песен. Симфонические шедевры Лядова появились в последний период его жизни.

Более всего удавались ему сочинения, связанные с тематикой русской сказки, с фантастикой, с русским фольклором. Путь к ним пролегал через «Детские песни» и другие обработки песенных образцов.

Блестящим подтверждением творческой эволюции Лядова являются и его знаменитые программные миниатюры — «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора». Созданные в 1904–1910 годы, они отразили не только традиции предшественников, но и творческие искания современности. Оркестровые сказочные картины Лядова, при всей самостоятельности их замыслов, можно рассматривать как своеобразный художественный триптих, крайние части которого («Баба-Яга» и «Кикимора») представляют собой яркие «портреты», воплощенные в жанре фантастических скерцо, а средняя («Волшебное озеро») — завораживающий, импрессионистский пейзаж.

Последняя работа в сфере симфонической музыки — «Кеше» («Скорбная песнь»), связана с образами Метерлинка.

«Скорбная песнь» оказалась «лебединой песнью» самого Лядова, в которой, по словам Асафьева, композитор «приоткрыл уголок своей собственной души, из своих личных переживаний почерпнул материал для этого звукового рассказа, правдиво-трогательного, как робкая жалоба».

Этой «исповедью души» завершился творческий путь Лядова, чей оригинальный,

тонкий, лирический талант художника-миниатюриста, быть может, проявился несколько раньше своего времени.

Композитор умер 28 августа 1914 года.

Сергей Иванович Танееев (1856–1915)

Сергей Иванович Танеев родился 25 ноября 1856 года во Владимире-на-Клязьме. Детство Сергея прошло в высококультурной среде: богатая домашняя библиотека, обычай изъясняться с родными на трех языках, литературные и музыкальные домашние вечера. Очень рано проявилась у него музыкальная одаренность; безукоризненный слух, память, не по-детски устойчивое влечение к музыке. Все эти качества выделяли его и в Московской консерватории. Н. Г. Рубинштейн, став учителем Танеева, высказался о нем так: «Танеев принадлежит к числу весьма немногих избранных, — он будет великолепный пианист и прекрасный композитор».

Самую блестящую будущность предсказал юному музыканту и другой его педагог, по композиции — П. И. Чайковский. В рецензии на первое его выступление он писал: «Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории…»

Творческая дружба учителя и ученика продолжалась и после окончания Танеевым консерватории. Петр Ильич высоко ценил суждения своего талантливого ученика, всегда спокойного, рассудительного, обладавшего тонким художественным вкусом. «Не знаю никого, кто бы в моем мнении и сердечном отношении стоял выше Танеева», — признавался он.

Современников привлекали к Танееву не только музыкальный талант, пытливый ум, но и душевная чистота, прекрасное сочетание прямоты высказываний и деликатности, мягкости обращения, строгой принципиальности, бескомпромиссности и неподдельной доброты, сердечности.

Удивительно ли, что Рубинштейн, дом которого был средоточием культурной жизни Москвы, приглашал к себе и юного Танеева, где он наравне с профессорами консерватории был неизменным исполнителем-солистом и участником ансамблей. Биография Танеева небогата событиями — ни поворотов судьбы, круто меняющих течение жизни, ни «романтических» происшествий. Ученик Московской консерватории первого набора, он был связан с родным учебным заведением на протяжении почти четырех десятилетий и покинул его стены в 1905 году, солидаризируясь со своими петербургскими коллегами и друзьями — Римским-Корсаковым и Глазуновым. Деятельность Танеева в основном связана с Россией. Достаточно подолгу он жил в Париже во второй половине 1870-х и в 1880 году, но в дальнейшем — в 1900-е годы — выезжал лишь на короткое время в Германию и Чехию для участия в концертах. В 1913 году Сергей Иванович побывал в Зальцбурге, где работал над материалами моцартовского архива.

Итак, в 1875 году, после блестящего окончания консерватории по двум специальностям — фортепиано и композиции, — молодой музыкант, с большим успехом выступив в Москве, Петербурге, Нижним Новгороде, уезжает в Париж, где проведет около года. Концертные выступления, посещение лекций в Сорбонне, общение с известными музыкантами, художниками, в общество которых он был принят как равный, делали жизнь юноши интересной, значительной.

Но постепенно все это, и, прежде всего, лавры пианиста-исполнителя, перестало приносить удовлетворение, все больше увлекала композиция, желание сосредоточиться на творческой работе.

По возвращении из-за границы Танеев в короткое время создал такие глубокие,

интересные произведения, как кантата «Иоанн Дамаскин», Симфония ре минор, симфоническая увертюра «Орестея» (на этот сюжет он впоследствии написал оперу), несколько камерных ансамблей.

Особенно большое впечатление производит музыка кантаты «Иоанн Дамаскин» (на поэтический текст А. Толстого). Посвященная памяти Николая Рубинштейна, незадолго до того скончавшегося в Париже, кантата выражает глубокие философские раздумья о ценности человеческой жизни, о неизбежном конце ее и проникнута глубоким состраданием.

В 1880-е годы Танеев увлеченно изучал русский музыкальный фольклор. Он записал и обработал около тридцати украинских и русских песен. Летом 1885 года он совершил путешествие на Северный Кавказ и в Сванетию, где записал песни и инструментальные наигрыши народов Северного Кавказа. Высокообразованный музыкант в совершенстве постиг и все разнообразие русской народной полифонии, которая не имеет аналогов в мировой, музыкальной культуре. Пристрастие к народному творчеству Танеев сохранил почти на всю жизнь. «Русские мелодии должны быть положены в основу музыкального образования, — считал он. — Думаю, что придет время, когда в консерваториях не станут слепо учить тому, чему учат в Лейпциге или Берлине, а поймут, что у нас иные задачи, чем у немцев и у французов, что нельзя забывать о существовании русских песен, что надо применяться к тем обстоятельствам, среди которых находишься». Преподавательская работа, а также руководство консерваторией занимали большое место в жизни Танеева. Педагогом он был выдающимся. Свои огромные познания в различных областях музыкальной науки Танеев отдавал с большой охотой и с исключительной методичностью, будучи образцом добросовестности и самодисциплины. Он был большим другом студентов, ибо видел в них будущее русской музыки.

Из многочисленных учеников Танеева следует выделить тех, кто составил гордость русской музыки и много сделал для ее развития в дальнейшем: С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер, С. Ляпунов, Р. Глиэр… Этот список можно было бы продолжить. Сколько раз Танеев хлопотал перед Беляевым, рекомендуя для издания то или иное сочинение начинающего композитора! Скольким он помог, занимаясь дополнительно и никогда не беря платы. И это несмотря на то, что «…его денежные средства, — по словам Модеста Ильича Чайковского, — в общем, были на самой грани безбедного существования и нужды. И бывали периоды, когда эта грань нарушалась в сторону последней».

Огромная энергия и эрудиция, а также ум, такт позволили Танееву сделать много полезного для своих учеников и для консерватории в целом. Но, несмотря на большую занятость исполнительской, педагогической, научно-исследовательской работой, Танеев продолжал много времени и сил отдавать композиции. Среди лучших произведений композитора опера «Орестея», завершенная в 1895 году и явившая собой новую и интересную страницу в истории оперного искусства. Три сюжетно связанные между собой трагедии древнегреческого драматурга Эсхила — «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды» — послужили литературной основой либретто для трех актов с теми же названиями и одним общим — «Орестея». Благодаря такой самостоятельности трех актов эту оперу нередко называют музыкальной трилогией. В этом сюжете композитора привлекли общечеловеческие идеи победы светлого, мудрого начала над мрачными законами кровавой мести, зла. Музыкальный стиль «Орестеи» — сложный сплав, ассимиляция разных традиций. Этот художественный опыт Танеева привлек внимание многих музыкантов — не только в России — и повлиял на творчество композиторов следующих поколений.

В 1896–1898 годы он пишет Четвертую симфонию, ознаменовавшую его творческую зрелость. Высоко оценили симфонию Глазунов, Лядов, Римский-Корсаков. Последний писал

автору после выхода в свет партитуры: «Считаю Вашу симфонию прекраснейшим современным произведением: благородный стиль, прекрасная форма и чудесная разработка музыкальных мыслей».

Значительное место в творчестве Танеева занимали романсы, в которых отражаются интимные лирические переживания человека. Но если в романсах 1870-1880-х годов («Люди спят», «В дымке-невидимке», «Бьется сердце беспокойное») заметно влияние Чайковского, то созданные позднее, в начале века, носят печать символистской поэзии: недосказанность, неопределенность некоторых образов обусловлена поэтическим содержанием стихов («Когда, кружась, осенние листы», «Сталактиты», «Рождение арфы»).

Одной из вершин квартетного творчества композитора является Шестой квартет си-бемоль мажор, завершенный Танеевым в 1905 году. Асафьев назвал его «сжатой энциклопедией танеевского мастерства».

Во всем своем творчестве Танеев предстает художником необычайно цельным и глубоко человечным. Таким было и одно из лучших его произведений и, к сожалению, последнее — кантата «По прочтении псалма». Кантата — монументальное полифоническое сочинение, содержание которою определили этические представления о человеческой личности, о высоком предназначении человека, о неисчерпаемых возможностях его души, ума… И одновременно — утверждение мысли о созидательном труде, единении с природой — символом вечной, непреходящей красоты, жизни. В том же 1915 году 19 июня Танеева не стало.

Руджеро Леонкавалло (1857–1919)

«Музыкальная драма должна художественно отображать только жизненную правду», — считал Руджеро Леонкавалло.

Имя Руджеро Леонкавалло вошло в историю итальянского музыкального театра как имя создателя оперного шедевра «Паяцы» и талантливого представителя нового художественного направления — веризма. В конце XIX века это направление окончательно утвердилось в итальянской опере. Героических борцов за свободу сменили герои социальных низов — обыкновенные и маленькие люди. В обыденном художники-реалисты находили прекрасное, возвышенное.

Композиторы-веристы в своих операх стремились раскрывать мысли и чувства социально обездоленных слоев общества. Как и гениального Верди, их привлекали герои, обуреваемые сильными страстями, всепоглощающей любовью и ненавистью, страдающие и ликующие… Такова и опера Леонкавалло «Паяцы». Ее можно рассматривать как манифест творческих принципов не только самого композитора, но и музыкального веризма вообще. Публика и критика сразу же признали оперу лучшей из опер веристов.

Руджеро Леонкавалло родился 25 апреля 1857 года в Неаполе. Музыкальное образование он получил в Неаполитанской консерватории, где учился, в частности, у Б. Чези и Л. Росси. По окончании в 1874 году консерватории Руджеро всерьез занялся изучением литературы. Сам композитор писал, что для пополнения своих литературных познаний он еще в течение двух лет слушал в университете в Болонье курс лекций. Эти знания пригодились ему как драматургу и либреттисту. Уже в двадцать лет Леонкавалло получил звание доктора литературы и не мог сразу решить, в чем его подлинное призвание — музыка или литература.

Еще юношей Леонкавалло прославился как отличный пианист-аккомпаниатор. Сохранились записи произведений в исполнении автора и великого итальянского певца Энрико Карузо. Как аккомпаниатор он совершил турне в Англию, Францию, Германию, Голландию, Египет.

Леонкавалло поработал и учителем пения, продолжая сочинять музыку. Успех пришел к нему с оперой «Паяцы».

Сам композитор пришел к созданию этой оперы не сразу. Его вначале взволновал замысел оперной трилогии «Сумерки» на сюжет из эпохи Ренессанса, в которой, по словам самого композитора, он стремился воссоздать «живую, свежую, еще непочатую, с хроникой, датами, большими страстями и душевной неустойчивостью героев» историю. «Я хотел испытать себя в жанре, пока еще не избитом на театре: речь идет об эпической поэме». Здесь Леонкавалло был одним из первых итальянских композиторов, обратившихся к эпохе, породившей «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». Музыкальному издателю опера не понравилась. Отказ издателя заставил Леонкавалло испытать себя в другом оперном жанре. Внимание композитора привлек триумфальный успех оперы Масканьи «Сельская честь». Эта короткая реалистическая опера с интригующим сюжетом имела большой успех у публики. Помимо оперы Масканьи, примером для Леонкавалло был также шедевр Бизе «Кармен» и оперы Верди.

Всего за пять месяцев композитор написал либретто и музыку «Паяцев»! В 1892 году опера была поставлена на сцене миланского театра. Ее успех затмил недавний триумф «Сельской чести» Масканьи. Вскоре опера «Паяцы» обошла все европейские сцены, в том

числе российские, и прославила Леонкавалло на весь мир. Либретто для своих опер Леонкавалло писал сам. «Я считаю невозможным сочинять музыку на чужие слова и просто не понимаю, как может быть создано истинно художественное таким образом».

Любопытно, что в основу сюжета оперы «Паяцы» легла реальная трагическая история, с детства глубоко запавшая в душу будущего композитора: однажды в суде, где председателем был отец Леонкавалло, рассматривалось дело об убийстве — артист бродячей труппы, охваченный ревностью, убил на сцене (во время представления) свою жену.

В опере эта история воплотилась в драматическом столкновении человеческих страстей: паяца Канио (актера странствующего балагана) и его жены, красавицы Недды. Действие увлекает слушателя своей динамичностью и лаконизмом: драма жизни и смерти героев разыграна в течение дня. Композитор и драматург, Леонкавалло находит единственную в своем роде форму: показывает как бы «сцену на сцене». То есть на опорной сцене балаганный театр разыгрывает свою сценку, которая становится частью драмы — предшествует трагическому конфликту героев.

Леонкавалло с большим мастерством наделяет своих героев яркими незабываемыми музыкальными характеристиками. Как истинный итальянец, он лепит музыкальные образы средствами мелоса. Мелодиям красавицы Недды присущи задор, жизнелюбие, игривость, грациозная кокетливость и мечтательность. Она влюблена в Сильвио, крестьянского парня, который уговаривает ее бросить мужа, театр и бежать. Их любовный дуэт, полный нежных, мягких интонаций, напоминает лучшие традиции итальянского бельканто. В оперной форме он является лирической кульминацией.

Канио случайно слышит слова прощания Недды и Сильвио. В любовной сценке, которую Канио и Недда разыгрывают перед крестьянами, обезумевший от ревности Канио забывает об игре и допытывается у Недды имя любовника. Стойкая Недда пытается обратить все в шутку, что приводит Канио в ярость. Он убивает Недду и бросившегося к ней Сильвио.

Удивительные по красоте вокальные партии эмоционально насыщены и поются словно от самого сердца. Нет человека, который остался бы равнодушным, услышав драматическое ариозо Канио:

Смейся, паяц! И всех ты потешай! Ты шуткой должен скрыть рыдания и слезы; Смейся, паяц, над разбитой любовью, Смейся же, смейся над горем своим! Оркестр выполняет подчиненную роль. «Опера есть опера, а симфония — симфония», — предостерегал в свое время Верди. Тем не менее, именно оркестровыми красками рисует композитор мирный пейзаж маленькой итальянской деревушки, а также сутолоку празднично одетых крестьян, пришедших на представление.

В своей опере «Паяцы» Леонкавалло с меткостью мастера воплотил три главных закона театра, которые Пуччини сформулировал так: «Заинтересовать, поразить, растрогать». Прекрасное чувство оперной сцены, ощущение и знание специфики театра — все это явилось залогом успеха оперы.

Удачно сложилась исполнительская судьба шедевра — первыми исполнителями стали такие всемирно известные музыканты, как дирижер Артуро Тосканини и непревзойденный певец Энрико Карузо в партии Канио. Совершая в 1906 году гастрольную поездку по странам Европы, США и Канады, Леонкавалло сам дирижировал оперой «Паяцы». И везде ему сопутствовал успех.

Для Леонкавалло «Паяцы» — это не только его высшее творческое достижение, но по-настоящему счастливый момент бурной, полной разочарований жизни. Успех оперы улучшил материальное положение композитора, окрылил его. Но, тем не менее, творческая судьба Леонкавалло сложилась так, что из всего его музыкального наследия лишь «Паяцы»,

написанные почти в самом начале творческого пути, получили всеобщее признание и прочно утвердились в репертуаре оперных театров всего мира. Сочинения же, созданные после «Паяцев», за исключением популярного романса «Рассвет» и отрывков из других опер, забыты. Так, вслед за «Паяцами» Леонкавалло создал в 1897 году оперу «Богема» («Жизнь Латинского квартала»), либретто которой он написал, увлекшись романом «Сцены из жизни богемы» французского писателя Мюрже. Однако Пуччини «опередил» его, создав свою непревзойденную «Богему». Хотя «Богема» Леонкавалло имела успех долгое время, в настоящее время эта опера не ставится даже в Италии.

Значительным по своим художественным достоинствам после «Паяцев» явилось любимое создание Леонкавалло — опера «Заза», написанная композитором в 1900 году на собственное либретто. Эта бытовая лирическая драма с элементами мелодраматизма была исполнена с большим успехом в конце 1900 года. Музыка оперы очень мелодична и «оперна» в прямом смысле этого слова. Однако в настоящее время «Заза» довольно редко включается в репертуар оперных театров. Эта опера явилась последним значительным произведением Леонкавалло.

В последние годы своей жизни Леонкавалло увлекся идеей создания национальной музыкальной драмы, опирающейся на народный песенный материал, драмы «сильной, суровой и трагической» под названием «Буря», которая должна была превзойти «Паяцев». Но смерть 9 августа 1919 года прервала работу композитора.

Джакомо Пуччини (1858–1924)

Джакомо Пуччини родился 22 декабря 1858 года в городе Лукка провинции Тоскана на севере Италии. Пуччини — потомственный интеллигент, сын и внук музыкантов. Еще прапрадед Джакомо, живший в той же Лукке в середине XVIII века, был известным церковным композитором и дирижером кафедрального хора.

С тех пор все Пуччини — подобно Бахам — из поколения в поколение передавали по наследству профессию композитора и звание «музыканта республики Лукка». Отец — Микеле Пуччини, поставивший две свои оперы и основавший музыкальную школу в Лукке, пользовался большим уважением в городе. Но когда этот одаренный музыкант внезапно скончался, его 33-летняя вдова Альбина осталась без всяких средств с шестью маленькими детьми.

По семейной традиции и по желанию отца именно он — старший мальчик в семье — должен был получить серьезное композиторское образование. Для бедной вдовы, не имевшей никаких доходов, кроме грошовой пенсии, это была почти неосуществимая идея. Но Альбина Пуччини-Маджи, обладавшая удивительной энергией и жизненной хваткой, сделала все возможное, чтобы выполнить волю покойного мужа.

В маленькой Лукке путь к музыкальному образованию был особенно сложен. Юный Джакомо пел партию контральто в церковном хоре и с десятилетнего возраста зарабатывал игрой на органе в церкви ордена бенедиктинцев. Искусство талантливого органиста привлекло внимание прихожан, и его стали приглашать для выступлений в другие церкви Лукки и даже другие города. Джакомо посчастливилось попасть к умному и заботливому педагогу — органисту Карло Анджелони. В стенах луккского Музыкального института имени Паччини юноша познакомился с основами гармонии и инструментовки. Здесь же он сочинил свои первые произведения, главным образом хоры религиозного содержания. В 1876 году произошло событие, которое определило судьбу Пуччини: он увидел постановку «Анды», опера произвела на него грандиозное впечатление, и в тот вечер Джакомо твердо решил стать композитором и сочинять оперы. Однако в годы учения в Лукке юный Джакомо не имел еще возможности пробовать свои силы в области оперы.

В 22-летнем возрасте Джакомо покинул родную Лукку, получив диплом об окончании Института имени Паччини. При содействии местного мецената мать выхлопотала ему королевскую стипендию для поступления в Миланскую консерваторию. Небольшую помесячную субсидию предоставили также луккские родственники. Джакомо был принят в самую прославленную консерваторию Италии, без труда сдав вступительный экзамен. Здесь он обучался с 1880 по 1883 год под руководствам таких крупных мастеров, как композитор Амилькаре Понкьелли и скрипач-теоретик Антонио Баццини. Среди сотоварищей Джакомо по Миланской консерватории был сын ливорнского булочника Пьетро Масканьи, которому вскоре суждено было стать родоначальником веристской оперы. Масканьи и Пуччини стали близкими друзьями и вместе делили тяготы студенческой жизни.

Жизнь юного Пуччини в Милане была сопряжена с постоянными материальными затруднениями. Десятилетие спустя, работая над «Богемой», Пуччини с улыбкой вспоминал озорные и нищенские дни своей студенческой юности.

Чуткий Понкьелли верно распознал характер дарования своего ученика. Еще в годы учения он не раз говорил Джакомо, что симфоническая музыка — не его стезя и что следует

работать, прежде всего, в оперном жанре, столь традиционном для итальянских композиторов. Пуччини и сам непрестанно мечтал о создании оперы, но для этого нужно было добыть либретто, а оно стоило больших денег. На помощь пришел Понкьелли, привлекший молодого поэта-либреттиста Фердинандо Фонтана, который не успел еще завоевать известность и потому не претендовал на высокие гонорары. Таким образом, в 1883 году, в год окончания консерватории, Пуччини получил возможность приступить к созданию своей первой оперы «Виллисы». Впоследствии он с улыбкой вспоминал об этом в письме к Джузеппе Адами: «Много лет назад Господь коснулся меня своим мизинцем и сказал: „Пиши для театра, только для театра“. И я следовал этому высшему совету».

1883 год был рубежным в жизни Пуччини. В этот год он успешно закончил Миланскую консерваторию и впервые выступил в качестве автора оперы. «Виллисы» 31 мая 1884 года были представлены на сцене миланского театра «Даль Верме». Этот оперный дебют 25-летнего Пуччини был очень успешным. В его телеграмме, адресованной матери в Лукку, сообщалось: «Театр полон, невиданный успех… Вызывали 18 раз, финал первой картины трижды бисировали». Но, пожалуй, наиболее важным результатом первой оперной работы Пуччини было установление прочной связи с крупнейшим издателем Джулио Рикорди — человеком, обладавшим предпринимательским размахом и художественным чутьем. Можно утверждать, что именно Рикорди одним из первых сумел «открыть» талант Пуччини, распознав своеобразие его музыкально-драматургических склонностей сквозь незрелые формы «Виллисов».

Пять лет, прошедшие между премьерами «Виллисов» и «Эдгара» — второй оперы Пуччини, были едва ли не самым тяжкими в жизни композитора. Он испытывал острые денежные затруднения, столкнувшись с безжалостными кредиторами. Он готов был вслед за братом эмигрировать из Италии, если только вторая его опера провалится. Тяжелым ударом для юноши была смерть матери, много сделавшей для его музыкального развития, но так и не дожившей до первых триумфов любимого сына.

Несмотря на неудовлетворенность литературными вкусами Фонтана, Пуччини вынужден был вторично связать свою судьбу с этим ограниченным и старомодным либреттистом. После четырехлетней упорной работы над новой оперой Пуччини, наконец, дождался постановки ее на сцене миланского театра «Ла Скала».

Премьера 21 апреля 1889 года прошла без особого успеха. Критика резко осуждала несообразности либретто, его напыщенность и сюжетную запутанность. Даже Рикорди, всегда горячо защищавший работы своего подопечного, вынужден был согласиться с этими упреками.

Но Джакомо не сдается. Внимание композитора привлекает драматичнейший сюжет «Флории Тоски» — пьесы популярного французского драматурга Викторьена Сарду. Побывав вскоре после премьеры «Эдгара» на спектакле «Тоски», он сразу увлекся этой темой. Но идею создания одноименной оперы пришлось отложить на целое десятилетие. Наконец, поиски темы для новой оперы увенчались успехом: сюжет французского романа «Манон Леско» аббата Прево всерьез захватил творческое воображение композитора, послужив основой для его первого вполне зрелого сочинения.

К этому времени материальное положение Пуччини стало более устойчивым, годы нужды и лишений остались позади. Неудовлетворенный шумной атмосферой Милана, он осуществляет свою давнюю мечту — поселяется вдали от города, в тихом Торре дель Лаго — между Пизой и Вьареджо. Это местечко становится любимым пристанищем композитора в течение последующих трех десятилетий. Он живет в деревенском доме на берегу озера Массачуколи, в окружении прекрасной природы. Здесь он имеет возможность

всецело отдаваться творчеству, отвлекаясь лишь на излюбленные развлечения — охоту и рыбную ловлю.

Значительную роль в жизни Пуччини сыграла его женитьба на Эльвире Бонтури — женщине темпераментной и энергичной, сделавшей все возможное, чтобы создать ему идеальные условия для творчества. Ради своего избранника Эльвира покинула нелюбимого мужа — миланского буржуа, отца двоих ее детей. Лишь много лет спустя, после смерти законного мужа, она получила возможность оформить свой брак с Пуччини. Отношения их были неровными: порывы большой страсти сменялись размолвками и ссорами; но Эльвира всегда оставалась верной подругой и помощницей композитора, во многом способствуя его успехам.

Годы работы над «Манон» были счастливейшим периодом в жизни Пуччини. Это были годы его романтического увлечения Эльвирой, рождения их первенца — сына Антонио, годы радостного общения с близкой его сердцу тосканской природой.

Он сочинял оперу быстро, с необычайным увлечением, и завершил через полтора года (осенью 1892 года). Пуччини писал ее то в Милане, то в Лукке, то в любимом Торре дель Лаго.

В «Манон» Пуччини проявил себя уже как зрелый драматург, выдвигающий вполне осознанные требования своим либреттистам. Трагическая история провинциальной девушки Манон Леско, ставшей содержанкой богатого банкира, типична для европейской оперы второй половины XIX века. Но Пуччини задумал свою «Манон». Ему хотелось сосредоточить все внимание на переживаниях Манон и ее возлюбленного.

Музыкальная драматургия «Манон» в сравнении с двумя ранними операми Пуччини гибче, совершеннее. В этой опере окончательно сложился вполне самостоятельный мелодический стиль Пуччини, тесно связанный с традициями современной итальянской бытовой песни.

Сам Пуччини очень гордился «Манон Леско». Это была его «первая любовь» — единственная опера, легко завоевавшая успех. До конца жизни он считал «Манон» одним из любимых своих детищ, второй «сердечной привязанностью» после «Мадам Батерфляй».

Автор «Манон Леско» становится знаменитейшим музыкантом Италии. Его приглашают вести класс композиции в Миланской консерватории и возглавить лицей Бенедетто Марчелло в Венеции. Но он отклоняет оба предложения, предпочитая спокойную жизнь отшельника в тиши Торре дель Лаго.

Новой удачной находкой для Пуччини были «Сцены из жизни богемы» — серия новелл французского писателя Анри Мюрже (1851). «Мне попался сюжет, в который я совершенно влюблен», — признавался композитор. Еще в период первых спектаклей «Манон» Пуччини со свойственной ему страстной увлеченностью начал разрабатывать план будущей «Богемы».

Музыка «Богемы» была написана в течение восьми месяцев, причем некоторые эпизоды, например популярнейший Вальс Мюзетты, Пуччини писал на собственный текст, не дожидаясь очередных страниц либретто. К осени 1895 года «Богема» была закончена и 1 февраля 1896 года впервые представлена на сцене Королевского театра в Турине.

Критики не были благожелательны к новой опере Пуччини. К чести итальянской публики нужно сказать, что она быстро поняла достоинства новой оперы — вопреки злым нападкам рецензентов. Еще до конца сезона «Богема» выдержала 24 спектакля с полными сборами — факт, необычный для новой оперы. Очень скоро ее с успехом поставили крупнейшие театры мира, в том числе театры Лондона, Парижа, Буэнос-Айреса, Москвы, Берлина, Вены, Будапешта, Барселоны. Необычайную сенсацию «Богема» вызвала в Париже. Французская критика подняла ее до небес. В Московской Частной опере (театр

Солодовникова) «Богема» была показана в январе 1897 года — менее чем через год после итальянской премьеры.

Новаторство Пуччини, пожалуй, наиболее непосредственно и оригинально проявилось в «Богеме». Именно этим произведением композитор осуществил в итальянской опере коренной поворот от романтической неистовой патетики к скромному воплощению реальной повседневности.

Пока «Богема» пробивала себе путь на европейские сцены, Пуччини был уже всецело захвачен новой оперной идеей: пришло, наконец, время написать «Тоску», задуманную еще в 1880-е годы. Едва успев закончить партитуру «Богемы» и сдать ее в туринский театр, композитор вместе с женой помчался во Флоренцию, чтобы вновь увидеть драму Сарду со знаменитой Сарой Бернар в роли Флории Тоски.

Уже весной 1896 года — в перерывах между шумными премьерами «Богемы» — он занялся либретто новой оперы. Музыка «Тоски» сочинялась сравнительно легко — на основе предварительных эскизов и детально разработанного драматургического плана. Партитура писалась с июня 1898 по сентябрь 1899 года.

Премьера «Тоски» состоялась в Риме 14 января 1900 года в театре Костанци под управлением дирижера Леапольдо Муньо-не, давнего друга композитора и участника «Клуба богемы». Восторженная публика двадцать два раза вызывала автора! Бурным успехом сопровождалась постановка «Тоски» в том же году в Лондоне.

Пуччини осуществил свою мечту, будучи уже умудренным опытом своих веристских исканий, он привнес в эту новую партитуру богатство лейтмотивного развития, смелость гармонического мышления, гибкость и многообразие декламационных приемов. Сочетание яркой театральности, сценического динамизма с красотой и страстностью лирического распева обеспечило «Тоске» долгую репертуарную жизнь.

В Лондоне Пуччини посетил Театр принца Йоркского, где шла пьеса «Гейша» американского драматурга Давида Беласко. Композитор нашел для себя новый сюжет. Трагическая история юной японской гейши сразу же пленила воображение Пуччини. Снова были привлечены Иллика и Джакоза, которые легко превратили мелодраму Беласко в двухактное либретто под названием «Мадам Баттерфляй» («Госпожа Бабочка»). Пуччини был необычайно тронут горестной судьбой маленькой японки. Ни один созданный им ранее оперный образ не был столь близок и дорог ему.

Сочинение «Мадам Баттерфляй» затянулось на длительный срок — Пуччини приходилось часто ездить на репетиции и спектакли своих опер в различные города Италии или за границу. Вдобавок к прежним его увлечениям присоединилась еще одна страсть: он приобрел автомобиль и стал заправским гонщиком. Опасное увлечение закончилось печально: в феврале 1903 года, в самый разгар работы над новой партитурой, композитор попал в аварию и сломал себе ногу.

В конце 1903 года партитура была готова, и 17 февраля 1904 года «Мадам Баттерфляй» увидела свет рампы миланского театра «Ла Скала». На этот раз премьера прошла без успеха. В зале раздавались свистки, а отклики прессы выражали полное разочарование. После авантюрно-заостренного сюжета «Тоски» новая опера показалась миланцам бездейственной, приглушенно лиричной. Главной причиной полупровала «Баттерфляй» считали растянутость обоих актов, непривычную для итальянской аудитории.

Пуччини сделал новую редакцию. Обновленная опера, поставленная уже в мае 1904 года в театре Брешии, завоевала полное признание. Отныне «Мадам Баттерфляй» начала свое победное шествие по театрам Европы и Америки.

Триумфом «Мадам Баттерфляй» завершился наиболее интенсивный период творческой

биографии Пуччини и начался период депрессии, длившийся почти полтора десятилетия. В эти годы он был менее продуктивен, а то, что выходило из-под его пера — «Девушка с Запада» (1910), «Ласточка» (1917), — уступало ранее созданным шедеврам. Все труднее давался стареющему мастеру выбор оперных сюжетов. Художественное чутье подсказывало ему, что необходимо искать новые, нехоженые пути, ибо опасность повторения ранее достигнутых стилистических находок была очень велика. Материальная обеспеченность позволяла знаменитому маэстро не спешить с созданием очередных опусов, а триумфальные зарубежные поездки и страстное увлечение спортом заполняли его время.

Последний этап в жизни Пуччини (1919–1924 годы) совпадает с периодом послевоенных перемен в истории Италии. Можно утверждать, что после «Ласточки» Пуччини решительно преодолевает затянувшийся кризис. Именно в эти поздние годы ему удается достичь новых непревзойденных вершин — написать оперы «Джанни» и «Турандот», обогатить итальянскую оперную классику новыми яркими шедеврами. При этом композитор отнюдь не повторяет свои прежние достижения, а находит непроторенные пути; на смену глубоко человечному, но сентиментальному мелодраматизму «Богемы» и «Баттерфляй» приходят сочный юмор и сатира «Джанни Скикки», красочная фантастика и драматическая экспрессивность «Турандот». Это был весьма плодотворный последний взлет творческого гения Пуччини.

Работа Пуччини над его «лебединой песней» не была доведена до конца. В самый разгар сочинения «Турандот» обострилась его давняя болезнь горла, переросшая в рак. Хотя врачи скрывали от него этот страшный диагноз, он чувствовал приближение трагического исхода.

Осенью 1924 года опера в основном была завершена. Смертельно больной Пуччини лихорадочно работал над оркестровкой «Турандот». Лечение с помощью облучения радием сначала принесло некоторое облегчение. Но 29 ноября наступил роковой финал: улучшение оказалось временным — сердце не выдержало, и великого музыканта не стало.

Гуго Вольф (1860–1903)

В городке Виндишграц 13 марта 1860 года родился выдающийся австрийский композитор Гуго Вольф. Гуго, четвертый ребенок в семье, своей музыкальной одаренностью пошел в отца, неукротимым нравом и железной волей — в мать. В пять лет Гуго пошел в четырехклассную начальную школу. В этом же возрасте отец познакомил его с фортепианной клавиатурой, с первой позицией скрипки. Вскоре домашние заметили, что у ребенка чрезвычайно тонкий слух и успехи в музыке он делает необыкновенно быстро. Пришлось поручить его музыкальное воспитание учителю музыки из городской школы.

В 1870-м, через год после успешного окончания школы в Виндишграце, отец отвез Гуго в Грац и определил его в первый класс местной гимназии.

На следующий год отец устроил Гуго в конвикт бенедиктинского монастыря Св. Павла. Это был удачный выбор: прекрасная природа, уединение, располагающее к возвышенным думам, патер Салес — отличный учитель игры на фортепиано. И Гуго много музицирует, участвует в трио, разучивает попурри из итальянских опер. По воскресеньям его допускают играть на церковном органе. С 1873 года Гуго учится в гимназии Марбурга-на-Драве. Любя музыку и желая, чтобы сын постиг все ее премудрости, Ф. Вольф вовсе не собирался сделать сына профессиональным музыкантом. К тому же консерватория не давала никакого образования, кроме музыкального. Все дело решила приехавшая из Вены в гости сестра Филиппа Катарина Винценцберг, обе дочери которой учились именно в консерватории. Она убедила брата в правомерности просьбы Гуго, обещала, что племянник будет жить в ее доме, и сама увезла его в Вену на вступительные экзамены.

В сентябре 1875 года пятнадцатилетний Вольф впервые переступил порог Венской консерватории. Как пианист он оказался настолько подготовленным, что его зачислили сразу на второй курс. Уровень музыкальных сочинений абитуриента показался экзаменаторам недостаточным. И пришлось здесь начинать с азов гармонии. Этот шаг назад ученик переживал болезненно, отделываясь на замечания профессора ответом: «Это и так понятно». Однако Роберт Фукс, у которого Гуго Вольф постигал гармонию, понимал, что строптивый подросток творчески очень одарен. Учитель интересовался личностью ученика, его композиторскими опытами: их занятия выходили за пределы программы курса. Одновременно с Вольфом у Фукса занимался гармонией его сокурсник — Густав Малер.

Наряду с консерваторией важнейшим источником музыкального образования стало для будущего композитора посещение оперы. В первые же месяцы жизни в Вене юный Вольф стал свидетелем незаурядного события: воцарения Рихарда Вагнера на подмостках придворной оперы. Творчество автора «Тангейзера», «Тристана», «Парсифаля» навсегда станет сильнейшей его привязанностью в музыкальном искусстве.

Последующие каникулы дома в Виндишграце — это бесконечные рассказы о Вене, это безжалостное к старенькому пианино исполнение увертюры «Тангейзер» Вагнера.

На втором курсе у Вольфа начались занятия в классе композиции. Казалось бы, это должно было обрадовать его: сбылась, наконец, его мечта. Воодушевленный, он принимается за симфонию. Но вышло наоборот — с этого момента учеба в консерватории стала быстро терять для него свою привлекательность. Причина тут особая — профессор Франц Кренн, которого никто не называл иначе как «старый Кренн». В класс этого педанта и попал Гуго. Рутинные и при этом систематические уроки Кренна были непереносимы для Гуго, и

однажды он сказал в сердцах директору консерватории, что хочет покинуть это учебное заведение.

В начале 1879 года вновь пересеклись пути двух соучеников по консерватории — Гуго Вольфа и Густава Малера. Оба стремятся писать музыку и мучительно страдают от невозможности найти тихий уголок для занятий. Оба бедны. Вместе с третьим товарищем — будущим дирижером Рудольфом Крижановски — они вскладчину снимают тихую комнату; как позднее вспоминал Малер, им приходилось с Вольфом спать на одной кровати, чтобы как-то разместиться в помещении, явно не рассчитанном на троих.

В первые годы самостоятельной жизни в Вене попытки Вольфа утвердиться как композитору не привели к ощутимым результатам. Друзья — и профессионалы самого высокого ранга, и любители музыки — были убеждены в большой ценности того, что он сочинял, пытались содействовать изданию его песен. Но даже в скромном венском издательстве их хлопоты не привели к успеху.

Для становления Гуго Вольфа как композитора много значили отзывы крупнейших авторитетов. Еще подростком он обращался за отзывом к Вагнеру, но не получил ничего. И вот в 1879 году он решает показать свои сочинения Брамсу. Несмотря на увлеченность Вагнером, Вольф в молодые годы вовсе не был противником Брамса, как некоторые из его друзей-вагнерианцев. Лично же Вольф и Брамс не были знакомы.

Брамс принимает Вольфа у себя дома, внимательно знакомится с его музыкой, видит, что какие-то вещи тому, несомненно, удаются. Однако Брамсу кажется, что его гостю недостает полифонической техники. Маститый композитор объективен: Вольф, недоучившись в консерватории, скорее всего не успел пройти курса контрапункта. Брамс советует юноше восполнить пробел и откладывает рекомендацию Вольфа, это глубоко ранит: неужели такой мастер не может отличить одаренность от технической оснастки, талант от ремесла?

Вскоре Вольфа ожидали и совершенно особые испытания чувств: он познакомился с Валли Франк. Вероятно, Гуго Вольф познакомился с Валли Франк в начале 1878 года и сразу же влюбился в девушку, влюбился по-юношески горячо — ведь то было первое его чувство. Три с лишним года переполняла его эта любовь, причиняя муки, сравнимые лишь с теми, какие причиняли ему неудачи на пути в большую музыку. К сожалению, взаимное непонимание росло, и весной 1881 года Валли после нескольких месяцев молчания написала Вольфу из Франции, что окончательно порывает с ним. Скитания Гуго Вольфа по Вене продолжаются до конца 1884 года. По-прежнему единственным его заработком остаются уроки музыки К ним добавляются занятия с певцами, и это ему ближе и интереснее, чем обучать детей игре на рояле.

Выход из тупика помогли найти друзья, с которыми Вольф сблизился, возвратившись из Зальцбурга в Вену, — супруги Генрих и Мелания Кёхерт. Много лет спустя Вольф подарит Мела-нии рукописи всех своих песен, написав стихотворное посвящение: «Из всех, кто глубоко воспринимает искусства звуков волшебство, никто меня не понял так полно, как ты». В этом даре косвенно отражено и безграничное великодушие супругов к гонимому нуждой молодому музыканту.

Имея знакомства в редакции, Кёхерт составил протекцию Вольфу, и того пригласили в еженедельную газету «Венский салонный листок» в качестве музыкального рецензента Встав на поприще музыкальной критики, Вольф не имел достаточного положения в главном деле своей жизни — в композиции. Это положение ему только предстояло завоевать, обращаясь к певцам, музыкантам, дирижерам. Резко критикуя исполнителей, Вольф нажил в Вене множество врагов, и когда ему приходилось обращаться к исполнителям, он порой сталкивался с невниманием к его просьбам, бойкотом и даже саботажем. Такой жестокий

удар ожидал Вольфа с «Пентазилеей», полностью законченной автором к осени 1885 года.

И все же композитор не теряет веры в свою звезду. С конца 1886 года из-под его пера опять начинают выходить прекрасные песни, но их немного, потому что все время занимает работа в газете. 24 апреля 1887 года был опубликован последний критический обзор Гуго Вольфа.

Творческий подъем продлился у Вольфа с января 1888 года до конца апреля 1890 года, то есть немногим более двух лет. За этот срок он создал примерно половину — причем лучшую! — своих произведений: более 160 песен, многие из которых настоящие жемчужины.

Значительные творческие свершения нередко бывают вызваны потрясениями в личной жизни художника. Для Вольфа таким событием оказалось обрушившееся на него горе — смерть отца. Вместе с утратой произошло трезвое понимание того, что настал, наконец, крайний срок, когда надо ответить и себе, и окружающим на вопрос, правильный ли путь ты избрал в жизни.

Поздней осенью 1887 года Вольф случайно встретил на улице своего друга — Фридриха Экштейна, которого давно не видел. В разговоре Вольф пожаловался другу, что не может найти издателя для своих сочинений, и Экштейну пришла в голову неплохая идея: он готов был внести своему знакомому издателю крупную сумму денег на покрытие издательских издержек при публикации нескольких лучших песен Вольфа и просить членов Вагнеровского общества раскупить часть тиража для возмещения внесенных денег. И действительно, удалось уговорить одного мелкого венского издателя. Вольф отобрал 12 песен из созданных за предыдущие десять лет, и началась подготовка их к изданию.

Работал Вольф увлеченно, но жил по строгому распорядку. Он рано вставал и каждое утро начинал с небольшой прогулки. Возвратившись домой, Вольф принимался за работу. Много раз читал он вслух стихотворение, которое собирался положить на музыку, и тут же за роялем находил музыкальное зерно. Далее он на каких-нибудь клочках бумаги подыскивал сочетания звуков, которые развивали бы найденную музыкальную идею. Лишь пройдя горнило такого «изучения», пришедшая в голову звуковая последовательность и становилась его, Вольфа, темой. Всю жизнь это правило было неизменным в его композиторской работе.

16 февраля 1888 года Вольф, остановившись на стихотворении Мёрике «Барабан», написал первую песню цикла. И с этого дня рождаются все новые песни на стихи Мёрике.

22 февраля Вольф сообщает в письме: «И сегодня я написал новую песню. Скажу Вам, божественная песня: Совершено божественно прекрасно!.. Мои щеки раскраснелись от волнения, как расплавленное железо, и это состояние вдохновения для меня — удивительная пытка, отнюдь не чистое счастье». Песня, которую имеет в виду автор письма, это «Паренек и пчелка», преобразившая наивный и игривый текст Мёрике в лирическую поэму с прекрасной, по-шубертовски распевной мелодией. В тот же день композитор пишет новое письмо тому же адресату: во второй половине дня родилась «Охотничья песня» в необычном размере. Но это не все. «Презирайте меня! Совершенное мальчишество! — заключает Вольф свое письмо. — Третья песня „За час лишь до утра“ мне также удалась, и как!» И этот случай — не единственный у него в периоды творческого подъема — раскрывает нам то действительно неповторимое, что сопровождало расцвет его музы: способность в один день создать две-три изумительные по совершенству песни, ни одной из которых невозможно отдать предпочтение перед другой.

За четыре месяца пребывания в Перхтольдсдорфе, а завершилось оно в связи с тем, что хозяева дома были должны уже переезжать сюда на дачу, Вольф создал 43 песни на стихи Мерике. Весна 1888 года была вообще радостной для Вольфа: в марте, к большому удовлетворению автора, первая тетрадь с его произведениями увидела, наконец, свет.

Песни Вольфа на стихотворения Мёрике объединены не только смыслом, но и настроенностью композитора на поэтическое чувство жизни любимого им поэта. Поэтому опус получился цельным и по эмоционально-выразительному, и стилистическому строю музыки. Позднее у Вольфа возник замысел создать сборник песен на стихи Гёте. Обращение к поэзии Гёте означало для Вольфа проверку творческих сил по самому большому счету. «Песни на стихотворения Гёте» отличает от остальных сборников Вольфа эпически величавый, масштабный тон музыкального высказывания.

Эти песни рождались у Вольфа в таком же творческом порыве, что и сборник Мёрике. Пятьдесят гётевских песен были созданы за три с половиной месяца, с 27 октября 1888 года по 12 февраля 1889 года.

Написав последнюю песню для гётевского сборника, вот-вот направляемого в печать, Вольф сразу же обратился к «Испанскому песеннику» — антологии народно-песенной испанской и португальской поэзии. Обращение к антологии Гейзе и Гейбеля обозначило в творческой биографии композитора очень важный поворот: отныне и до конца жизни все его крупные работы будут связаны не с немецкой поэзией, а исключительно с литературой романской традиции в переводах на немецкий язык.

«Испанский песенник» был начат 27 октября 1889 года, а завершен 27 апреля 1890 года Особенно увлеченно творил Вольф в ноябре и в последние дни марта — начале апреля, когда порой из-под его пера выходили по две песни в день. От работы над сборником его отвлекла только инфлюэнца, бродившая в ту зиму по Вене. Она вынудила композитора покинуть Перхтольдсдорф, но в конце марта он вновь возвратился туда, полный творческого горения. В «Испанском песеннике» Вольф на каком-то новом для себя, зрелом и совершенном уровне использует по-вагнеровски насыщенные гармонии. С завершением последней, сорок четвертой по счету песни из «испанского» сборника закончился у Вольфа его «год песен» — период необычайного творческого подъема, растянувшийся в действительности на два с половиной года. Близился уже май 1890 года.

С завершением «Испанского песенника» творческий подъем у Вольфа не проходит, но темы для такой же крупной работы пока не находится. В самом конце сентября композитор сообщает из Унтераха: «Я прослеживаю в себе подозрительные признаки влечения творческой работе, каждый момент ждите взрыва». И точно: на следующий день после отправления письма, 25 сентября родилась первая песня «Итальянского песенника». Собрание итальянской народной поэзии в переводах П. Гейзе стало основой для последней из крупных работ Вольфа в области Ней. Если ничто не отвлекает от сочинения музыки, композитор ежедневно создает по новой прекрасной песне, однажды — и две в один день. Но после первых семи песен он надолго откладывает в сторону захватившую его работу. Полностью закончить «Итальянский песенник» Вольфу удается к маю 1896 года.

После этого Вольф собирается в Берлин, где вечер его песен взялся провести крупнейший концертный агент Герман Вольфф. Денежную помощь композитору опять оказало Вагнеровское общество, и Вольф даже смог купить себе фрак и цилиндр.

Приятные события на этот раз, увы, не вдохновили Вольфа на творчество. В 1892–1893 годы он переживает такой длительный период творческого бездействия, какого он не знал раньше.

В начале января 1894 года в Берлине с триумфальным успехом прошел совместный авторский вокально-симфонический концерт Брукнера и Вольфа, прославивший в Германии обоих замечательных австрийцев. Из Берлина Вольф выехал 25 января и проследовал в Дармштадт, откуда началось его концертное турне по городам Южной Германии. В вечерах его песен приняла участие и молодая солистка Майнцской оперы меццо-сопрано Фрида

Черни. Вольфа поразили благородная красота ее внешнего облика, сила характера, то, как она тонко чувствовала его музыку. Они полюбили друг друга и решили связать свои жизни.

Внезапно пришедшая любовь заставила Вольфа отвлечься от своих творческих проблем. Ему теперь предстояло найти в Вене средства для того, чтобы устроить домашний очаг. Денег, позволявших наладить свой быт, как принято в кругу, где он вращался, у него было недостаточно, и не было надежды на то, что положение скоро изменится.

Острую внутреннюю борьбу в его душе вызывает еще одно обстоятельство, имя которому — Мелания. В последние годы, годы странствий, у него появилась потребность писать ей едва ли не каждый день, искать у нее совета и понимания. Их связывали дружеские узы; каждый из них занимал ключевое положение в жизни другого. Появление Фриды неизбежно должно было бы разрушить их по-своему глубокую и сильную привязанность. Развязать запутанный узел Вольф оказывается не в силах и освобождает себя от данного Фриде слова.

В конце декабря 1894 года Вольф, наконец, нашел либретто, которое искал 12(!) лет. Накануне своего 35-летия Вольф занес на нотную бумагу первые такты будущей оперы. А через четыре месяца на столе композитора уже лежал полностью законченный клавир комической оперы «Коррехидор»; еще пять месяцев понадобилось на оркестровку. Удивительная быстрота, если учесть, что это первая его опера.

Теперь Вольф должен начать жить по-иному, как и подобает признанному композитору. После многолетних скитаний он решается снять себе квартиру, но такую, которая стала бы его домом, а не временным пристанищем. На тихой Швиндгассе он нашел себе квартиру, выходившую окнами во двор с садиком. Вольф успевает написать на новой квартире только восемь песен. В этих философских монологах композитор с впечатляющей силой и глубиной вновь проявляет себя как романтический художник. Вряд ли Вольф полагал, что «Стихотворения Микельанджело» — последняя в его жизни возможность выразить себя в музыке, вряд ли предчувствовал, что спокойно работать в собственном доме ему придется всего лишь 15 месяцев своей быстротечной жизни.

В апреле 1897 года Вольф приступил к осуществлению еще одного оперного замысла, который вынашивал пять лет — к опере «Мануэль Венегас», опять-таки по новелле Педро Аларкона.

Весь август, когда в Вене стояла страшная, изнурительная жара, Вольф не покидал своей квартиры, он работал до изнеможения и серьезно заболел.

Диагноз, установленный врачами, не оставлял никаких надежд. С осени 1899 года болезнь усилилась и уже не отпускала Вольфа до конца его дней.

Зимой 1903 года из-за похолодания началась вспышка туберкулеза, и неделю спустя трагедия завершилась. 22 февраля 1903 года Гуго Вольфа не стало.

Густав Малер (1860–1911)

Густав Малер родился 7 июля 1860 года в небольшом местечке Калишт на границе между Чехией и Моравией. Он оказался вторым ребенком в семье, а всего у него было тринадцать братьев и сестер, из которых семеро умерли еще в раннем детстве.

Бернгард Малер — отец мальчика — был человеком властным и в небогатой семье крепко держал вожжи в своих руках. Может быть, поэтому Густав Малер до конца своей жизни «не нашел ни слова любви, говоря о своем отце», и в воспоминаниях лишь упоминал о «несчастливом и полном страданий детстве». Но, с другой стороны, отец сделал все возможное для того, чтобы Густав получил образование и смог полностью развить свой музыкальный талант.

Уже в раннем детстве музицирование доставляло Густаву огромное наслаждение. Позже он писал: «В четыре года я уже музицировал и сочинял музыку, еще даже не научившись играть гаммы». Честолюбивый отец очень гордился музыкальной одаренностью сына и был готов сделать все для развития его дарования. Он решил во что бы то ни стало купить фортепиано, о котором мечтал Густав. В начальной школе Густав считался «необязательным» и «рассеянным», но его успехи в обучении игре на фортепиано были поистине феноменальны. В 1870 году состоялся первый сольный концерт «вундеркинда» в Йиглавском театре.

В сентябре 1875 года Густав был принят в Консерваторию Общества любителей музыки и начал учиться под руководством известного пианиста Юлиуса Эпштейна. Приехав летом 1876 года в Йиглаву, Густав не только смог предъявить отцу отличный табель, но и фортепианный квартет собственного сочинения, который принес ему первую премию на конкурсе композиций. Летом следующего года он экстерном сдал в Йиглавской гимназии экзамены на аттестат зрелости, а спустя еще год снова получил первую премию за свой фортепианный квинтет, в котором с блеском выступил на выпускном концерте в Консерватории. В Вене Малер был вынужден зарабатывать на жизнь уроками. Одновременно он занимался поисками влиятельного театрального агента, способного найти для него должность театрального капельмейстера. Такого человека Малер нашел в лице Густава Леви, владельца музыкального магазина на Петерсплатц. 12 мая 1880 года Малер заключил с Леви договор сроком на пять лет.

Первый ангажемент Малер получил в летнем театре города Бад-Халль в Верхней Австрии, где должен был дирижировать оркестром оперетты и одновременно исполнять многочисленные вспомогательные обязанности. Вернувшись в Вену с небольшими сбережениями, он завершает работу над музыкальной сказкой «Жалобная песня» для хора, солистов и оркестра. В этом произведении уже просматриваются черты оригинального инструментального стиля Малера. Осенью 1881 года ему, наконец, удается получить место театрального капельмейстера в Любляне. Потом Густав работал в Оломоуце и Касселе.

Еще до окончания своего ангажемента в Касселе Малер установил контакт с Прагой, и, как только директором Пражского (немецкого) земельного театра был назначен большой поклонник Вагнера Анжело Нейман, он тут же принял Малера в свой театр.

Но вскоре Малер снова переезжает, теперь в Лейпциг, получив новый ангажемент второго капельмейстера. В эти годы у Густава одно любовное приключение следует за другим. Если в Касселе бурная любовь к молодой певице породила цикл «Песни странствующего подмастерья», то в Лейпциге из пламенной страсти к госпоже фон Вебер

родилась Первая симфония. Однако сам Малер указывал на то, что «симфония не ограничивается любовной историей, эта история лежит в ее основе, и в духовной жизни автора она предшествовала созданию этого произведения. Однако это внешнее событие послужило толчком к созданию симфонии, но не составляет ее содержания».

Во время работы над симфонией он запустил свои обязанности капельмейстера. Естественно, у Малера возник конфликт с администрацией Лейпцигского театра, но продолжался он недолго. В сентябре 1888 года Малер подписал контракт, согласно которому он занял должность художественного руководителя Венгерского Королевского оперного театра в Будапеште сроком на 10 лет.

Попытка Малера создать национальный венгерский состав исполнителей была встречена критически, поскольку публика склонна отдавать предпочтение красивым голосам, а не национальной принадлежности. Премьера Первой симфонии Малера, состоявшаяся 20 ноября 1889 года, была встречена критикой неодобрительно, некоторые из рецензентов высказали мнение, что построение этой симфонии столь же непонятно, «сколь непонятна и деятельность Малера на посту руководителя оперного театра».

В январе 1891 года он принимает предложение Гамбургского театра. Через год он руководит первой немецкой постановкой «Евгения Онегина». Прибывший в Гамбург незадолго до премьеры Чайковский писал своему племяннику Бобу: «Здешний дирижер — не какая-то посредственность, а истинный всесторонний гений, который вкладывает жизнь в дирижирование спектаклем». Успех в Лондоне, новые постановки в Гамбурге, а также концертные выступления в качестве дирижера существенно упрочили положение Малера в этом старинном ганзейском городе. В 1895–1896 годах во время летнего отдыха и, по обыкновению отгородившись, от остального мира, он работает над Третьей симфонией. Исключения он не сделал даже для своей возлюбленной Анны фон Мильденберг.

Добившись признания как симфонист, Малер приложил все усилия и использовал все мыслимые связи для того, чтобы реализовать свое «призвание бога южных провинций». Он начинает наводить справки о возможном ангажементе в Вене. В связи с этим очень большое значение он придавал исполнению своей Второй симфонии в Берлине 13 декабря 1895 года. Бруно Вальтер писал об этом событии: «Впечатление от величия и оригинальности этого произведения, от силы, излучаемой личностью Малера, было столь сильным, что именно этим днем следует датировать начало его взлета как композитора». Столь же сильное впечатление произвела на Бруно Вальтера и Третья симфония Малера.

Для того, чтобы занять вакантную должность в Императорском оперном театре, Малер в феврале 1897 года даже перешел в католичество. После своего дебюта в качестве дирижера Венской оперы в мае 1897 года Малер писал Анне фон Мильденберг в Гамбург: «Вся Вена приняла меня с энтузиазмом… Нет причин сомневаться, что в обозримом будущем я стану директором». Это пророчество сбылось уже 12 октября. Но именно с этого момента отношения между Малером и Анной начали охлаждаться по причинам, которые остаются для нас неясными Известно лишь, что их любовь постепенно угасла, но дружеские связи между ними не нарушились.

Бесспорно, что эра Малера была «блестящей эпохой» Венской оперы Его высшим принципом было сохранение оперы как произведения искусства, и этому принципу было подчинено все, даже от зрителей требовались дисциплина и безоговорочная готовность к сотворчеству.

После успешных концертов в Париже в июне 1900 года Малер удалился в уединенное убежище Майернигге в Каринтии, где тем же летом вчерне завершил Четвертую симфонию. Из всех его симфоний именно эта быстрее всего завоевала симпатии широкой публики. Хотя

ее премьера в Мюнхене осенью 1901 года встретила отнюдь не дружественный прием.

Во время новых гастролей в Париже в ноябре 1900 года в одном из салонов он встретил женщину своей жизни — юную Альму Марию Шиндлер, дочь известного художника. Альме исполнилось 22 года, она была само очарование. Неудивительно, что уже через несколько недель после первого знакомства, 28 декабря 1901 года, они объявили об официальной помолвке. А 9 марта 1902 года в церкви Св. Карла в Вене состоялось их торжественное бракосочетание. Медовый месяц они провели в Санкт-Петербурге, где Малер дирижировал в нескольких концертах. Летом поехали в Майернигге, где Малер продолжил работу над Пятой симфонией.

3 ноября появился на свет их первый ребенок — девочка, которая при крещении получила имя Мария Анна, а уже в июне 1903 года родилась их вторая дочь, которую назвали Анна Юс-тина. В Майернигге Альма находилась в спокойном и радостном настроении, чему в немалой степени способствовало недавно обретенное счастье материнства, и ее очень удивило и напугало намерение Малера написать вокальный цикл «Песни о мертвых детях», от которого его не удалось отговорить никакими силами.

Удивительно, как в период с 1900 по 1905 год Малер, будучи руководителем крупнейшего оперного театра и выступая с концертами как дирижер, сумел найти достаточно времени и сил для сочинения Пятой, Шестой и Седьмой симфоний. Альма Малер считала, что Шестая симфония стала «его наиболее личным и в то же время пророческим произведением».

С его могучими симфониями, грозившими взорвать все, что было сделано в этом жанре до него, резко контрастировали завершенные в том же 1905 году «Песни о мертвых детях». Тексты их были написаны Фридрихом Рюккертом после смерти двоих его детей и опубликованы лишь после смерти поэта. Малер выбрал из этого цикла пять стихотворений, которым свойственно наиболее глубоко прочувствованное настроение. Соединив их в единое целое, Малер создал совершенно новое, потрясающее произведение. Чистота и проникновенность музыки Малера в буквальном смысле «облагородили слова и подняли их до высоты искупления». Его жена усматривала в этом сочинении вызов судьбе. Более того, Альма даже считала, что смерть старшей дочери через два года после публикации этих песен явилась наказанием за совершенное кощунство.

Здесь представляется уместным остановиться на отношении Малера к вопросу о предопределенности и возможности предвидения судьбы. Будучи абсолютным детерминистом, он полагал, что «в минуты вдохновения творец в состоянии предвидеть грядущие события повседневности еще в процессе их возникновения». Малер часто «облекал в звуки то, что произошло лишь потом». В своих воспоминаниях Альма дважды указывает на убежденность Малера в том, что в «Песнях о мертвых детях» и Шестой симфонии он написал «музыкальное предсказание» своей жизни. Это утверждает и Пауль Штефаи в биографии Малера: «Малер многократно заявлял, что его произведения — это события, которые произойдут в будущем».

В августе 1906 года он с радостью сообщил своему голландскому другу Виллему Менгелбергу: «Сегодня закончил восьмую — самая крупная вещь из всех, что я создал до сих пор, причем столь своеобразная по форме и содержанию, что это невозможно передать словами. Представьте себе, что вселенная начала звучать и играть. Это уже не человеческие голоса, а солнца и планеты, движущиеся по своим орбитам». К чувству удовлетворенности от завершения этого гигантского произведения добавилась радость от успехов, выпавших на долю различных его симфоний, исполненных в Берлине, Бреславле и Мюнхене. Малер встречал новый год с чувством полной уверенности в будущем. 1907 год стал переломным в судьбе Малера. Уже в первые его дни началась антималерская кампания в прессе, причиной

которой стал стиль руководства директора Императорского оперного театра. Одновременно обергофмейстер князь Монтенуово заявил о снижении художественного уровня спектаклей, падении кассовых сборов театра и объяснил это длительными зарубежными гастролями главного дирижера. Естественно, Малера не могли не обеспокоить эти выпады и поползшие слухи о скорой отставке, но внешне он сохранял полное спокойствие и самообладание. Как только разнесся слух о возможной отставке Малера, ему тут же стали поступать предложения одно заманчивее другого. Наиболее привлекательным ему показалось предложение из Нью-Йорка. После недолгих переговоров Малер подписал контракт с Генрихом Конридом — менеджером театра «Метрополитен Опера», согласно которому обязался, начиная с ноября 1907 года, ежегодно в течение четырех лет три месяца работать в этом театре. 1 января 1908 года Малер дебютировал оперой «Тристан и Изольда» в «Метрополитен Опера». Вскоре он становится руководителем Нью-йоркского филармонического оркестра. Свои последние годы Малер провел в основном в США, лишь на лето возвращаясь в Европу.

В первый свой отпуск в Европе в 1909 году он все лето проработал над Девятой симфонией, которая, как и «Песнь о земле», стала известна лишь после его смерти. Закончил он эту симфонию во время своего третьего сезона в Нью-Йорке. Малер опасался, что этим произведением бросает вызов судьбе — «девять» было поистине роковым числом: Бетховена, Шуберта, Брукнера и Дворжака смерть унесла именно после того, как каждый из них завершил свою девятую симфонию! В таком же духе высказался однажды Шенберг: «Похоже, что девять симфоний — это предел, кто хочет большего, должен уйти». Не миновала печальная участь и самого Малера.

Все чаще он болел. 20 февраля 1911 года у него вновь поднялась температура и сильно заболело горло. Его врач, доктор Джозеф Френкель, обнаружил значительный гнойный налет на миндалинах и предупредил Малера, что в таком состоянии он не должен дирижировать. Тот, однако, не согласился, считая болезнь не слишком серьезной. На самом же деле болезнь принимала уже весьма угрожающие очертания: Малеру оставалось жить всего три месяца. В очень ветреную ночь 18 мая 1911 года, вскоре после полуночи, страдания Малера закончились.

Клод Дебюсси (1862–1918)

Клод Ашиль Дебюсси родился 22 августа 1862 года в предместье Парижа Сен-Жермен Его родители — мелкие буржуа — любили музыку, но были далеки от настоящего профессионального искусства. Случайные музыкальные впечатления раннего детства мало способствовали художественному развитию будущего композитора. Самыми яркими из них были редкие посещения оперы. Лишь с девяти лет Дебюсси начал обучаться игре на фортепиано. По настоянию близкой их семье пианистки, распознавшей незаурядные способности Клода, родители отдали его в 1873 году в Парижскую консерваторию.

Усердные занятия первых лет приносили Дебюсси ежегодные премии по сольфеджио. В классах сольфеджио и аккомпанемента проявился его интерес к новым гармоническим оборотам, разнообразным и сложным ритмам.

Дарование Дебюсси развивалось чрезвычайно быстро. Уже в студенческие годы его игра отличалась внутренней содержательностью, эмоциональностью, редким разнообразием и богатством звуковой палитры. Но своеобразие его исполнительского стиля, лишенного модной внешней виртуозности и блеска, не нашло должного признания ни у преподавателей консерватории, ни у сверстников. Впервые его талант был отмечен премией лишь в 1877 году за исполнение сонаты Шумана.

Первые серьезные столкновения с существовавшими методами консерваторского преподавания произошли у Дебюсси в классе гармонии. Лишь композитор Э. Гиро, у которого Дебюсси занимался композицией, по-настоящему проникся устремлениями своего ученика и обнаружил их сходство в художественно-эстетических взглядах и музыкальных вкусах.

Уже в первых вокальных сочинениях Дебюсси, относящихся к концу 1870-х и началу 1880-х годов («Чудный вечер» на слова Поля Бурже и особенно «Мандолина» на слова Поля Верлена), проявилась самобытность его таланта.

Еще до окончания консерватории Дебюсси предпринял свое первое заграничное путешествие по Западной Европе по приглашению русской меценатки Н.Ф. фон Мекк, которая была в течение многих лет близким другом П. И. Чайковского. В 1881 году Дебюсси приехал в Россию в качестве пианиста для участия в домашних концертах фон Мекк. Эта первая поездка в Россию (затем он побывал там еще два раза — в 1882 и 1913 годах) пробудила огромный интерес композитора к русской музыке, который не ослабевал до конца его жизни.

После трех летних сезонов его ученица Соня (пятнадцати лет) вскружила ему голову. Он просил разрешения жениться на ней у ее матери — Надежды Филаретовны Фроловской фон Мекк… И его тотчас же, очень дружески, попросили покинуть Вену, где они в этот момент находились.

Когда он вернулся в Париж, оказалось, что его сердце и его талант созрели для чувств к мадам Ванье, которая определила собой тип «женщины его жизни»: она была старше его, музыкантша и царила в необычайно привлекательном доме.

Он познакомился с ней и стал ей аккомпанировать на курсах пения мадам Моро-Сенти, на которых председателем был Гуно.

С 1883 года Дебюсси начал участвовать как композитор в конкурсах на получение Большой Римской премии. В следующем же году он был удостоен ее за кантату «Блудный сын». Это сочинение, написанное под влиянием французской лирической оперы, выделяется настоящим драматизмом отдельных сцен. Время пребывания Дебюсси в Италии (1885–1887)

оказалось для него плодотворным: он познакомился со старинной хоровой итальянской музыкой XVI века и одновременно с творчеством Вагнера.

В то же время период пребывания Дебюсси в Италии ознаменовался острым столкновением его с официальными художественными кругами Франции. Отчеты лауреатов перед академией представлялись в виде произведений, которые рассматривались в Париже специальным жюри. Отзывы на сочинения композитора — симфоническую оду «Зулейма», симфоническую сюиту «Весна» и кантату «Дева-избранница» — обнаружили на этот раз непреодолимую пропасть между новаторскими устремлениями Дебюсси и косностью, царившей в крупнейшем художественном учреждении Франции. Дебюсси ясно выразил свое стремление к новаторству в письме к одному из друзей в Париж: «Я не смогу замкнуть свою музыку в слишком корректные рамки… Я хочу работать, чтобы создать оригинальное произведение, а не попадать все время на те же пути…» По возвращении из Италии в Париж Дебюсси окончательно порывает с академией. К тому времени чувства к мадам Ванье значительно поостыли.

Стремление сблизиться с новыми направлениями в искусстве, желание расширить свои связи и знакомства в художественном мире привели Дебюсси еще в конце 1880-х годов в салон крупного французского поэта конца XIX века и идейного вождя символистов — Стефана Малларме. Здесь Дебюсси познакомился с писателями и поэтами, чьи произведения легли в основу многих его вокальных сочинений, созданных в 1880-1890-е годы. Среди них выделяются: «Мандолина», «Ариетты», «Бельгийские пейзажи», «Акварели», «Лунный свет» на слова Поля Верлена, «Песни Билитис» на слова Пьера Луиса, «Пять поэм» на слова крупнейшего французского поэта 1850-1860-х годов Шарля Бодлера (особенно «Балкон», «Вечерние гармонии», «У фонтана») и другие.

Явное предпочтение, уделяемое вокальной музыке в первый период творчества, объясняется в значительной мере увлечением композитора символистской поэзией. Однако в большинстве произведений этих лет Дебюсси старается избегать и символистской неопределенности, и недосказанности в выражении своих мыслей.1890-е годы — первый период творческого расцвета Дебюсси в области не только вокальной, но и фортепианной («Бергамасская сюита», «Маленькая сюита» для фортепиано в четыре руки), камерно-инструментальной (струнный квартет) и особенно симфонической музыки. В это время создаются два наиболее значительных симфонических произведения — прелюд «Послеполуденный отдых фавна» и «Ноктюрны».

Прелюд «Послеполуденный отдых фавна» был написан на основе поэмы Стефана Малларме в 1892 году. Произведение Малларме привлекло композитора в первую очередь яркой живописностью мифологического существа, грезящего в знойный день о прекрасных нимфах.

В прелюдии, как и в поэме Малларме, нет развитого сюжета, динамичного развития действия. В основе сочинения лежит, по существу, один мелодический образ «томления», построенный на «ползучих» хроматических интонациях. Дебюсси использует для его оркестрового воплощения почти все время один и тот же специфический инструментальный тембр — флейту в низком регистре.

Все симфоническое развитие прелюда сводится к варьированию фактуры изложения темы и ее оркестровки. Статичность развития оправдывается характером самого образа.

Черты зрелого стиля Дебюсси проявились в этом сочинении, прежде всего, в оркестровке. Предельная дифференциация групп оркестра и партий отдельных инструментов внутри групп дает возможность комбинировать оркестровые краски и создать тончайшие нюансы. Многие достижения оркестрового письма в этом сочинении потом стали

типичными для большинства симфонических произведений Дебюсси.

Только после исполнения «Фавна» в 1894 году о Дебюсси-композиторе заговорили в широких музыкальных кругах Парижа. Но замкнутость и определенная ограниченность художественной среды, к которой принадлежал Дебюсси, а также самобытный стиль его сочинений препятствовали появлению музыки композитора на концертной эстраде.

Даже такое выдающееся симфоническое произведение Дебюсси, как цикл «Ноктюрны», созданный в 1897–1899 годах, было принято сдержанно. В «Ноктюрнах» проявилось стремление Дебюсси к жизненно-реальным художественным образам. Впервые в симфоническом творчестве Дебюсси получили яркое музыкальное воплощение живая жанровая картина (вторая часть «Ноктюрнов» — «Празднества») и богатые красками образы природы (первая часть — «Облака»).

В течение 1890-х годов Дебюсси работал над своей единственной законченной оперой «Пеллеас и Мелизанда». Композитор долго искал близкий ему сюжет и, наконец, остановился на драме бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». Сюжет этого произведения привлек Дебюсси, по его словам, тем, что в нем «действующие лица не рассуждают, а претерпевают жизнь и судьбу». Обилие подтекста давало возможность композитору осуществить свой девиз: «Музыка начинается там, где слово бессильно».

Дебюсси сохранил в опере одну из основных особенностей многих драм Метерлинка — фатальную обреченность героев перед неизбежной роковой развязкой, неверие человека в свое счастье. Дебюсси в известной мере удалось смягчить безнадежно-пессимистический тон драмы тонким и сдержанным лиризмом, искренностью и правдивостью в музыкальном воплощении настоящей трагедии любви и ревности.

Новизна стиля оперы обусловливается во многом тем, что она написана на прозаический текст. Вокальные партии оперы Дебюсси заключают в себе тонкие нюансы разговорной французской речи. Мелодическое развитие оперы представляет собой выразительную напевно-декламационную линию. Сколько-нибудь значительный эмоциональный подъем в мелодической линии отсутствует даже в кульминационных в драматическом отношении эпизодах оперы. В опере есть целый ряд сцен, в которых Дебюсси удалось передать сложную и богатую гамму человеческих переживаний: сцена с кольцом у фонтана во втором акте, сцена с волосами Мелизанды в третьем, сцена у фонтана в четвертом и сцена смерти Мелизанды в пятом акте.

Премьера оперы состоялась 30 апреля 1902 года в театре «Комической оперы». Несмотря на великолепное исполнение, опера у широкой аудитории настоящего успеха не имела. Критика в целом была настроена недоброжелательно и позволила себе резкие и грубые выпады после первых спектаклей. Лишь немногие крупные музыканты оценили достоинства этого произведения.

Ко времени постановки «Пеллеаса» в жизни Дебюсси происходят значительные события. 19 октября 1899 года он женится на Лили Тексье. Их союз просуществует лишь пять лет. А в 1901 году начинается его деятельность профессионального музыкального критика. Это способствовало формированию эстетических взглядов Дебюсси, его художественных критериев. Предельно ясно выражены в статьях и книге Дебюсси его эстетические принципы и взгляды. Источник музыки он видит в природе: «Музыка ближе всего природе…» «Только музыканты имеют привилегию охвата поэзии ночи и дня, земли и неба — воссоздания атмосферы и ритма величественного трепета природы».

Сильное влияние на стиль Дебюсси оказало творчество крупнейших русских композиторов — Бородина, Балакирева и особенно Мусоргского и Римского-Корсакова. Самое большое впечатление произвели на Дебюсси блеск и живописность оркестрового

письма Римского-Корсакова.

Но Дебюсси воспринял лишь отдельные стороны стиля и метода крупнейших русских художников. Ему оказались чужды демократические и социально-обличительные тенденции в творчестве Мусоргского. Дебюсси был далек от глубоко человечных и философски-значительных сюжетов опер Римского-Корсакова, от постоянной и неразрывной связи творчества этих композиторов с народными истоками.

В 1905 году Дебюсси женился второй раз. Она была ровесницей Клода Ашиля, замужем за Сигизмундом Бардаком, парижским банкиром. «Мадам Бардак обладала обольстительностью, свойственной некоторым светским женщинам в начале века», — писал о ней один из ее друзей.

Дебюсси занимался композицией с ее сыном и вскоре уже аккомпанировал мадам Бардак, исполнявшей его романсы. «Это томный экстаз»… и одновременно это удар молнии со всеми его последствиями. Вскоре у них рождается прелестная девочка Клод — Эмме.

Начало века — высший этап в творческой деятельности композитора. Произведения, созданные Дебюсси в этот период, говорят о новых тенденциях в творчестве и в первую очередь об отходе Дебюсси от эстетики символизма. Все больше композитора привлекают жанрово-бытовые сцены, музыкальные портреты и картины природы. Вместе с новыми темами и сюжетами в его творчестве появляются и черты нового стиля. Свидетельством этому являются такие фортепианные произведения, как «Вечер в Гренаде» (1902), «Сады под дождем» (1902), «Остров радости» (1904). В этих сочинениях Дебюсси обнаруживает прочную связь с национальными истоками музыки.

Среди симфонических сочинений, созданных Дебюсси в эти годы, выделяются «Море» (1903–1905) и «Образы» (1909), куда входит знаменитая «Иберия».

Тембровая оркестровая палитра, ладовое своеобразие и другие особенности «Иберии» привели в восторг многих композиторов. «Дебюсси, который реально не знал Испании, спонтанно, я бы сказал, безотчетно творил испанскую музыку, способную вызвать зависть у стольких других, знающих страну достаточно хорошо…» — писал известный испанский композитор Фалья. Он считал, что если Клод Дебюсси «воспользовался Испанией как основой для раскрытия одной из самых прекрасных граней своего творчества, то расплатился он за это так щедро, что теперь Испания у него в долгу».

«Если бы среди всех творений Дебюсси, — говорил композитор Онеггер, — я должен был выбрать одну партитуру, чтобы на ее примерах мог получить представление об его музыке некто, совершенно незнакомый с ней ранее, — я взял бы с такой целью триптих „Море“. Это, на мой взгляд, произведение наитипичнейшее, в нем индивидуальность автора запечатлелась с наибольшей полнотой. Хороша сама музыка или плоха — вся суть вопроса в этом. А у Дебюсси она блистательна. Все в его „Море“ вдохновенно: все до мельчайших штрихов оркестровки — любая нота, любой тембр, — все продумано, прочувствовано и содействует эмоциональному одушевлению, которым полна эта звуковая ткань. „Море“ — истинное чудо импрессионистского искусства…»

Последнее десятилетие в жизни Дебюсси отличается непрекращающейся творческой и исполнительской деятельностью вплоть до начала Первой мировой войны. Концертные поездки в качестве дирижера в Австро-Венгрию принесли композитору известность за рубежом. Особенно тепло он был принят в России в 1913 году. Концерты в Петербурге и Москве прошли с большим успехом. Личное общение Дебюсси со многими русскими музыкантами еще больше усилило его привязанность к русской музыкальной культуре.

Особенно велики художественные достижения Дебюсси последнего десятилетия его жизни в фортепианном творчестве: «Детский уголок» (1906–1908), «Ящик с игрушками»

(1910), двадцать четыре прелюдии (1910 и 1913), «Шесть античных эпиграфов» в четыре руки (1914), двенадцать этюдов (1915).

Фортепианная сюита «Детский уголок» посвящена дочери Дебюсси. Стремление раскрыть в музыке мир глазами ребенка в привычных ему образах — строгого учителя, куклы, маленького пастуха, игрушечного слона — заставляет Дебюсси широко использовать как бытовые танцевальные и песенные жанры, так и жанры профессиональной музыки в гротескном, шаржированном виде.

Двенадцать этюдов Дебюсси связаны с его длительными экспериментами в области фортепианного стиля, поисками новых видов техники и средств выразительности. Но даже в этих произведениях он стремится к решению не только чисто виртуозных, но и звуковых задач.

Достойным завершением всего творческого пути Дебюсси следует считать две тетради его прелюдий для фортепиано. Здесь как бы сконцентрировались самые характерные и типичные стороны художественного мировоззрения, творческого метода и стиля композитора. Цикл завершил, по существу, развитие этого жанра в западноевропейской музыке, наиболее значительными явлениями которого являлись до сих пор прелюдии Баха и Шопена.

У Дебюсси этот жанр подводит итог его творческому пути и является своего рода энциклопедией всего самого характерного и типического в области музыкального содержания, круга поэтических образов и стиля композитора.

Начало войны вызвало у Дебюсси подъем патриотических чувств. В печатных высказываниях он подчеркнуто называет себя: «Клод Дебюсси — французский музыкант». Целый ряд произведений этих лет навеян патриотизмом. Своей главной задачей он считал воспевание красоты в противовес ужасным деяниям войны, калечащим тела и души людей, уничтожающим ценности культуры. Дебюсси был глубоко подавлен войной. С 1915 года композитор тяжело болел, что также отразилось на творчестве.

До последних дней жизни — он умер 26 марта 1918 года во время бомбардировки Парижа немцами, — несмотря на тяжелую болезнь, Дебюсси не прекращал своих творческих поисков.

Рихард Штраус (1864–1949)

Он прошел долгий, блистательный и трудный путь триумфатора. Слава окружала его с юных лет до конца жизни. Яростные дискуссии и резкие нападки на его творчество, казавшееся в свое время необычайно смелым, лишь способствовали росту его популярности и влияния. Его называли Рихардом вторым, преемником Рихарда Вагнера на престоле некоронованного главы немецкой музыки. Он был наделен многими способностями и талантами, а также неистощимой творческой энергией, сверх того он обладал неоценимым качеством: по выражению Густава Малера, он был «великим Своевременным», подлинным сыном своего века. Это говорил «великий несвоевременный», на себе испытавший, каким невзгодам подвергается художник, опередивший эпоху и далеко заглянувший в будущее.

Рихард Штраус родился 11 июня 1864 года в Мюнхене. Отец его, Франц-Иозеф, выходец из крестьян, добился видного положения в артистическом мире. Он был первым валторнистом в Мюнхенском придворном оркестре. Мать Рихарда — Иозефина, дочь состоятельного пивовара, получила музыкальную подготовку; ее род насчитывал немало инструменталистов и оперных артистов. Она была первой учительницей маленького Рихарда; уроки на фортепиано начались, когда мальчику исполнилось четыре года.

Музыкальное дарование мальчика проявилось рано, в 6 лет он сочинил несколько пьес и попробовал написать увертюру для оркестра. Родители позаботились о его общеобразовательной и музыкальной подготовке. Рихард прошел курс гимназии, изучал историю искусства и философию в Мюнхенском университете. Одновременно продолжались уроки музыки под наблюдением отца. Еще в одиннадцатилетнем возрасте мальчик начал постигать теоретические дисциплины — гармонию, анализ форм, оркестровку под руководством мюнхенского дирижера Ф.-В. Мейера. Участие в любительском оркестре помогло практически изучить инструменты, что оказало неоценимую помощь в дальнейшей деятельности.

Занятия у Мейера шли успешно. За пять лет юный музыкант настолько преуспел, что поступать в консерваторию оказалось излишним. Рано созревшее мастерство сказалось в произведениях различных жанров, создававшихся в процессе учения. Партитура Торжественного марша, написанная двенадцатилетним музыкантом, была издана. Симфония ре минор семнадцатилетнего автора была исполнена Мюнхенским придворным оркестром. В возрасте 18–20 лет он писал много, в разных жанрах, как бы проверяя на практике полученные знания. В Германии сочинялась масса подобных камерных пьес, и на их фоне музыка Рихарда выделялась романтической одухотворенностью и мелодической яркостью.

Интересы Рихарда не сводились только к музыке. Высокий, худощавый юноша с пышной шевелюрой, вскоре начавшей редеть, с рассеянным, будто устремленным в пространство взглядом, чувствовал себя непринужденно в любой среде. Веселый и общительный, он любил развлечения, посещал балы, танцевал, участвовал в живых картинах. Мимолетно проходили легкие увлечения. Сколько-нибудь глубокие чувства еще не пришли к нему. Мысли Рихарда по-прежнему были заняты музыкой, на него обращали внимание крупнейшие авторитеты Германии и Австрии.

Суровый Бюлов вначале отнесся к нему сдержанно. Ознакомившись с Серенадой для 13 духовых инструментов, Бюлов, однако, изменил мнение и назвал ее автора «необычайно одаренным молодым человеком». Еще ближе узнав его, Бюлов увидел в нем «наиболее

выдающуюся личность после Брамса…».

Именно резкий, требовательный, пользовавшийся огромным влиянием, Бюлов посвятил Штрауса в рыцарское достоинство, назвав его в одном из писем Рихардом вторым. Едва Штраусу исполнился 21 год, как Бюлов рекомендовал его герцогу Саксен-Мейнингенскому в качестве своего преемника на должность капельмейстера придворного оркестра.

В Мейнингене создались благоприятные условия для развития молодого музыканта. Но его энергия не находила выхода в тесных рамках провинции. Не прошло и полугода, как он покинул гостеприимный городок, соблазнившись должностью третьего капельмейстера в Мюнхенской придворной опере. Летом того же года он задумал поехать в Италию. Поездка оказалась недолгой, всего месяц, но очень насыщенной впечатлениями. Вероятно, благодаря поездке в эту страну были устранены тормоза, сдерживавшие воображение композитора; творчество его стало развиваться привольно, нарушая некоторые традиционные эстетические нормы.

Так родилась четырехчастная симфоническая фантазия «Из Италии». Премьера нового произведения, состоявшаяся в 1887 году в Мюнхене под управлением автора, вызвала, по его словам, «много шуму, всеобщую ярость и возмущение тем, что я пытаюсь пойти своим собственным путем, создаю новые формы и заставляю лентяев ломать себе головы».

Молодой, подающий надежды и не лишенный честолюбия автор мог быть доволен — разыгравшийся скандал заставил заговорить о нем. Как часто бывало с позднейшими произведениями Штрауса, фантазия вскоре завоевала признание, и противники ее умолкли.

Вытерпев три года, Штраус покинул Мюнхенскую оперу. Летом 1887 года, во время отдыха в окрестностях Мюнхена, приятель попросил Штрауса помочь в занятиях с одной из учениц. Звали ее Паулина де Ана. Отец ее, генерал, занимал солидный пост в военном министерстве. Это был человек просвещенный, свободный от предрассудков военной касты. Он не препятствовал сценической карьере дочери, что было необычно для его среды. Генерал любезно принимал Штрауса, чьи произведения знал и ценил. Не ставил он преград и зародившемуся чувству молодых людей, хотя с сословной точки зрения начинавший музыкант был незавидной партией для генеральской дочери.

Оставив Мюнхен, Штраус переехал, снова по рекомендации Бюлова, в Веймар и стал вторым дирижером придворного театра, и Паулина последовала за ним. Через несколько лет они поженились, и более полувека эта властная, решительная женщина оставалась верной, любящей подругой своего прославленного спутника жизни.

В волнующей и радостной обстановке Штраус создавал произведение, выдвинувшее его на видное место в мировом искусстве. Это была симфоническая поэма «Дон Жуан». Ее первое исполнение в Веймаре 11 ноября 1889 года под управлением автора стало событием в немецкой музыкальной жизни. К чести веймарских слушателей, они восторженно приняли новое произведение, что даже несколько удивило композитора. Бюлов подтверждал: «„Дон Жуан“… имел совершенно неслыханный успех». Последующие исполнения симфонической поэмы, вскоре завоевавшей концертные залы всего мира, подтвердили верность первых впечатлений.

Как любое значительное произведение искусства, поэма Штрауса — явление многостороннее. Прежде всего, это — великолепная музыка, мелодически настолько яркая и щедрая, что буквально врезывается в сознание слушателя.

После «Дон Жуана» Штраус стал знаменитым. Окрыленный успехом, он развил бурную деятельность. В течение нескольких лет, с 1889 по 1898-й, он создал наиболее выдающиеся симфонические поэмы.

Одно из самых ярких его творений — поэма «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля»

(1895). Ее премьера в 1895 году прошла с не меньшим успехом, чем «Дон Жуан».

Через год после «Тиля» прозвучала под управлением автора новая симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» — интересная страница философских исканий композитора.

Вершиной индивидуалистического мятежа Штрауса явилась симфоническая поэма «Жизнь героя» (1898). В роли героя открыто выступил сам Штраус.

Своего рода продолжение составила созданная через 5 лет, в 1903 году, Домашняя симфония — картина мирной семейной жизни самого композитора: счастье родителей (к тому времени у четы Штраус появился сын Франц), игры ребенка, колыбельная, отход ко сну, утреннее пробуждение. Апофеоз личной жизни автора, нарисованный с обычной штраусовской яркостью красок, вызвал в некоторых кругах не меньшее возмущение, чем «Жизнь героя». Композитора обвиняли в нескромности, высокомерии, саморекламе. Штраус остался верен себе, заявив: «Я не вижу, почему бы мне не написать симфонию на самого себя. Я нахожу себя не менее интересным, чем Наполеон или Александр».

Но в то время Штраусом создавались и произведения, отличавшиеся мрачным, трагическим содержанием — симфонические поэмы «Макбет» (по Шекспиру) и «Смерть и просветление». В 1897 году была написана симфоническая поэма, вызвавшая, как обычно, нападки и упреки одних, восторг и восхищение других, — своеобразная музыкальная трагикомедия «Дон Кихот». Слушателей пугали непривычные оркестровые находки Штрауса, в частности то, что представлялось «натуралистическими излишествами» — вихрь в изображении специально сконструированной ветровой машины или блеяние баранов.

К тому времени в судьбе Штрауса произошли большие перемены — женитьба и приглашение в Мюнхенский оперный театр, сначала в качестве помощника главного дирижера, а с 1896 года — главным дирижером. Наконец-то родной город признал своего сына. Начался долгий период утвердившейся славы, перешагнувшей границы Германии.

В 1890-х годах Штраус выступал в симфонических концертах в Англии, Франции, Бельгии, Голландии, Италии, Испании. В начале 1896 года он посетил Москву. Звезда Штрауса подымалась все выше. В 1898 году он простился с Мюнхеном и принял должность дирижера Берлинской придворной оперы, одного из лучших театров Европы. Заслуги Штрауса получили официальное признание. Гейдельбергский университет присудил ему степень почетного доктора наук.

В 1903 году, с появлением Домашней симфонии, закончилась «великая симфоническая волна» в творчестве Штрауса, продолжавшаяся почти 15 лет. Главное направление будущей деятельности Штрауса — опера.

Первый опыт — опера «Гунтрам» на собственное либретто — хранит следы вагнеровского влияния и не принесла успеха. Законченная в 1893 году и впервые поставленная в Веймаре в 1894 году, она выдержала всего 3 представления, а в родном Мюнхене прошел лишь один спектакль.

В 1901 году на сцену Дрезденского театра вышла вторая опера Штрауса «Погасшие огни», сыгравшая роль прелюдии к расцвету оперного творчества Штрауса — к созданию «Саломеи», «Электры» и «Кавалера розы».

Среди литературных и театральных событий внимание Штрауса привлекла драма О. Уайльда «Саломея». Затем он обратился к мифу об Электре. На протяжении пяти лет (1903–1908) композитор был поглощен созданием двух опер, составляющих трагедийную вершину в его творчестве. При всем различии сюжетов, эпох, действующих лиц в обеих есть общие черты. Это — трагедии заката, повесть о гибели не только главных персонажей, но и целых исторических формаций.

По словам Э. Краузе, «композитор имел намерение показать людей современной ему

эпохи в обстановке далекого прошлого, дать возможность представителям застывшего в своем развитии общества увидеть себя в зеркале». И эту задачу он блестяще выполнил.

Непривычная сложность нового произведения вызвала, конечно, недоброжелательство и нападки прессы. Император Вильгельм II отнесся весьма неодобрительно. Однажды недовольный кайзер назвал своего придворного капельмейстера «змеей, вскормленной на моей груди».

Но, как обычно бывало с произведениями Штрауса, период сомнений и дебатов быстро прошел, и «Саломея» утвердилась в мировом репертуаре, оставаясь одной из наиболее известных опер XX века. Закончив «Саломею», Штраус увлекся другим сюжетом. На него произвела большое впечатление трагедия Г. Гофмансталя «Электра», которая шла в одном из берлинских театров. Штраус обратился к драматургу, и началась совместная работа, положившая начало их долгой творческой дружбе. Служебные дела и гастрольные поездки не позволяли полностью заняться новой оперой; партитуру удалось закончить лишь через три года, в 1908 году.

По сравнению с «Электрой» даже партитура «Саломеи» казалась умеренной. Огромный оркестр — 150 человек, превышающий обычный симфонический коллектив, плотная полифония, сложное, нерасчленимое слухом переплетение экспрессивных мелодических линий создавали волнующую и мрачную картину, на фоне которой развертывалась цепь кровавых преступлений. Драма, бушевавшая в оркестре, во многих эпизодах выступала на первый план, заслоняя неистовую динамику сценического действия. В некоторых кульминациях Штраус применил новые выразительные средства, казавшиеся современникам необычайно дерзкими и лишь впоследствии получившие распространение. Премьера оперы, состоявшаяся в Дрездене в начале 1909 года, большого успеха не имела. Как признавал автор, в «Саломее» и «Электре» он «дошел до крайних границ… способности к восприятию современных ушей». Тем не менее «Электра», подобно своей предшественнице, начала триумфальное шествие по европейским сценам и вскоре прочно вошла в оперный репертуар. Штраус приобретал все большую славу как дирижер. Его пригласили на пост руководителя Берлинского придворного оркестра, затем он стал генеральным музикдиректором Берлинской придворной оперы. Начались Штраусовские фестивали в Висбадене, Дрездене, Франкфурте-на-Майне и других городах, показавшие, какой популярностью пользовался этот все еще спорный и неприемлемый для многих «современных ушей» новатор. Триумфальным и утомительным было турне по США, где пришлось за два с лишним месяца дать 35 концертов.

Приходится только поражаться неисчерпаемой энергии Штрауса, сумевшего в разгаре бурной деятельности создать свою популярнейшую оперу «Кавалер розы».

Опера получилась скорее в духе Иоганна Штрауса. «Кавалер розы» — апофеоз венского вальса, царство широко разливающихся потоков богатой и чувственной лирической мелодики.

Дрезденская премьера оперы состоялась в январе 1911 года. Успех был триумфальный. По словам одного из современников, постановка оперы явилась «последним беззаботным театральным торжеством Европы перед войной».

Не успели пройти в разных городах постановки «Кавалера», как на сцену вышла новая опера Штрауса «Ариадна на острове Наксос» (1912). Небольшой интерлюдией в творчестве композитора явился одноактный балет «Легенда об Иосифе» (1914). Это был его первый опыт балетной музыки.

Помимо сценической музыки, Штраус писал произведения для хоров и оркестровые пьесы. Много времени по-прежнему занимала дирижерская деятельность. Его приглашали в разные страны мира, он выступал с лучшими оркестрами Европы и Америки, исполняя свои

сочинения и немецкую классическую музыку. В начале 1913 года Штраус вторично гастролировал в России.

Еще до войны, в 1911 году, Штраус сделал наброски Альпийской симфонии, ставшей его последним крупным симфоническим произведением. В первую военную зиму 1914–1915 годов он закончил оркестровку, в октябре 1915 года симфония впервые прозвучала в Берлине под управлением автора. Это — вторая развернутая «картина природы» в наследии Штрауса.

Первая опера военного времени, «Женщина без тени», создавалась снова в сотрудничестве с Гофмансталем. В сценарии причудливо сочетались мотивы сказок — немецких (братьев Гримм), арабских, индийских.

Несмотря на тяжелые условия, композитор создал красочную и вдохновенную партитуру. Многие считали «Женщину без тени» вершиной его творчества. «Женщина без тени» — эффектное зрелище с характерными чертами «большой оперы» — хоровыми эпизодами, ансамблями, пышными финальными сценами. Потоки пластичных, ярких мелодий, роскошь гармонических и тембровых красок, богатство полифонической ткани поражали слушателей, и ранее знакомых с изобильной звуковой палитрой Штрауса. Премьера оперы, состоявшаяся в октябре 1919 года в столице распавшейся Австрийской империи, стала большим празднеством, демонстрацией торжества высокой культуры среди хаоса, царившего в Центральной Европе.

В 1919 году его пригласили занять пост директора Венского оперного театра. Пятилетнее пребывание стареющего композитора в австрийской столице ознаменовано интенсивным трудом. По-прежнему он любил чередовать произведения крупных форм и миниатюры, как бы обвивая свои оперы венками песен и романсов.

В 1921 году появился второй балет Штрауса «Шлагобер». Затем в 1928 году композитор создает оперу «большого плана», получившую название «Елена Египетская». Несмотря на пиетет композитора, опера была принята довольно холодно.

После «Елены Египетской» неутомимый композитор задумал новую оперу. «Арабелла» сочинялась на протяжении почти четырех лет, премьера состоялась летом 1933 года в Дрездене. Веселая, не ставившая сложных проблем опера была принята восторженно. Успех ее оказался прочным — до настоящего времени «Арабелла» остается одной из популярных опер Штрауса.

После смерти Гофмансталя композитор не мог найти близкого по духу литератора для совместной работы. У него возникла мысль о Цвейге, разностороннем писателе-новеллисте, поэте, драматурге. Предложение Штрауса, переданное через его издателя, было с радостью принято Цвейгом. Он предложил композитору сюжет комедии «Молчаливая женщина» английского драматурга шекспировских времен Вена Джонсона

Штраус с неистощимой щедростью, словно играя, развертывает в «Молчаливой женщине» (1935) все богатство своего нестареющего мелодического воображения.

Захватив власть, Гитлер и его сообщники старались привлечь видных деятелей немецкой культуры к укреплению «нового порядка». Не спрашивая согласия, Геббельс назначил Штрауса главой так называемой Имперской музыкальной камеры, учреждения, призванного руководить музыкальной жизнью Германии. Политическая беспечность Штрауса сыграла с ним злую шутку: он принял новый пост и оказался, таким образом, связанным с гитлеровской властью, о чем вскоре пришлось горько пожалеть. Премьера была назначена на 24 июня 1935 года в Дрездене. Накануне спектакля он попросил корректуру афиши. С негодованием увидел он, что не указан автор либретто — Стефан Цвейг. Штраус покраснел от волнения и, не повышая голоса, сказал: «Делайте что хотите, но завтра же утром я покидаю Дрезден, и премьера пройдет без меня» Последовало разрешение восстановить имя Цвейга, во

избежание публичного скандала. Спектакль прошел с триумфом, однако негодование Штрауса не утихло. Композитор подал в отставку.

После конфликта первый композитор Германии уходит в тень. Последние оперы «День мира», «Любовь Данаи», «Дафна» не принадлежат к лучшим сочинениям композитора.

На 86 году жизни могучее здоровье Штрауса стало сдавать, появились приступы слабости, сердечные припадки. Временами наступала потеря сознания. 8 сентября 1949 года он мирно, без мучений скончался.

Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956)

Александр Тихонович Гречанинов родился в Москве 25 октября 1864 года Он один из первых крупных русских музыкантов, пришедших в искусство из городских «низов». По его собственным словам, он впервые увидел фортепиано в возрасте четырнадцати лет. Он сам подготовился к поступлению в Московскую консерваторию. До четырнадцати лет мальчик слышал только оркестрион и гитару, а ранее всего — церковное пение и народные городские романсы.

«Родители мои были музыкальны от природы, — писал Гречанинов в автобиографии, книге „Моя жизнь“. — Мать пела не народные здоровые песни, а сентиментальные мещанские романсы вроде „Над серебряной рекой, на златом песочке“ или „Под вечер осенью ненастной“ и т. п. У отца репертуар был получше. Он часто, когда бывал дома, любил петь церковные песни, „дьячил“, как выражалась мать. По субботам всенощная, по воскресеньям ранняя обедня были обязательны не только для них, но и для нас, детей, когда мы стали подрастать. Я пел в гимназическом церковном хоре и даже был солистом. Потом я стал петь и в церкви на клиросе (в нашем приходе был любительский хор). Тогда дома появился еще дьячок-гимназист, и мы с отцом распевали церковные песни уже на два голоса»

Скопив денег на покупку гитары, мальчик научился подбирать аккомпанемент к романсам, а первое, что он подобрал на фортепиано, когда получил к нему доступ, была ектенья. В цитированном фрагменте воспоминаний примечательно скептическое отношение к репертуару матери, но именно романсы (хотя, конечно, в рафинированной, «салонной» ее форме) и церковные песнопения стали первыми жанрами, в которых композитор испробовал свои силы, а впоследствии самыми популярными жанрами его творчества.

Поскольку Гречанинову пришлось весь путь в искусство проходить самому, преодолевая сопротивление близких и самостоятельно обеспечивая свое существование, ученический период у него сильно затянулся. Консерваторию он окончил почти в двадцать девять лет; зато успел поучиться и в Москве — у Танеева, Аренского, Сафонова, и в Петербурге у Римского-Корсакова, в чьем классе композиции Гречанинов провел три года — с 1890 по 1893-й. Еще в Москве, в классе Танеева, были написаны пять романсов, которые потом приобрели широкую известность, особенно лермонтовская «Колыбельная», так что даже в статьях, посвященных 80-летию или 90-летию композитора, его именовали «автором знаменитой „Колыбельной“». Тогда же появилась и первая — несохранившаяся — «Херувимская песня». С Римским-Корсаковым у Гречанинова сложились хорошие, дружеские отношения, но «любимым учеником» Николая Андреевича Гречанинов никогда не был. Сам же он восхищался Римским-Корса-ковым беспредельно, тонко оценивал новые произведения учителя и обижался на него за некоторую холодность, которую пытался объяснить тем, что в Петербурге он, Гречанинов, не свой.

Помимо романсов и экзаменационной кантаты «Самсон», в петербургские годы (а Гречанинов оставался в этом городе еще два года после окончания консерватории) были написаны Первый квартет, получивший Беляевскую премию, Первая симфония, исполненная в Русских симфонических концертах под управлением Римского-Корсакова, и несколько очень удачных светских хоров.

Однако постоянной профессиональной работы в Петербурге для Гречанинова не нашлось, и он решил вернуться в Москву: тут у него появилась хорошая частная

педагогическая практика со взрослыми и с детьми; вскоре Гречанинов начал преподавать теорию музыки в школе сестер Гнесиных и успешно сотрудничал там с детским хоровым классом; руководил он также детским хором в школе Т. Л. Беркман. Для детей Гречанинов сочинил массу высококачественной фортепианной и хоровой музыки, вплоть до опер; большей частью она основана на народных песенных темах и написана на народные тексты (сборники «Аи, дуду!», «Петушок», «Пчелка», «Жаворонок», «Курочка рябка», «Ладушки» и т. д.). Исследователи справедливо указывают, что в этой области он успешно продолжил начинания Лядова.

Первая и Вторая симфонии как бы окружают первую оперу композитора и связаны с ней тематически. Это, в общем, достаточно представительные образцы среднего «беляевского» стиля. Из них более привлекательна Первая симфония, законченная летом 1894 года на Волге. В 1896 году Гречанинов приступает к сочинению оперы «Добрыня Никитич». В «Моей жизни» читаем: «Испробовав свои силы в камерном и симфоническом стилях, я начал подумывать об опере. В те времена я очень увлекался древним русским эпосом и решил, что буду писать оперу на какую-нибудь былину. Остановился на былине о Добрыне Никитиче. Начались мои почти ежедневные посещения Публичной библиотеки и увлекательно-сосредоточенная работа в тишине уютного зала для чтения Неоднократно я видался тогда со служившим в библиотеке В. В. Стасовым и советовался с ним относительно планов будущего либретто. Закончив сценарий, я начал работать над текстом, причем старался как можно ближе быть к былинному оригинальному языку».

Поставлен был «Добрыня» в московском Большом театре 14 октября 1903 года, а до этого большие фрагменты оперы были показаны в Петербурге на концертах графа А. Д. Шереметева.

Опера получила благоприятный отзыв от Римского-Корсакова после его знакомства с клавиром: «В общем, радуюсь на оперу вашу и считаю ее хорошим вкладом в русскую оперную музыку».

В самом начале московского периода Гречанинов начал писать церковную музыку — практически одновременно с А. Д. Кастальским, и очень скоро оба они стали ведущими авторами нового направления. Тогда же, в первые годы развития этого направления, Гречанинов выступил в печати со статьей «О духе церковных песнопений», которая наделала немало шума и стала как бы манифестом новой школы. К 1910 году Гречанинов как автор церковных композиций был очень популярен в России.

Музыка Гречанинова постоянно звучала на концертах, нередко в исполнении автора. «Многописание», как бы компенсировавшее поздний приход к творчеству, было характерно для композитора на протяжении всей его жизни.

Гречанинов отличался разносторонними дарованиями: он сочинял быстро и в разных жанрах, был прекрасным педагогом, дирижером хора и оркестра, аккомпанировал, выступал в ансамблях.

Гречанинов очень гармонично вошел в музыкальную жизнь России первых десятилетий XX века. И потому, несмотря на жесткие подчас замечания критиков, жил как композитор счастливо и находил своего слушателя. Главными ориентирами в расширении художественного мира, в обогащении языка Гречанинову служили произведения Вагнера и французских композиторов. Безоглядным «модернистом» Доморощенного типа он не стал, но в сочинениях 1909–1910 годов в его музыке начали отчетливо проявляться новые мотивы. Наиболее яркое выражение они нашли в опере-мистерии «Сестра Беатриса» по Метерлинку — несколько наивном и провинциальном образце московского «модерна». Опере предшествовали написанные в новом стиле вокальные циклы. «Меня стал не удовлетворять

мой несколько устаревший музыкальный язык, и я начал искать новые гармонические сочетания, — писал Гречанинов в автобиографии — Романсы мои „Сентябрь и октябрь“, „Осенние мотивы“ уже носят на себе первые признаки искания нового За „Осенними мотивами“… последовал ряд сочинений, в которых особенно ярко выявились мои новые приемы. За эту эволюцию моего творчества мне досталось достаточно-таки тогда и от друзей моей музыки, и от критиков. А ныне никто и не замечает какой-то якобы измены себе в этих моих произведениях. Сейчас это все мое, „гречаниновское“, и принимается оно как одно целое, органически связанное с моей сущностью».

В 1909–1910 годах Гречанинов завершает новую оперу «Сестра Беатрис». В 1911-м автор представил ее в Мариинский театр — отказа не последовало, но постановка из-за цензурных соображений не осуществилась. Тогда композитор предложил «Сестру Беатрису» Опере Зимина, и в октябре 1912 года режиссер П.С Оленин и дирижер И О. Палицын представили ее московской публике. Как пишет композитор, сценография вышла не слишком удачной, оркестр и певцы (кроме исполнительницы главной роли — СИ. Друзякиной) знали свои партии недостаточно твердо. Но главное, против постановки выступили московские церковные круги, усмотревшие кощунство в появлении Мадонны на оперной сцене. После второго представления опера была снята. В дальнейшем Гречанинов пытался неоднократно реанимировать произведение — например, как он сам рассказывает, в 1931 году опера была несколько раз показана в парижских салонах с певицей Е. А. Садовень в главной роли и с небольшим хором.

Без сомнения, «Сестра Беатриса» в сравнении с «Добрыней» явилась значительным событием в творчестве Гречанинова, выразив вместе с вокальными и инструментальными произведениями этого периода естественное тяготение композитора «к новым берегам». И через некоторое время это движение принесло плоды, хотя и не в жанре оперы.

Вообще же самой яркой страницей сценического творчества Гречанинова до 1917 года надо, очевидно, признать не его оперы, а музыку к «Снегурочке» Островского. Композитор подробно рассказывает о ней в автобиографии: о своих сомнениях, можно ли написать после Чайковского и Римского-Корсакова третью «Снегурочку»; об установке, которую ему дал К. С. Станиславский, — сделать так, чтобы музыка не доносилась «из оркестра», а звучала бы в самом действии и «этнографически» соответствовала эпохе и персонажам.

Этот новый и оригинальный подход к музыке в драматическом спектакле имел большой успех. Обычно цитируется в этой связи отзыв Горького в письме к Чехову: «Музыка в „Снегурочке“ колоритна до умопомрачения…» О том же писали Вс. Мейерхольд и музыкальные критики. Цитированные выше рецензии авторитетных критиков подводят некоторые итоги развития «светского» творчества композитора в период до Первой мировой войны. Февральскую революцию Гречанинов встретил, как и полагалось русскому интеллигенту, с восторгом. Он даже написал в ее честь гимн — «Гимн Свободной России», текст которого написал совместно с Константином Бальмонтом. Это был не первый опыт: еще в 1905 году Гречанинов собирал деньги в пользу семей погибших рабочих и сочинил «Похоронный марш» памяти Николая Баумана. «В этом [политическом] отношении я с гордостью могу сказать, что я всегда шел впереди всех; первый, всегда всех будоражил, первый всегда подписывал всякие резолюции и т. д.», — писал он в тот период другу.

В 1917 году отрезвление пришло скоро. После ноябрьских событий в Москве он писал: «Москва ранена, святотатственно оскорблена ее святыня. Без боли в сердце невозможно сейчас думать о Москве. Успенский собор с зияющими отверстиями в куполе, Беклемишева башня — без головы. Сильно пострадали Никольские ворота. А ужасная картина, которую представляют из себя Никитские ворота, не подлежит описанию. <…> Одно зло родит

другое, и не видно конца всем ужасам. Но если меня спросить, — может быть, лучше, если бы не было мартовской революции, — я отвечу: нет. Все же сдвиг должен был произойти».

Дальше, по выражению Гречанинова, «пришли холод, голод и почти полное исчезновение духовной жизни». Тем не менее, он не потерял бодрости духа и продолжал работать: в дни большевистского восстания в Москве, под звуки выстрелов сочинялась литургия, в 1919 году была написана Скрипичная соната, в 1920-м началась работа над Третьей симфонией, в 1923-м — над Четвертой. Гречанинов зарабатывал на жизнь преподаванием, концертами-лекциями, летом вел хоровое пение в детских колониях, даже выезжал с авторскими концертами в разные города. С помощью зарубежных друзей ему удалось в 1922 году совершить путешествие в Лондон, где он получил предложение дать совместно с певицей Т. А. Макухиной несколько концертов в разных городах Европы. В октябре 1924 года в Москве отмечалось шестидесятилетие Гречанинова — в праздновании приняли участие известный церковный хор И. И. Юхова и детский хор школ Гнесиных и Беркман. Тогда же зарубежные друзья предложили Гречанинову еще одну концертную поездку.

«Уезжая за границу, — вспоминает он в автобиографии, — я не знал, останусь ли я там навсегда или вернусь обратно в Россию, а потому квартиру свою с роялем, нотной и книжной библиотекой, архивом и многими ценными для меня и дорогими вещами я оставлял все как было. Последний период времени пребывания моего в России был для меня одним из самых счастливых в смысле концертных выступлений; в Петербурге, где гак удачно и с таким успехом были исполнены мои новые квартеты, Третья симфония, цикл песен с квартетом „Мертвые листья“ и др., а также несколько удачных концертов в Москве, и среди них с особенным удовлетворением вспоминаю вечер песен и дуэтов с участием артисток Большого театра Барсовой и Обуховой, которые с незабываемым очарованием пели в этот вечер мои новые и старые песни».

Больше в Россию он не вернулся, хотя сохранял советский паспорт и, заботясь об оставшихся в России близких, старался ни в чем не нарушить лояльности по отношению к советской власти. В многочисленных письмах — к друзьям и официальных, связанных с изданием его сочинений в России, выплатой гонорара и т д., он объяснял невозможность вернуться, с одной стороны, слабостью здоровья и возрастом — своим и жены, семейными обстоятельствами — все дети Марии Григорьевны от первого брака жили за рубежом, а с другой стороны — своей невостребованностью в России как духовного композитора, автора музыки гонимой церкви. «Я часто жестоко тоскую здесь по всем близким, но как хорошо, что я здесь. В Москве за свои духовные сочинения я, вероятно, был бы лишенцем».

С 1925 по 1939 год композитор живет в Париже, а затем переезжает в США, где остается до самой смерти 4 января 1956 года.

В зарубежном периоде творчества Гречаниновым были написаны: Четвертый квартет, Второе фортепианное трио, две фортепианных сонаты, вокальные циклы «Последние цветы» (по Пушкину), три элегии на стихи Баратынского, «Римские сонеты» на стихи Вячеслава Иванова и др.

В одном из парижских писем, рассказывая о работе над инструментовкой Четвертой симфонии, совсем немолодой уже композитор спрашивает сам себя: «Выберусь ли я на свет Божий со своими инструментальными сочинениями или все это попытки с негодными средствами?» И отвечает: «Работать над большим сочинением такая радость, от которой все равно не откажусь, пускай я буду не признан как инструменталист».

Действительно, симфонии Гречанинова отличает добротность и следование традиции, несколько анахроничные для общего музыкального процесса первой половины XX века. Это

вовсе не исключает признания несомненных удач, которые есть у композитора в этом жанре.

Что касается исполнений, то здесь Гречанинов не мог особенно обижаться на судьбу: все его симфонии были сыграны, причем Четвертая и Пятая, созданные за рубежом и наиболее интересные, исполнялись Нью-Йоркским оркестром под управлением Дж. Барбиролли и Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского.

Одно из своих последних крупных произведений кантату «К победе» композитор посвятил в 1943 году победам Советской Армии в Великой Отечественной войне.

Александр Константинович Глазунов (1865–1936)

Александр Константинович Глазунов родился в Петербурге 10 августа 1865 года в семье книгоиздателей.

Мать композитора была неплохой пианисткой, брала уроки фортепьянной игры и теории музыки у лучших музыкантов Петербурга. Отец играл на скрипке. Когда мальчику исполнилось восемь лет, его начали обучать музыке. В детстве он увлекался итальянской оперой. Впоследствии это увлечение уступило место горячей любви к творениям Глинки и других создателей русской оперной классики.

Тринадцати лет Глазунов познакомился с Милием Алексеевичем Балакиревым, который был приглашен для занятий с матерью композитора. Балакирев увидел в по-детски написанных сочинениях признаки несомненного таланта и направил Сашу для систематических занятий к Римскому-Корсакову.

У Римского-Корсакова он брал уроки в течение полутора лет, с конца 1879 по 1881 год. Юный композитор развивался очень быстро, поощряемый советами Балакирева и Римского-Корсакова, постепенно ставших его друзьями.

Параллельно с занятиями музыкой он посещал реальное училище Необычайная организованность, пожалуй, даже деловитость в занятиях музыкой позволили ему уже в ранние годы достигнуть высокого мастерства. Список его сочинении детских и отроческих лет немал и разнообразен: романсы, оркестровые пьесы, наброски оперы. К 1881 году Глазунов закончил свою Первую симфонию.

Она была исполнена в Петербурге 29 марта 1882 года. Римский-Корсаков назвал этот день великим праздником для всех петербургских музыкантов. «Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме, симфония имела большой успех», — писал он.

Когда на вызовы публики на сцену вышел шестнадцатилетний автор, юноша в гимназической форме, публика была поражена.

После исполнения Первой симфонии возникли новые знакомства, сыгравшие значительную роль не только в жизни композитора, но и в истории русской музыки вообще. На этом концерте Глазунов встретился с М. П. Беляевым, богатым лесопромышленником и страстным любителем музыки. Беляев был восхищен талантом молодого композитора и решил пропагандировать его творчество. Увлечение творчеством Глазунова побудило Беляева заинтересоваться судьбой и других русских музыкантов. Он познакомился с группой современных композиторов и сумел оказать большое влияние на дальнейшее развитие музыки в России, поощряя творческий труд русских мастеров.

Сочинения Глазунова исполнялись сразу же, как только он успевал их окончить. Одно сочинение следовало за другим. В августе 1882 года Первая симфония была исполнена в Москве.

В 1883 году Глазунов окончил реальное училище. Затем начал посещать филологический факультет университета, но вскоре бросил его. Однако круг его интересов оставался широким.

Летом 1884 года Глазунов вместе с Беляевым совершил путешествие по Германии, Франции и Испании. Прежде всего, они посетили Веймар, где Глазунов присутствовал на исполнении своей Первой симфонии.

В октябре 1884 года Чайковский приехал в Петербург, чтобы участвовать в постановке

«Евгения Онегина» в Мариинском театре. На вечере у Балакирева он встретился с Глазуновым. С этих пор между Глазуновым и Чайковским, который был вдвое старше его, завязались дружеские отношения, сохранявшиеся до последних дней жизни Чайковского. Чайковский интересовался всеми новыми сочинениями Глазунова.

Влияние Чайковского было благотворным для молодого композитора. Отчасти благодаря творческому общению с Чайковским музыка Глазунова приобрела драматизм и патетическую взволнованность, те черты, которые Глазунов определил, как «элементы оперы», внесенные, по его мнению, Петром Ильичом в симфонию.

В ноябре 1884 года Беляев учредил премии за новые сочинения русских композиторов. Глазунов получил премию в 1885 году за свой первый струнный квартет и пожертвовал ее на памятник Мусоргскому. Затем он продолжал получать премии ежегодно. Исключением был лишь 1887 год, когда все премии были выделены на сооружение памятника только что умершему Бородину.

В начале 1880-х годов появилось очень много новых русских произведений для оркестра. Беляев решил организовать постоянные концерты, в которых ежегодно исполняли бы несколько программ исключительно из сочинений русских композиторов.

Эти «Русские симфонические концерты» устраивались с декабря 1885 года в течение тридцати лет. На каждом концерте исполнялось новое оркестровое произведение Глазунова, который сочинял так быстро и много, что никогда не давал повода нарушить это правило.

На первом «Русском симфоническом концерте», в декабре 1885 года, была исполнена симфоническая поэма Глазунова «Стенька Разин».

Вторая симфоническая фантазия «Море» написана в 1889 году. Вслед за «Морем» не замедлили появиться симфонические картины: «Кремль», «Весна» и другие. При всем значении этих произведений в творчестве Глазунова преобладали все же инструментальные произведения, основанные на чисто музыкальных законах и не подчиненные какому-либо сюжету.

Глазунов охотно оркестровал и чужие произведения и считался авторитетом в этой области. Даже композиторы старшего поколения охотно использовали его советы.

К концу 1880-х годов беляевский кружок вырос настолько, что воплотил все наиболее передовые стремления русской музыки того времени. Глазунов вошел в беляевский кружок в момент его образования, и авторитет его как композитора рос вместе с расширением деятельности кружка. В июне 1889 года Глазунов вместе с группой других музыкантов отправился за границу. На очередной Всемирной выставке в Париже Беляев организовал два концерта русской музыки, на которых Глазунов выступал как дирижер своих сочинений.

Популярность Глазунова за границей быстро росла. Произведения его все чаще встречались в программах концертов, а в прессе начали появляться разборы его сочинений и биографические справки о самом композиторе. Особенной известностью Глазунов пользовался в Англии, в 1907 году ему присвоили степень доктора Кембриджского и Оксфордского университетов. Он не раз посещал Лондон и дирижировал там своими произведениями.

К 1890-м годам он достиг вершин своего таланта, полного расцвета своих творческих сил и блестящего совершенства техники. Те индивидуальные свойства музыки, которые Глазунов обнаруживал еще в своих ранних произведениях, теперь вылились в мастерство вполне определившегося стиля. В эти два десятилетия на рубеже старого и нового века Глазунов создал свои лучшие произведения.

К числу наиболее значительных произведений Глазунова, прежде всего, относятся его последние симфонии, начиная с Четвертой и включая последнюю, Восьмую. Каждая

симфония совершенна в своем роде, и ни одна из них не похожа на другую.

К этим же годам относятся превосходные произведения Глазунова в области балета. «Раймонда» (балет в трех действиях, либретто М. Петипа) написана в 1896–1897 годах, а поставлена впервые в Петербурге в 1898 году. Исторически она продолжает направление, намеченное балетами Чайковского, — симфонизацию балета. Музыка уже не играет вспомогательной роли, как это было в балетах Пуни и других композиторов, писавших музыку, под которую удобно было бы танцевать.

Балет «Раймонда» бесспорно принадлежит к числу лучших сочинений Глазунова. Однако второй балет — «Времена года» (1899) — более интересен по своим чисто музыкальным качествам. Весь балет представляет собой четыре картины: зиму, весну, лето и осень. Партитура этого балета — образец блестящего оркестрового искусства Глазунова.

В 1899 году Глазунов был назначен профессором класса оркестровки и чтения партитур в Петербургской консерватории. Вся его тридцатилетняя педагогическая деятельность и административная работа прошла в этом учебном заведении. Общественно-музыкальная деятельность Глазунова стала особенно интенсивной после смерти М. П. Беляева в начале 1904 года, когда вместе с Римским-Корсаковым и Лядовым он стал во главе музыкальной жизни Петербурга.

Для творчества Глазунова наступил менее плодотворный период. Педагогическая работа и дирижирование поглощали все его силы. К 1909 году относятся эскизы новой симфонии, из которой написана была первая часть (клавир). После Восьмой симфонии прошло тридцать лет, когда Глазунов начал писать Девятую симфонию, но смерть помешала ему закончить ее. Историческая миссия Глазунова-симфониста, завершившего блестящий период классической русской симфонии, была выполнена. В начале нового столетия музыка начала развиваться в ином, новом направлении.

Октябрьская революция застала Глазунова всецело поглощенным педагогической и общественной деятельностью. Несмотря на трудности первых революционных лет, он отдавал всю энергию делу музыкального просвещения. Глазунов привлек к работе в консерватории новые силы, стремясь обновить и пополнить состав профессуры. Вместе с ними он боролся против охватившего консерваторию в 1920-х годах пагубного увлечения формалистической западноевропейской музыкой.

В 1922 году в связи с празднованием сорокалетия творческой деятельности Глазунова ему было присвоено звание народного артиста Республики. Юбилей был отмечен рядом авторских концертов и постановкой балета «Раймонда». Осенью 1928 года Глазунов выехал за границу лечиться. Там, в Париже, он провел свои последние годы. В письмах тех лет он часто жаловался на усталость, много говорил о болезнях. Все же и тогда Глазунов продолжал композиторскую и дирижерскую деятельность, хотя условия для творчества были, по его словам, «далеко не благоприятны», а концертные турне очень утомительны.

Он дирижировал концертами из своих произведений в Париже, Мадриде, Лиссабоне и Валенсии. В ноябре 1929 года он впервые посетил Америку, где дал семь концертов: в Детройте, Нью-Йорке, Бостоне и Чикаго. В 1930 году он дирижировал своими сочинениями в Лодзи, Варшаве и Праге, а в 1931-м — в Амстердаме и Истборне.

Умер Глазунов в Париже, на семьдесят первом году жизни 21 марта 1936 года.

Ян Сибелиус (1865–1957)

Финляндия чтит Сибелиуса как национального героя. Еще при жизни он удостоился на родине такого почета, каким, вероятно, не пользовался ни один музыкант в мире.

В небольшом городе Хяменлияна на юге центральной части Финляндии, невдалеке от Хельсинки, 8 декабря 1865 года в семье военного врача Христиана-Густава Сибелиуса родился сын. Его назвали Йоган-Юлиус-Христиан, впоследствии он стал известен под коротким именем Ян.

Рано потеряв отца, маленький Ян провел детские годы с матерью, братом и сестрой в доме бабушки в своем родном городе. Он обладал неистощимой фантазией, населявшей непроходимые лесные чащи диковинными существами — нимфами, колдуньями, гномами. Эта черта сохранилась у него и в зрелом возрасте. Недаром учителя называли его мечтателем.

Свое образование Ян начал в шведской школе, но вскоре перешел в финскую. В роду Сибелиусов не было музыкантов, но многие из них очень любили искусство. Следуя упрочившейся семейной традиции, подрастающих детей обучали музыке: сестра Линда выбрала рояль, брат Христи — виолончель, Ян начал заниматься на рояле, но затем предпочел скрипку. В десятилетнем возрасте он сочинил небольшую пьеску. Лет в 15 его влечение к музыке настолько возросло, что решено было начать более серьезные, систематические занятия. Преподавателем выбрали руководителя местного духового оркестра Густава Левандера, этот музыкант дал своему ученику не только хорошую техническую подготовку, но и некоторые музыкально-теоретические знания. В результате занятий юный музыкант написал несколько камерно-инструментальных сочинений.

Как старший сын, Ян должен был стать опорой семьи. В двадцатилетнем возрасте он поступил на юридический факультет университета в Хельсинки, втайне мечтая о другом — об артистической карьере скрипача-виртуоза.

Параллельно с занятиями в университете юноша посещал Музыкальный институт. Вскоре его успехи окончательно убедили родных в том, что настоящее его призвание — музыка.

С исключительной теплотой отнесся к нему директор института М. Вегелиус, преподававший теоретические дисциплины. Чувствуя большую одаренность начинающего композитора, Вегелиус старался не стеснять его раскрывающийся талант и богато проявляющуюся творческую фантазию строгими рамками традиционных теоретических предписаний.

Исключительно благотворную роль в жизни молодого Сибелиуса сыграл возглавлявший национальное направление в финской музыке Р. Каянус. В своем старшем друге Сибелиус встретил покровителя и советчика, оказавшего на первых порах существенную помощь молодому композитору.

Весной 1889 года Сибелиус закончил Музыкальный институт. Наряду с другими талантливыми представителями финской молодежи Сибелиус получил государственную стипендию для совершенствования за рубежом. Двухгодичное пребывание в Германии и Австрии принесло много интересных впечатлений.

Пребывание Сибелиуса на родине в 1890 году ознаменовалось важным событием в его жизни — обручением с Айно Ярисфельт. Вскоре он снова уехал для дальнейшего совершенствования, на этот раз в Вену В Австрии Сибелиус написал два симфонических произведения. Посланные в Хельсинки Каянусу, они были исполнены там, но без особенного

успеха.

Заграничная поездка расширила художественный кругозор молодого композитора, не принеся, однако, больших результатов в изучении музыкально-теоретических дисциплин. В этом сказалось его упорное сопротивление окостеневшим традиционным нормам и стремление оставаться самобытным. Невелики были и творческие достижения этого периода.

Тем не менее, когда 26-летний композитор вернулся в 1891 году домой, он убедился в том, что некоторые его сочинения охотно исполняются.

Вскоре Сибелиус выступил с большим произведением, в котором впервые широко раскрылось его дарование, — симфонической поэмой «Куллерво» для двух солистов, мужского хора и оркестра Первые наброски ее были сделаны еще в годы пребывания за границей.

Выдвинув Сибелиуса в первые ряды деятелей финской культуры, «Куллерво» сыграло большую роль и в его личной жизни. Если раньше родители его нареченной не решались отдать дочь за музыканта с необеспеченным общественным положением, то теперь их сомнения рассеялись. Летом 1892 года состоялась свадьба. В юной Айно Сибелиус нашел подругу, поддерживавшую его на жизненном пути. Но семья требовала немалых забот. Надо было думать об устройстве на работу, и выход был найден с помощью друзей. Вегелиус пригласил своего воспитанника преподавать теорию композиции и вести класс скрипки в Музыкальном институте, а Каянус возложил на него такие же обязанности в своей оркестровой школе. Педагогическая деятельность Сибелиуса продолжалась около 8 лет. Впоследствии он возвращался к ней лишь изредка, не чувствуя, видимо, к тому большой склонности.

В этот счастливый период своей жизни, в начале 1890-х годов, молодой композитор становится одной из центральных фигур художественной жизни Финляндии. Почти все его произведения этого периода непосредственно связаны с образами родной страны, ее истории, народной поэзии, особенно «Калевалы». На этом этапе творчества Сибелиус остается приверженцем музыки, связанной с поэтическим текстом, — вокальной и программной.

Сочинения начала 1990-х годов подтверждают этот принцип: «Странствие в лодке» для смешанного хора на текст рун «Калевалы», увертюра «Карелия» и сюита под тем же названием, симфонические поэмы «Весенняя песнь» и «Лесная нимфа», в которых возрождаются сказочные образы лесных чудищ, волновавшие воображение маленького Яна в детские годы.

Этот период творческих исканий и опытов завершился произведением, в котором Сибелиус выступил уже как большой, законченный художник и как мастер оркестрового письма. Это была «Сюита о Лемминкяйнене» — четыре легенды для симфонического оркестра, принесшие их автору европейскую, а вскоре и мировую славу.

После трагического героя Куллерво композитор обратился к самому веселому, жизнерадостному персонажу «Калевалы», сочетающему в себе качества храброго воина и неотразимого покорителя сердец. Четыре части сюиты посвящены важнейшим эпизодам его бурной жизни.

Сюита поражает своеобразием и непосредственностью мелодического языка, удивительной свежестью гармонических красок. Она казалась свежим дыханием Севера, влившимся в пряную, несколько изысканную атмосферу цивилизации конца XIX века. Облик великого художника северных просторов здесь проявился хотя и не в полную силу, но уже достаточно отчетливо. У замечательной сюиты Сибелиуса странная судьба. Интерес и сочувствие обычно сопровождали его прежние выступления. Сюита же была встречена

недоверчиво, неодобрительно. Началось с резких выступлений артистов оркестра. Слушая на репетициях их пререкания с композитором, молодая жена Сибелиуса тихо плакала, сидя в ложе. Лишь благодаря его настойчивости и возросшему влиянию сюиту удалось отстоять. Критики оценили новое произведение довольно сдержанно, отметив будто бы недостаточно выраженный национальный характер музыки и наличие влияний Вагнера, Листа, Чайковского.

Однако, при несомненных следах влияний, вполне понятных у молодого композитора, сюита покоряет, прежде всего, своей самобытной силой. Но даже две последние легенды, вскоре получившие мировое признание как образцы подлинно финского искусства, не привлекли внимания критиков.

Расстроенный Сибелиус вовсе исключил первые две части, которые в дальнейшем в течение 37 лет не исполнялись и не публиковались. В то время как «Туонельский лебедь» и «Возвращение Лемминкяйнена» совершали триумфальное шествие по концертным эстрадам многих стран, первая половина сюиты оставалась забытой. Лишь в 1934 году известный финский дирижер Г. Шнеефойхт исполнил все четыре части целиком.

Несмотря на неудачи, жизненные трудности и разочарования, творчество Сибелиуса пробивало себе путь не только на родине, но и за рубежом. Каянус исполнял его музыку в Париже, сочинения его, изданные в Германии, вызвали интерес в странах Европы и США.

В это время пришли признание и помощь оттуда, откуда меньше всего можно было ожидать: сенат назначил Сибелиусу постоянную государственную стипендию, что было беспримерным случаем в истории Финляндии.

Значительных событий в зрелые годы его жизни относительно немного: нечастые выступления в качестве дирижера, поездки в Россию, Западную Европу и Америку, встречи с выдающимися современниками. Заботливая жена охраняет его покой, создавая условия для плодотворного труда. Жизнь композитора проходит главным образом в его рабочем кабинете. Здесь рождаются и произведения, приносящие их автору славу трибуна национально-освободительного движения Финляндии.

В ноябре 1899 года в Хельсинки проводились празднества печати в пользу фонда, поддерживавшего своими средствами финскую прессу. Кульминационным моментом вечера явилась заключительная сцена, называвшаяся «Финляндия пробуждается». Широкий отклик встретило вступление к последней картине Сибелиуса, ставшее известным всему миру в виде отдельной симфонической пьесы под названием «Финляндия». Несмотря на свои небольшие размеры, это образец монументального музыкального искусства, подлинный памятник патриотического воодушевления. Современники говорили, что «Финляндия» больше способствовала освободительной борьбе народа, чем тысячи речей и памфлетов. Здесь господствуют яркие краски, широкие мазки кисти.

В этот же период Сибелиус создает Первую симфонию. Она впервые была исполнена под управлением автора 26 апреля 1896 года. В ней справедливо отмечались явные влияния, в частности Чайковского и Бородина. Вторая симфония Сибелиусом была закончена довольно быстро и 3 марта 1902 года впервые исполнена под управлением автора в Хельсинки.

К тем же годам относится самое популярное, хотя и не вполне характерное для композитора произведение — «Грустный вальс» из музыки к драме «Смерть» А. Ярнефельта. Такие малые формы, как музыкальные номера, к драматическим спектаклям, вообще занимали видное место на всем протяжении творческой жизни Сибелиуса.

Почти одновременно Сибелиус создал произведение крупного масштаба, Концерт для скрипки с оркестром.

Весной 1904 года в жизни Сибелиуса произошло событие, оказавшее немаловажное влияние на его дальнейшую творческую работу: вместе с семьей он переселился из

Хельсинки в небольшую усадьбу в деревне Ярвенляя, в 30 километрах от столицы, в живописной местности близ озера Туусула. Усадьба получила название «Айнола», что означает по-фински «жилище Айно», в честь жены Сибелиуса.

Здесь композитор прожил более полувека; здесь он создал свои наиболее зрелые произведения, в том числе пять симфоний. «Мне необходимо было уехать из Хельсинки, — говорил он близким друзьям. — Для моего творчества требовались иные условия. В Хельсинки любая мелодия умирала во мне. К тому же я слишком общителен и не способен отказываться от всевозможных приглашений, мешающих моей работе».

Подлинным «освящением» нового жилища — Айнолы — явилось выдающееся произведение, начатое композитором вскоре после переселения — Третья симфония. Законченная лишь в 1907 году, она была воспринята как новое слово в творчестве Сибелиуса. Эпическая грандиозность предшествующих двух симфоний уступает здесь место лирической углубленности.

Четвертая симфония Сибелиуса считается одной из самых своеобразных симфоний начала нашего столетия. Как утверждал композитор, Четвертая была создана «в виде протеста против современных музыкальных произведений». Это — особый мир, где все крайне необычно — и мелодика, сохраняющая, однако, глубокую народную основу, и гармонический язык, и формы, и оркестровые краски.

Слава Сибелиуса с каждым годом все шире распространялась по странам мира. Предпринятое им в 1914 году концертное турне в США прошло с триумфом и сопровождалось чествованиями, отразившими популярность его творчества за океаном.

Разразившаяся мировая война нарушила некоторые планы Сибелиуса: пришлось отказаться от второй поездки в США, куда его снова настойчиво приглашали, прервались связи с музыкантами Западной Европы.

Но даже война не помешала торжественно отметить в декабре 1915 года пятидесятилетие великого композитора.

Тогда же Сибелиус впервые познакомил слушателей с новой, Пятой симфонией. Она выделяется монументальностью замысла. Но еще с 1918 года в душе композитора зрел новый большой замысел — Шестая симфония. Она была написана лишь через 5 лет — срок необычайно долгий для ее автора, что отчасти можно объяснить сложными обстоятельствами этого периода. 16 февраля 1923 года симфония впервые прозвучала под управлением Сибелиуса в Хельсинки.

Приближаясь к шестидесяти годам, Сибелиус проявляет высокую творческую активность. Он пишет Седьмую симфонию и ряд других крупных произведений.

Известный дирижер С. Кусевицкий метко назвал Седьмую «Парсифалем» Сибелиуса. Кажется, что великий художник, пройдя долгий путь, останавливается на вершине, просветленным взглядом охватывая окружающий мир.

Последнее из значительных произведений Сибелиуса — симфоническая поэма «Тапиола» — написано в 1926 году. С конца 1920-х годов творческая деятельность Сибелиуса прекратилась почти на тридцать лет. Лишь изредка композитор создавал небольшие сочинения или переделывал старые.

Сибелиус умер 20 сентября 1957 года

Франц Легар (1870–1945)

Франц Легар, сын военного капельмейстера Франца Легара и его жены венгерки Христины Нейбрандт, родился 30 апреля 1870 года в венгерском городке Комморне. Сюда забросила отца кочевая армейская жизнь. Рождение первенца не могло изменить ее уклада.

В пять лет он не только знал ноты, но мог импровизировать на заданную тему, даже при накрытой полотенцем клавиатуре — трюк, приписываемый маленькому Моцарту. В шесть лет написал песню с собственным текстом, посвятив ее матери.

В 1882 году Легар успешно выдержал довольно трудный экзамен в Пражскую консерваторию. Франц стал учеником профессора Ферстера по теории музыки и директора Беневитца по классу скрипки.

В 1884 году полк отца перевели в Прагу. Теперь Франц-младший мог снова жить в семье. На старших курсах консерватории директор Беневитц познакомил его с Антонином Дворжаком, шестнадцатилетний юноша и семидесятилетний маститый композитор сблизились. Дворжак сыграл юному другу несколько своих новых композиций. Легар рискнул и, замирая от волнения, показал Дворжаку свои. Это были две сонаты, скерцо и каприччио. Дворжак просмотрел их очень внимательно. «Недурно, совсем недурно», — бормотал он. Дойдя до конца последней сонаты, он положил рукопись на стол и веско произнес: «Повесь скрипку на гвоздь и будь композитором!» Легар, давно уже бравший тайком частные уроки композиции у профессора З. Фибиха, был окрылен. Он твердо решил бросить консерваторию и заниматься только у Фибиха.

Итак — полная самостоятельность и свобода! Конечно, Легар не хотел и думать о том, чтобы рассчитывать на помощь родителей. Представилась возможность поступать в музыкальный театр в Бармен-Эльберфельде первым скрипачом-концертмейстером, на жалованье 150 марок в месяц. Легар считал Бармен-Эльберфельд школой жизни, показавшей ему театр изнутри. Но интенсивная работа не позволяла сочинять. Громадная нагрузка не окупалась маленьким жалованьем.

В это время Легару-старшему удалось получить место военного капельмейстера в Вене. Ему нужен был солист-скрипач. Разумеется, он подумал о сыне.

Отец и сын отлично сработались. Они разделили между собой дирижерские обязанности. Здесь, в Вене, Легар провел десять месяцев. Он написал несколько небольших сочинений, из которых вальс «Чары любви» и два марша были изданы. Но желание быть независимым берет верх. Франц, узнав, что освободилось место военного капельмейстера в венгерском городке Лошонце, становится в двадцать лет самым юным капельмейстером в австрийской армии.

Стройный, элегантный, в красивом мундире, с маленькими русыми усиками, Легар покорял сердца обывателей Лошонца и, главным образом, разумеется, их дочек. Занятий ему хватало: помимо своих прямых обязанностей — репетиций и выступлений с оркестром, он основал квартет и давал уроки музыки. Но в нем крепла мечта об опере. Осенью 1893 года он начал сочинять две оперы: «Кирасир» и «Родриго». Ни одна из них не двинулась дальше первых сцен, но молодой композитор, что называется, набил руку, освоив многие технические трудности. Затем родилась «Кукушка» — первое крупное музыкально-драматическое произведение Легара.

«Кукушка» должна была решить судьбу Франца, быть ему композитором или же остаться капельмейстером. В вечер премьеры старый рабочий сцены театра в Лейпциге ободряюще

похлопал по плечу трепещущего автора: «Поверьте мне, вы будете иметь успех». Это было 27 ноября 1896 года.

Действительно, успех был. Однако «Кукушка» выдержала не много представлений. После Лейпцига она прошла в Кенигсберге, Будапеште (под названием «Татьяна»), наконец в Венской опере. «Кукушку» постигла странная участь: она нигде не проваливалась и нигде не имела настоящего успеха. После нескольких спектаклей и благоприятных печатных отзывов публика переставала интересоваться оперой, и произведение исчезало с афиши.

1 ноября 1899 года стало одним из звездных часов Франца Легара. Началась его служба в Вене — столице Австро-Венгрии и мировой оперетты, — пока в качестве капельмейстера 26-го пехотного полка.

Когда его полк должны были перевести из Вены, он, не задумываясь, объявил командиру, что остается в Вене и навсегда покидает военную службу. Шел 1902 год.

Легар поступил в театр «Ан дер Вин» дирижером. Но он не оставил мысли о творчестве. Ему хотелось сотрудничать с профессиональным, маститым драматургом. Так он пришел к Виктору Леону — едва ли не самому талантливому и плодовитому театральному писателю того времени, автору либретто многих опер и оперетт.

Премьера «Венских женщин» состоялась в театре «Ан дер Вин» в ноябре 1902 года. Наутро Легар прочел в газетах, что он — новая величина современной оперетты. Вскоре оперетта «Венские женщины» пошла в Берлине (под названием «Настройщик роялей») и в Лейпциге, где называлась «Ключ от рая». Премьера «Решетника» состоялась 20 декабря 1902 года. Затем «Решетник» прошел 225 раз подряд!

В 1903 году Легар с Леоном и его соавтором Лео Штейном начали работу над опереттой «Божественный супруг». «Божественный супруг» шел и в других странах, в том числе и в России, но успех его был не долгим.

Аналогичная судьба постигла и следующее произведение, премьера которого прошла в конце того же 1904 года в театре «Ан дер Вин», — оперетту «Шуточная свадьба».

И вот пришло время «Веселой вдовы». До последнего момента директор театра «Ан дер Вин» Карчаг настаивал на том, что музыка «Веселой вдовы» — это «никакая не музыка», премьеру ждет провал. Репетиции оперетты шли по ночам. Декорации были составлены из фрагментов оформления других оперетт, не было сшито ни одного костюма. Для участников бала в посольстве Карчаг разрешил взять туалеты из «Гейши».

Перед самой премьерой директор предложил Легару отказаться от нее, получив некоторое вознаграждение, «лишь бы не позорить театр». Легар со слезами согласился; к счастью, исполнители главных ролей, Мицци Гюнтер и Карл Тройман, уговорили его не сдаваться: «Коли все уже потеряно, хоть раз, но сыграем».

Уже первый акт оперетты потряс зрителей, аплодисментам не было конца, после второго акта разразилась овация, неслыханная даже в «Ан дер Вин», публика потребовала выхода авторов, и на сцену вместе с Легаром и актерами вышел раскланиваться улыбавшийся Карчаг — поистине опереточная ситуация. Легар победил: «Веселая вдова» покорила мир.

«Фольклор против рафинированности, музыкальная наивность против сверхкультуры, экзотика против венского элемента. И все это смешано в едином новом, незнакомо переливающемся общем тоне, который завоевал весь мир» (Э Дечей). «Мерцающее, тремолирующее облачение в духе Пуччини пронизывает мелодические находки… Даже немузыкальным людям дарует эта музыка чувство мелодии», — писал биограф Легара С. Чех.

Эти отзывы дают представление о восприятии музыки Легара его соотечественниками и современниками, воспитанными на старой опереточной школе.

«С „Веселой вдовой“, — писал Легар через несколько лет, — я нашел свой стиль, к

которому стремился в предыдущих произведениях… Направление, которое взяла современная оперетта, зависит от направления времени, публики, от всех изменившихся общественных отношений. Я думаю, что шутливая оперетта не представляет интереса для сегодняшней публики… Автором музыкальных комедий я не мог бы быть никогда. Моя цель — облагородить оперетту. Зритель должен переживать, а не смотреть и слушать откровенные глупости…» Примечательно, что осознание значения «Веселой вдовы» пришло к нему не сразу. По меньшей мере пять оперетт было написано за это время. Легар упивался пришедшей к нему, наконец, славой — настоящей, мировой славой, со всеми ее последствиями.

Новый крупный успех — оперетта «Княжеское дитя», поставленная 7 октября 1909 года в новом «Иоганн Штраус-театре», предназначенном специально для оперетты.

Легар сходится с драматургами А. Вильнером и Р. Боданским, которые написали для него пьесу «Цыганская любовь». Не лишенное политических намеков либретто в соединении с первоклассной музыкой обусловили мировой резонанс другой оперетты «Граф Люксембург», которую Легар сочинял почти одновременно с «Цыганской любовью» и написал всего за три недели: Такое возможно только в расцвете творческих сил Композитор не особенно был доволен своей работой, называл ее неряшливой. Но Карчаг в этот раз оказался прав: Легар «вытряс из рукава» мелодии, которые на несколько лет завладели миром. Премьера в театре «Ан дер Вин» была назначена на 12 ноября 1909 года. Легар боялся провала и надеялся только на невнимание зрителей к музыке. Он приятно ошибся. Спектакль имел ошеломляющий успех.

Премьера оперетты «Цыганская любовь» прошла 8 января 1910 года в «Карл-театре».

Пресса назвала лейтмотивы «Цыганской любви» недостаточно своеобразными и упрекнула Легара в чрезмерном эксплуатировании своего таланта. В самом деле — это была его третья премьера в сезоне! Ставили в упрек также недостаток комического элемента. За рубежом успех «Цыганской любви» был большим, нежели на родине.

«Ева» («Фабричная девушка») — так называлось новое произведение. Надо отдать должное либреттистам: они нашли место и лирике, и танцам, и даже роскоши в наивном социальном контрасте. Музыка «Евы», безусловно, удалась Легару. Самые пленительные темы, конечно, отданы героине. Ее мотив открывает увертюру, трансформируясь позже в тему дуэта.

Премьера прошла в «Ан дер Вин» в начале 1914 года, и уже к 8 мая оперетта прошла 100 раз.

Началась Первая мировая война. Для оперетты наступил трудный период. Творческая растерянность чувствовалась и у Легара. Почти десятилетие не появлялось из-под его пера ничего, равного по значению «Веселой вдове» или «Графу Люксембургу».

После «Евы», несколько растерявшись от упреков в «социалистических наклонностях», которых у него явно не замечалось, он покончил с «глупостями» и комизмом. Композитор начал писать так называемые «легариады» — оперетты, весьма мало схожие с «опереткой», предъявляющие драматизм, граничащий с трагедийностью, заканчивающиеся — вещь, запрещенная в оперетке, — несчастливо. Как правило, большого успеха «легариады» не имели. Достигшего мировой славы композитора обвиняли в том, что он исписался.

Он оказался «жестким орешком», не отступил в отличие от Оффенбаха и говорил: «Оперетта не умирает… Умирают только те, кто не умеет с ней обращаться, — любители штампов и эпигоны. Каждый настоящий художник — первопроходчик, пробивающий туннель через темные горы к свету. Новый материал, новые люди, новые формы! Я — человек настоящего времени, а все нынешнее время не что иное, как большая мастерская для следующего поколения. Оно перестраивает драму, роман, комедию, почему бы не оперетту? Нет последней волны в искусстве, как нет последней волны в Трауне… Есть только одна

инстанция, перед которой я склоняюсь, — это моя совесть. В остальном я позволяю себя ругать и хвалить и делаю то, что должен».

Легар не один преодолевал трудности. В 1923 году он оформил брак с Софи. Уже 20 лет они были вместе, проверили глубокую взаимную привязанность и пришли к решению. Друзья справедливо уверяли, что «Легар женился для того, чтобы быть свободным». Софи умела незаметно заботиться о нем, ни в чем его не стесняя.

Легара ожидал новый взлет. Хотя мало кто сейчас помнит о написанных им произведениях после 1920 года. Однако оперетты «Паганини» (1925), «Царевич» (1927), «Фридерика» (1928), «Страна улыбок» (1928), «Джудита» (1934) живут хотя бы потому, что в отдельных мелодиях Легар не сошел с пьедестала, а поднялся выше. Пусть как бы для концерта, для исполнения их замечательным певцом Рихардом Таубером создал он арии Паганини и Су-Хонга, мелодии эти продолжают звучать, радуя человечество. До слез трогательный вальс Джудиты из одноименной оперетты исполнялся уже не Таубером, и все же это — одна из вершин опереточной музыки.

17 ноября 1929 года стало апогеем новой славы Легара. В этот день на четырех сценах Берлина было дано девять легаровских спектаклей. В день шестидесятилетия Легара, 30 апреля 1930 года, с 8 до 9 часов вечера по всей Австрии был объявлен легаровскии час: по радио, в дансингах и концертах исполнялись только его произведения. Легар в это время находился в Баден-Бадене. Он получил поздравления со всех концов света. Вена встретила его пышными юбилейными празднествами и банкетами.

За успехом творческим пришел и успех финансовый. В 1931 году Легар купил в Вене просторный дворец постройки 1740 года, принадлежавший моцартовскому либреттисту Людвигу Шиканедеру. Здесь композитор и жил до самой смерти.

Легар умер 24 октября 1948 года в 3 часа дня.

Александр Николаевич Скрябин (1872–1915)

Семья Скрябина принадлежала к московской дворянской интеллигенции. Родителям не довелось, впрочем, сыграть заметной роли в жизни и воспитании их гениального сына, родившегося 6 января 1872 года. Мать вскоре умерла от туберкулеза, а отец — адвокат — много времени занимался своими делами. Музыкальный слух и память Саши поражали окружающих. С ранних лет он по слуху легко воспроизводил услышанную один раз мелодию, подбирал ее на рояле или на других попадавшихся под руку инструментах. Но самым любимым инструментом маленького Скрябина был рояль. Еще не зная нот, он мог проводить за ним многие часы, до того, что протирал педалями подошвы на обуви. «Так и горят, так и горят подошвы», — сокрушалась тетушка.

Незаметно подошло время подумать об общем образовании Саши. Отец хотел, чтобы он поступил в лицей. Однако родные уступили желанию всеобщего любимца — обязательно поступить в кадетский корпус. Осенью 1882 года десятилетний Александр Скрябин был принят во 2-й Московский кадетский корпус.

Постепенно у Саши созрело решение поступить в консерваторию. Продолжая учение в корпусе, он стал заниматься частным образом у видного московского педагога Н. Зверева.

Параллельно с занятиями у Зверева Скрябин начал брать уроки по теории музыки у Сергея Ивановича Танеева. В январе 1888 года, в возрасте 16 лет, Скрябин поступил в консерваторию. Одновременно Скрябин был принят также в класс фортепиано. Здесь его педагогом стал Василий Ильич Сафонов, крупный музыкальный деятель, пианист и дирижер.

Очень скоро Скрябин наряду с Рахманиновым обратил на себя внимание педагогов и товарищей. Оба они заняли положение консерваторских «звезд», подававших наибольшие надежды. В классе Танеева Александр занимался два года. Танеев ценил талант своего ученика и относился с большой теплотой к нему лично. Скрябин отвечал учителю глубоким уважением и любовью.

Созданные Скрябиным в период учения произведения написаны почти исключительно для его любимого инструмента. Сочинял он в эти годы много. В собственноручно составленном им списке своих сочинений за 1885–1889 годы названо более 50 различных пьес. В феврале 1894 года он впервые выступил в Петербурге, как пианист-исполнитель собственных произведений. Здесь он познакомился с известным музыкальным деятелем М. Беляевым. Это знакомство сыграло важную роль в начальном периоде творческого пути композитора.

Через Беляева завязались отношения Скрябина с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Лядовым и другими петербургскими композиторами.

В середине 1890-х годов начинается исполнительская деятельность Скрябина. Он выступает с концертами из своих сочинений в различных городах России, а также за рубежом. Летом 1895 года состоялось первое заграничное турне Скрябина. В конце декабря того же года он снова выехал за границу, на этот раз в Париж, где дал два концерта в январе.

Отзывы французских критиков о русском композиторе были в целом положительны, некоторые даже восторженны. Отмечались его индивидуальность, исключительная тонкость, особое, «чисто славянское» очарование. Кроме Парижа Скрябин выступил тогда же в Брюсселе, в Амстердаме, Гааге. В последующие годы он бывал в Париже неоднократно. В начале 1898 года здесь состоялся большой концерт из произведений Скрябина, в некотором

отношении не совсем обычный: композитор выступил вместе со своей женой-пианисткой Верой Ивановной Скрябиной (урожденной Исакович), на которой женился незадолго до этого. Из пяти отделений сам Скрябин играл в трех, в двух остальных — Вера Ивановна, с которой он чередовался. Концерт прошел с огромным успехом.

Осенью 1898 года Скрябин принял предложение Московской консерватории взять на себя руководство классом фортепиано и стал одним из ее профессоров.

Среди небольших произведений этих лет первое место занимают прелюдии и этюды. Созданный им в 1894–1895 годах цикл из 12-ти этюдов представляет замечательнейшие образцы этой формы в мировой фортепианной литературе. Последний этюд (ре-диез минор), именуемый иногда «патетическим», — одно из самых вдохновенных мужественно-трагедийных произведений раннего Скрябина.

Кроме пьес малой формы, Скрябин создал в эти годы также ряд крупных фортепианных произведений. Первую сонату он написал всего через год после окончания консерватории. Важной в творческом развитии Скрябина является его Третья соната. Здесь впервые четко воплощена идея, составившая в дальнейшем основу его симфонических произведений — необходимость активной борьбы для достижения цели, основанное на непоколебимом убеждении в конечном торжестве света.

Конец 1890-х годов новые творческие задачи заставляют композитора обратиться к оркестру, которому он и уделяет на время главное внимание. Это был период большого творческого взлета. Он обнаружил таившиеся в его даровании еще не раскрытые великие возможности. Летом 1899 года Скрябин приступил к сочинению Первой симфонии. В основном она была закончена в этом же году. Музыка симфоний захватывает романтической взволнованностью и искренностью переживаний. Вслед за Первой симфонией Скрябин сочинил в 1901 году Вторую, продолжая и развивая круг образов, намеченный в ее предшественнице.

В конце века Скрябин стал членом московского философского общества. Общение в нем, вместе с изучением специальной философской литературы, определило общее направление его воззрений.

Эти настроения привели его к замыслу «Мистерии», ставшей для него отныне главным делом жизни. «Мистерия» представлялась Скрябину как грандиозное произведение, в котором объединятся все виды искусств — музыка, поэзия, танец, архитектура и т. д. Впрочем, это должно было быть, по его идее, не чисто художественное произведение, а совсем особое коллективное «действие», в котором примет участие не более не менее как все человечество! В нем не будет разделения на исполнителей и слушателей-зрителей. Исполнение «Мистерии» должно повлечь за собой какой-то грандиозный мировой переворот.

Замысел поражал своей грандиозностью даже самого автора. Боясь подступиться к нему, он продолжал творить «обычные» музыкальные произведения. Менее чем через год после окончания Второй симфонии Скрябин приступил к сочинению Третьей. Однако сочинение ее протекало сравнительно медленно. Зато в течение нескольких летних месяцев того же 1903 года Скрябин написал в общей сложности более 35 фортепианных произведений, столь велик был переживавшийся им в это время творческий подъем.

В феврале 1904 года Скрябин выехал на несколько лет за границу. Следующие годы Скрябин провел в различных странах Запада — в Швейцарии, Италии, Франции, Бельгии, побывал также с гастролями в Америке. В ноябре 1904 года Скрябин завершает свою Третью симфонию. К этому времени относится важное событие в его личной жизни: он разошелся со своей женой Верой Ивановной. Второй женой Скрябина стала Татьяна Федоровна Шлецер, племянница профессора московской консерватории. Сама Татьяна Федоровна имела

музыкальную подготовку, занималась одно время даже композицией (ее знакомство со Скрябиным и завязалось на почве занятий с ним по теории). Но, преклоняясь перед творчеством Скрябина, она пожертвовала ради него всеми личными интересами.

В Париже 29 мая 1905 года состоялось первое исполнение Третьей симфонии — она стала замечательным памятником русской и мировой симфонической музыки начала XX столетия. При ярко выраженном своеобразии в ней отчетливы связи с традициями отечественной и зарубежной музыки. После исполнения Третьей симфонии композитор начал работать над следующим крупнейшим симфоническим произведением — «Поэмой экстаза», именовавшейся им вначале Четвертой симфонией. Приподнятость, яркие эмоции обращают на себя внимание в этой поэме, завершенной композитором написана в 1907 году.

Еще через год у Скрябина зародилась идея следующего крупнейшего оркестрового произведения — поэмы «Прометей». Музыка поэмы была в основном в 1909 году.

Особенности замысла обусловили нестандартные средства для воплощения. Наиболее необычная деталь огромной, доходящей до 45-ти строк партитуры «Прометея» — специальная нотная строчка, помеченная словом «свет». Она предназначена для особого, еще не созданного инструмента — «световой клавиатуры», конструкция которого самому Скрябину представлялась лишь приблизительно. Предполагалось, что каждая клавиша будет соединена с источником света определенной окраски жизни.

Первое исполнение состоялось 15 марта 1911 года. «Прометей» породил, по выражению современников, «ожесточенные споры, экстатический восторг одних, глумление других, большей же частью — непонимание, недоумение». В итоге, однако, успех был огромный: композитора забросали цветами, в течение получаса публика не расходилась, вызывая автора и дирижера.

Мысли Скрябина в последние два года жизни занимало (так и незавершенное вследствие его смерти) новое произведение — «Предварительное действие».

Как показывает его название, оно должно было явиться чем-то вроде «генеральной репетиции» «Мистерии» — ее, так сказать, «облегченным» вариантом. Летом 1914 года вспыхнула Первая мировая война. В этом историческом событии Скрябин увидел, прежде всего, начало процессов, которые должны были приблизить «Мистерию».

Первые месяцы 1915 года Скрябин много концертировал. В феврале состоялись два его выступления в Петрограде, имевшие очень большой успех. В связи с этим был назначен дополнительно третий концерт на 15 апреля. Этому концерту суждено было оказаться последним.

Вернувшись в Москву, Скрябин через несколько дней почувствовал себя нездоровым. У него появился карбункул на губе. Нарыв оказался злокачественным, вызвав общее заражение крови. Поднялась температура. Ранним утром 27 апреля Александра Николаевича не стало…

Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943)

Сергей Васильевич Рахманинов родился 1 апреля 1873 года в Новгородской губернии. Первые уроки игры на фортепиано и первые музыкальные занятия начались с четырехлетнего возраста и проходили под руководством матери.

В 1882 году семья Рахманиновых переселилась в Петербург, и мальчик был отдан в Петербургскую консерваторию в класс профессора Демянского. В 1885 году семья переехала в Москву. С этим обстоятельством связан был переход Рахманинова в Московскую консерваторию. Здесь он обучался под руководством сначала Н. С. Зверева, а затем А. И. Зилоти в области фортепиано. А. С. Аренский и С. И. Танеев обучали его музыкальной теории и композиторской технике. Рахманинов окончил Консерваторию в 1892 году с золотой медалью, представив в качестве экзаменационной работы одноактную оперу «Алеко» на сюжет поэмы Пушкина «Цыганы».

В том же году эта опера была поставлена в Москве на сцене Большого театра. С нею автор выступил вскоре и как дирижер в Киевском оперном театре.

Забегая вперед, стоит сказать, что Рахманинов выказывал уже в начале творческого пути себя и как прекрасный дирижер. В начале композиторской и исполнительской деятельности дирижерское искусство привлекало его: в 1897–1898 годах он служил дирижером в частной («мамонтовской») опере в Москве, а с 1904 по 1906 год занимал такой же пост в московском Большом театре. Позднее он почти не выступал в этом качестве.

С зимы 1892 года начались публичные выступления Рахманинова как пианиста. И он быстро показал свои незаурядные способности. Уже в те годы игра его отличалась яркостью, силой, богатством и полнотой звучания, блеском и остротой ритма, захватывающей и приковывающей внимание выразительностью и властно покорявшей волевой напряженностью.

Признание Рахманинову как талантливому симфонисту впервые принесла оркестровая фантазия «Утес», написанная в 1893 году. В отзывах печати на первое исполнение фантазии отмечались поэтичность настроения, богатство и тонкость гармонии, яркость оркестровых красок. Несомненно, индивидуальный и притом обаятельный композиторский почерк Рахманинова чувствуется уже в первых юношеских опытах.

Неожиданная пауза наступила в 1897 году, после неудачного исполнения Первой симфонии Рахманинова — сочинения, в которое композитором было вложено много труда и душевной энергии, непонятого большинством музыкантов и почти единодушно осужденного на страницах печати, даже осмеянного некоторыми из критиков. Провал симфонии стал глубокой психической травмой для Рахманинова; по собственному, более позднему признанию, он «был подобен человеку, которого хватил удар, и у которого на долгое время отнялись и голова и руки». Три последующих года были годами почти полного творческого молчания, но одновременно и сосредоточенных размышлений, критической переоценки всего ранее сделанного. Результатом этой напряженной внутренней работы композитора над самим собой явился необычайно интенсивный и яркий творческий подъем в начале нового столетия.

На протяжении первых трех-четырех годов наступившего XX века Рахманиновым был создан ряд замечательных по своей глубокой поэтичности, свежести и непосредственности вдохновения произведений различных жанров, в которых богатство творческой фантазии и

своеобразие авторского «почерка» соединяются с высоким законченным мастерством.

Пять лет отделяют Второй фортепианный концерт Рахманинова, оконченный в 1901 году, от его предыдущего фортепианного произведения — Шести музыкальных моментов. Композитор предстает в этом новом своем сочинении как зрелый сложившийся мастер с ярко выраженной индивидуальностью и выработанной манерой письма. Рахманинов показал себя в нем крупным оригинальным художником, «свободным от всякой изысканности и в то же время обладателем всех средств новейшей техники».

Концерт, принесший ее автору заслуженный успех, был по праву признан лучшим русским фортепианным концертом после си-бемоль-минорного концерта Чайковского. Но, при сохранении преемственных связей с наследием Чайковского и других русских и зарубежных композиторов XIX века, рахманиновский концерт содержит много нового как в своем образном строе и средствах музыкального выражения, так и в самой трактовке жанра. Можно было бы назвать его вдохновенной лирико-патетической поэмой для фортепиано с оркестром.

В одно время с концертом создавалась Вторая сюита, неудивительно, что она в отдельных своих моментах перекликается с ним по характеру музыки, хотя задача, стоявшая в данном случае перед композитором, была иная. Это произведение еще одна несомненная творческая удача Рахманинова.

Более скромная по масштабу симфоническая кантата, или вокально-симфоническая поэма «Весна» (1902), написана на слова стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый шум». Произведение это оказалось созвучным тем «весенним» настроениям, связанным с подъемом освободительных чаяний и ожиданием близких перемен, которыми были охвачены широкие круги русского общества в начале 1900-х годов.

Более сложной оказалась судьба двух последующих крупных произведений Рахманинова — опер «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини», впервые показанных на сцене Большого театра в один вечер 11 января 1906 года. Встреченные с большим интересом, они вместе с тем вызвали много споров и разногласий в их оценке.

Оба произведения были во многом новы и необычны с точки зрения сложившихся традиционных норм оперной драматургии XIX века. Как и «Алеко», они отличаются краткостью, сжатостью формы, отсутствием развернутого, постепенно развивающегося действия: все внимание сконцентрировано на немногих важнейших его моментах и переживаниях одного-двух главнейших действующих лиц. Но если там это определялось характером полученного задания, то в «Скупом рыцаре» и «Франческе» было результатом свободного выбора композитора.

Опера «Франческа да Римини» оказалась последней у Рахманинова. Задуманная в конце 1906 года новая опера «Монна Ванна» по одноименной пьесе Метерлинка осталась неоконченной. Написав первое ее действие, композитор по каким-то причинам отказался от продолжения этой работы и в дальнейшем не обращался к оперному жанру. Может быть, этому способствовал его отъезд в Дрезден, где Рахманинов прожил три зимы, летом возвращаясь домой, или довольно частые выступления его в тот период в Европе как пианиста и дирижера.

Особое место в творчестве композитора занимают романсы. В них Рахманинов предстает другой стороной своего творческого облика. Преимущественной сферой его камерного вокального творчества была лирика, мир личных чувств и настроений. Исключительным богатством, красочностью и разнообразием форм отличается фортепианное сопровождение и в романсах Рахманинова. К числу наиболее популярных относятся — «Сирень», «Не пой, красавица», «Весенние воды», «Ночь печальна», «Отрывок

из Мюссе», «Я опять одинок».

Только через десять лет после тяжелого нервного потрясения, связанного с неуспехом Первой симфонии, Рахманинов вновь обратился к этому жанру, создав свою Вторую симфонию. На этот раз как московская, так и петербургская пресса единодушно признала высокие художественные достоинства нового произведения. Один из столичных критиков сравнивал появление рахманиновской симфонии по значению с первым исполнением «Патетической» Чайковского, называя Рахманинова достойным преемником этого великого мастера.

Произведением меньшего масштаба, но интересным и во многом новым для Рахманинова явилась симфоническая картина «Остров мертвых» по одноименному живописному полотну А Беклина или, точнее, созданная под его впечатлением. В отзывах печати на первое исполнение «Острова мертвых» отмечалось, что в музыке этого рахманиновского сочинения нет того застывшего покоя небытия, которое царит у Беклина, в ней слышатся скорее муки, стоны и отчаяние Дантова ада в соединении со страстной жаждой жизни.

Важнейшим этапом в творческом развитии Рахманинова стало создание в 1909 году Третьего фортепианного концерта. Не уступая своему предшественнику по свежести вдохновения, мелодическому богатству и красоте тем, Третий концерт носит на себе печать большей зрелости и сосредоточенности мысли. Асафьев считал, что именно с Третьего концерта началось окончательное формирование «титанического стиля рахманиновской фортепианности» и черты «наивно романтической фактуры», свойственные ранним сочинениям композитора, полностью преодолеваются им.

В том же году Рахманинов впервые успешно гастролирует в США С 1909 года и по 1912 год он занимает должность инспектора русской музыки при Главной дирекции Русского музыкального общества.

В 1910 году Рахманинов обращается к духовной музыке. Он пишет Литургию Св. Иоанна Златоуста Рахманинов не прибегает в своей Литургии к знаменному и другим одноголосным распевам Древней Руси, создавая «свободную» композицию, в которой выражает свое понимание смысла литургического действа, свое личное отношение к богослужебным текстам. Композитор стремится к созданию высокохудожественной церковной музыки, которая, не нарушая благоговейной простоты и строгости богослужебного чина, в то же время обладала бы самостоятельной эстетической ценностью.

Вокально-симфоническая поэма «Колокола» на стихи Эдгара По в русском переводе К. Дэ Бальмонта, написанная в пору высокой творческой зрелости Рахманинова в 1913 году, по значительности своего замысла и мастерству его воплощения принадлежит к наиболее выдающимся образцам русской музыки кануна Первой мировой войны. Напряженно экспрессивный, беспокойный характер музыки «Колоколов» обусловлен предчувствием грядущих трагических перемен. В четырех ее частях представлен жизненный путь человека от полной надежд и ожиданий юности до печальной кончины. Звон колоколов, звучащих то светло и радостно, то тревожно и зловеще, как грозное предупреждение, то глухо и мрачно, символизирует разные этапы этого пути.

Подобным настроением проникнуто и следующее произведение композитора — «Всенощное бдение». «Самым значительным созданием Рахманинова является изумительная музыка его „Всенощной“ для хора без инструментального сопровождения, — считал Асафьев — „Всенощная“ вместе с тем оказывается пока и наивысшим достигнутым творческим опытом, где композитор, словно под влиянием духовного откровения, отметает все случайное, наносное, мелколичное и соприкасается с глубиной народного и

древнерелигиозного сознания. Напевность или песенная текучесть проявляется в каждом миге звучаний „Всенощной“, создает напряженное, живо ощутимое наличие жизненного потока, струящегося беспредельно и в щедром едином светлом порыве сливающего (перерабатывающего) всякую личную страсть, скорбь, смятение в целостное, в объединяющее течение».

Октябрьская революция застала Рахманинова за переделкой его Первого концерта. Многие тогда считали, что переворот в России временный Рахманинов же думал, что это конец старой России и что ему, как артисту, ничего другого не остается, как покинуть родину. Он считал, что жизнь без искусства для него бесцельна. Боялся, что в наступившей ломке искусство, как таковое, существовать не может и что всякая артистическая деятельность прекращается в России на многие годы. Поэтому он воспользовался пришедшим неожиданно из Швеции предложением выступить в концерте в Стокгольме. В конце 1917 года он вместе с женой Натальей Александровной и детьми покидает Россию.

Вначале он едет в Париж, затем перебирается в Швейцарию. С 1935 года композитор живет в США. Наступает новый перерыв в творчестве Рахманинова, на этот раз значительно более длительный, чем предыдущий Только спустя целое десятилетие композитор возвращается к сочинению музыки, сделав обработку трех русских народных песен для хора и оркестра и завершив Четвертый фортепианный концерт, начатый еще накануне Первой мировой войны.

Рахманинов мучительно тосковал по родине, постоянно размышляя о том, не совершил ли он ошибку, покинув отчизну. Он жадно интересовался всем, что приходило из Советского Союза, и его интерес к своей обновленной родине был искренен, глубок. Он читал книги, газеты и журналы, приходившие из СССР, собирал советские пластинки. Особенно любил он слушать русские песни в исполнении замечательного Краснознаменного ансамбля.

Возможно, все это послужило толчком для постепенного возрождения творчества Сергея Васильевича, создавшего в 1930-е годы такие прекрасные сочинения, как «Симфонические танцы», Рапсодия на тему Паганини и особенно Третья симфония.

Лето 1934 года принесло композитору долгожданную творческую удачу. Всего за семь недель Рахманинов создал одно из наиболее блестящих своих произведений — Рапсодию для фортепиано с оркестром на тему скрипичной пьесы Никколо Паганини.

В Третьей симфонии, завершенной в 1936 году, обобщаются лучшие рахманиновские свойства. Она, без всякого сомнения, крупное явление в эволюции национально русского симфонизма. Симфония, одухотворенная лирикой и гимнами восторга и любви, обращена к великой родине композитора — России.

Еще одна вершина того периода — «Симфонические танцы» (1940). Рахманинов, всегда очень строго и критически относившийся к своим произведениям, по-иному относился к «Симфоническим танцам». Он до конца жизни любил их, вероятно, считая своим лучшим произведением, и радовался, когда узнавал, что тот или другой дирижер хочет их исполнять. Он надеялся, что известный хореограф М.М Фокин поставит балет на эту музыку. Они не раз обсуждали эту идею, но осуществить намерение — поставить балет на музыку «Симфонических танцев» Рахманинова — из-за смерти Фокина, последовавшей летом 1942 года, так и не удалось.

Последний концертный сезон Рахманинова — 1942–1943 годов — начался 12 октября сольным концертом в Детройте. Весь сбор с концерта 7 ноября в Нью-Йорке, в сумме 4046 долларов, Сергей Васильевич, как делал до этого не раз, опять отдал на нужды войны: часть пошла американскому Красному Кресту, часть была передана через генерального консула — России, стране, которую он никогда не забывал. После тяжелой болезни Рахманинов

скончался в кругу своих близких в Беверли Хилз 28 марта 1943 года.

Арнольд Шёнберг (1874–1951)

Представителем наиболее радикального течения в музыке своего времени был Арнольд Шенберг. Как создатель современных принципов композиции он стал основателем так называемой новой венской школы. Его отличало благородство мыслей, вкус и чутье в выборе созвучий, характерных и пленительных, суровое и даже холодное мастерство, остроумие и тяга к лаконичности, прямолинейности и ясности рядом с наивно романтическими настроениями.

Арнольд Шёнберг, сын купца, родился в Вене 13 сентября 1874 года. В возрасте восьми лет он потерял отца и рос в тяжелых материальных условиях. Одновременно с началом посещения реального училища двенадцатилетний Шенберг стал учиться играть на скрипке и пытался сочинять маленькие скрипичные дуэты, а потом трио и квартеты для камерных музыкальных собраний в товарищеском кругу. Покинув училище через некоторое время, Шёнберг один, без посторонней помощи и советов, принялся совершенствовать свое музыкальное дарование. Он твердо решил стать композитором. Большим подспорьем для него явилось знакомство с Александром Цемлинским. Сам композитор и дирижер, Цемлинский всегда был другом музыкальной передовой молодежи. В продолжение нескольких месяцев он регулярно занимался с Шёнбергом. Занятия вскоре перешли в тесную дружбу. Учитель и ученик были не одиноки: Цемлинский ввел Шёнберга в круг юных музыкантов. Это была эпоха страстного увлечения Вагнером и особенно его «Тристаном и Изольдой».

В сезон 1898–1899 годов в Вене одним из местных камерных ансамблей был исполнен юношеский квартет Шёнберга, явившийся как бы итогом его серьезных занятий. Квартет имел успех, но зато в том же 1898 году исполненные первые песни (Lieder) Шёнберга вызвали большое недоумение и даже скандал. Сейчас это кажется странным, потому что песни звучат теперь как изысканно и утонченно сотканные лирические настроения, не заключая в себе ничего дерзкого. Осенью 1899 года Шёнберг сочинил прекрасный по своей фактуре и музыкально выразительный струнный секстет «Ночь просветления», проявив себя здесь уже зрелым мастером формы. Это произведение пользуется заслуженной известностью в силу искренности музыки, изысканной сочности гармонической ткани и образно-поэтической манеры выражения, в чем еще сказывался романтик.

Вопрос о заработке стоял в то время на первом плане и часто служил помехой творчеству. Шёнберг дирижировал хорами и мелкими оркестрами, пытался, но неудачно, сочинять легкую музыку. Из нужды Шёнберг брал работу по оркестровке чужой театральной музыки, причем его соавторство не раскрывалось, занимался переложениями — словом, рад был всякой работе.

После женитьбы на сестре Цемлинского, с декабря 1901 года Шёнберг жил в Берлине. По 1903 год он являлся дирижером и преподавателем консерватории Штерна в Берлине. Там в течение 1902 года композитор сочинил симфоническую поэму «Пеллеас и Мелисанда», которая волнует своей выразительностью, пластичностью и образностью, своим чудесным колоритом и сочетанием томной нежности с мужественной сдержанностью.

Летом 1903 года Шёнберг вернулся в Вену. Мало-помалу его песни стали получать признание. Был исполнен секстет. Знакомство с Густавом Малером также имело большое значение для Шёнберга. С зимы 1903 года начинает расти известность Шёнберга как педагога.

Вокруг него группируется чуждающаяся консерваторской рутины молодежь: среди первых его учеников были Антон Веберн, Эрвин Штейн и Альбан Берг. Творческая работа шла, однако, своей чередой. Летом 1904 года Шёнберг принялся за сочинение струнного Квартета и летом 1905 года окончил его.

Весной и летом 1906 года он сочинил свое переходное произведение — Камерную симфонию, в которой едва ли не впервые в современной музыке был резко выдвинут принцип экономии инструментальных средств выражения, и оркестр был сведен к 14 солирующим инструментам. Струнный Квартет был в первый раз исполнен в Вене квартетом Розе 5 февраля 1907 года. В том же году Шёнберг принялся за сочинение Второго струнного квартета и окончил его летом 1908 года.

В 1909 году были написаны фортепианные пьесы и «Пять пьес для оркестра». «Пять пьес для оркестра» — инструментальная фантасмагория. Им присуще множество новых тембровых сочетаний, изумительные колористические находки, неисчерпаемость изобретения, остроумнейшие комбинации ритмов и орнаментов, сжатость мотивов и вместе с тем характерность их в смысле выявления индивидуальных особенностей языка каждого инструмента. Пять пьес — пять «чередований» быстрых и сдержанных движений. Бег ломких и капризных линий первой пьесы сменяется ясно очерченными, нежно выразительными мотивами, их поглощает своеобразно мерцающая звучность третьей пьесы, дикий романтический порыв сметает ее завораживающее очарование.

Осенью 1909 года в течение трех недель Шёнберг сочинил монодраму «Ожидание». Параллельно в эти же годы создавались песни, и в числе их исключительно интересный цикл мелодий на слова Стефана Георге. Это был исключительно плодотворный и напряженный период в творчестве Шёнберга. Каждое его новое произведение, вызывая ожесточенные споры, было новым смелым завоеванием и вместе с тем новым претворением строго классических принципов музыкальной композиции, ибо Шёнберг никогда не был безрассудным новатором из любви к новаторству. Он шел вперед, подчиняясь внутреннему влечению, но отдавая себе отчет в каждой технической детали.

С 1911 по 1915 год Шёнберг снова жил в Берлине, совершая концертные турне в качестве дирижера. Так, в 1912 году Шёнберг приехал в Петербург и в одном из концертов дирижировал своей симфонической поэмой «Пеллеас и Мелисанда». В передовых музыкальных кругах его горячо приветствовали, но скорее «вкушали», как пряность, детали его сочинений, чем охватывали в целом его творчество как глубокое и сильное явление. Впрочем, конечно, трудно было тогда почувствовать, что Шёнберг — больше чем «странный модернист» и что в его музыке старое давало новые свежие ростки, до неузнаваемости изменяясь. Музыка его казалась парадоксальной, бесформенной и не имеющей корней.

В 1911 году Шенберг закончил инструментовку «Песен Гурре» и свою книгу о гармонии, посвятив ее памяти Густава Малера.

Поэтический текст «Песен Гурре» принадлежит датскому поэту Иенсу Петеру Якобсену. В основу песен положено датское сказание о том, как король Вальдемар IV Аттердат тайно любил прекрасную девушку — маленькую Тове, и как королева Гедвига из ревности повелела ее убить. Гурре — замок возле одного из озер северной Исландии. В Гурре умер Аттердат, и, по народному преданию, он каждую ночь охотится в окрестностях этого замка.

Шёнберг начал сочинять «Песни Гурре» в марте 1900 года в Вене. О ходе работы Шёнберга над циклом лучше всего повествует его собственное письмо, помещенное Альбаном Бергом в «Путеводителе», содержащем тематический анализ песен.

«В марте 1900 года, — пишет Шёнберг, — я сочинил 1 и 2 часть и многое из 3 части. После этого наступил длительный перерыв, заполненный инструментовкой опереток! В

марте 1901 года все сочинение было закончено! В августе 1901 года я начал инструментовать (опять с перерывами, среди других работ, как это обычно происходило с моим сочинительством). В Берлине в 1902 году — посреди года — инструментовка была продолжена. Затем опять последовал большой перерыв из-за оркестровки опереток. В 1903 году работа возобновилась, и инструментовка была доведена до 118 страницы партитуры, после чего я отложил ее в сторону, и работа совсем приостановилась! В июле 1910 года (в Вене) последовало возобновление работы. Инструментовка дошла вплоть до заключительного хора; окончание его последовало в Целендорфе (около Берлина) в 1911 году… При окончательной отделке партитуры я переработал лишь немногие места… Эти исправления стоили мне большего труда, чем в свое время все сочинение».

Последними словами своего письма Шёнберг, по-видимому, хотел сказать, что благодаря непрерывной творческой эволюции ему трудно было закончить десять лет ранее начатое сочинение в том виде, как оно было задумано, но что он все-таки предпочел добиться этого и добился за очень немногими исключениями. Судьба сыграла с Шёнбергом злую шутку в том отношении, что, когда создавались «Песни Гурре», он был гоним и непризнан, голодал и должен был бросить работу. А когда в 1913 году в Вене состоялось первое исполнение цикла оркестром под управлением Франца Шрекера и принесло композитору первый большой успех, он сам уже далеко отошел от этого произведения и не мог уже получить от восприятия тех впечатлений и живых стимулов, какие, несомненно, получил бы, если бы мог закончить и услышать «Песни Гурре» значительно раньше.

Тем не менее успех «Песен Гурре» был вполне заслуженным, и сочинение это продолжает вызывать интерес к себе волнующей, глубоко искренней лирикой и напряженностью эмоционального тона. Волны музыки «Песен Гурре» охватывают и ритмически влекут слушателя с первых страниц вступления. Цикл всегда вызывает к себе симпатию благодаря своей эмоциональной насыщенности и мелодической щедрости, причем в характере музыки дает себя знать вагнеровский пафос. Каждая из отдельных песен, на которые распадается все произведение, является ярким эпизодом, но не случайным и не обрывочным, а тесно спаянным с остальными. Это достигается общностью тем-мелодий и их многообразными превращениями, в которых раскрывается с необычайной полнотой композиторское изображение Шёнберга.

Музыка к циклу стихотворений «Лунный Пьеро», написанная весной и летом 1912 года, явилась показателем совсем новой эры в творчестве композитора, как в отношении содержания, так и фактуры. В чудесном лирическом цикле «Лунный Пьеро» сочетались в парадоксальном содружестве расчетливый ум с романтическими стремлениями и зовами, и рассудок проницательно уступил свои права искупающей и манящей мечте, отдав ей свое мастерство и свой опыт.

В 1913 году Шёнберг завершил музыкальную драму «Счастливая рука». Увы, начинается Первая мировая война. С 1915 по 1917 год Шёнберг служит в армии. Только в 1919 году он вновь возвращается к творческой работе и пытается придать музыке более современное звучание: разрушает консонансные и диссонансные связи и придает функциям аккордов равное значение. Тем самым он приходит к понятию атональности вместо известной до того времени тонально-гармонической организации музыкального материала, что само по себе явилось великим открытием. В новой технике создаются его Второй квартет для струнных инструментов и песенный цикл на 15 стихотворений из «Книги висячих садов».

Вторым открытием Шёнберга был так называемый тематический стиль — рациональный способ работы с мелодией, в которой все 12 тонов хроматической гаммы имеют одинаковое значение (тона звучат в сериях — серийная техника — и обычно не повторяются раньше, чем

звукоряд полностью мелодически исчерпает себя). Эта система получила название додекафонии. Шенберг использовал их в уже упомянутых произведениях в монодраме «Ожидание» и в произведении для голоса с инструментальным ансамблем «Лунный Пьеро».

Эти пьесы создали ему авторитет мастера, и он был приглашен в Берлин в качестве профессора композиции в Прусскую Академию музыки. Но очень скоро его объявили представителем «большевистского искусства» за еврейское происхождение, так что — несмотря на фанатичную волю и истощающую его работоспособность — он вынужденно покидает Германию и обосновывается в Лос-Анджелесе в США. С 1936 по 1944 год Арнольд Шенберг был профессором Калифорнийского университета.

Его целью стало воплотить свои художественные принципы в крупной форме; так были созданы «Духовой квинтет», «Сюита для фортепиано, малого кларнета, бас-кларнета, скрипки и виолончели», «Вариации для оркестра», Третий и Четвертый струнные квартеты, скрипичный и фортепианный концерты и опера «Моисей и Аарон», написанная на сюжет из Ветхого завета. В опере противопоставлены человечность и варварство, добро и зло. Это самое большое из додекафонических сочинений автора.

В последние годы жизни Шёнберг несколько отошел от принципов, которые сам создал; возможно, на него повлияло стремление высказаться по поводу важных событий в общественной жизни и стремление выразить гуманистические идеалы наиболее убедительно. В духе этой тенденции написаны произведения, ставшие вершиной его творчества, такие как Вторая камерная симфония, «Уцелевший из Варшавы» и памфлет против тирании «Ода Наполеону».

Умер Шенберг 13 июля 1951 года в Лос-Анджелесе.

Морис Равель (1875–1937)

Равель родился 7 марта 1875 году в городке Сибур, расположенном на Атлантическом побережье, на границе Франции и Испании. Он был первенцем в семье Пьера-Жозефа Равеля и Марии Делуар. Его отец, выходец из Швейцарии, работал в то время в Испании, мать была из старинной семьи басков. Таким образом, Равель по происхождению наполовину баск, что проявлялось в его внешнем облике, психологическом складе, художественном темпераменте

Отец Равеля — талантливый изобретатель, охотно посвящал свой досуг музыке, и Морис, естественно, рано с ней соприкоснулся. Примерно в возрасте 6–7 лет музыкальные занятия Мориса стали носить систематический характер. Сперва ими руководил композитор и пианист Анри Гис, который называл маленького Мориса «умницей». С 1887 года музыкальное образование мальчика продолжил Шарль Рене (ученик Делиба). Он не только учил Равеля технике исполнения, но и дал ему первые уроки гармонии, контрапункта и даже композиции, интерес к которой у того рано пробудился. Занимаясь у Рене, Равель сочинил вариации на тему Шумана и первую часть сонаты для фортепиано Позднее Рене оценил их как «опыты по-настоящему интересные».

К 1889 году Равель был достаточно подготовлен для поступления в Парижскую консерваторию. В ней он учился по классу фортепиано сначала у Ш. Антиома, а с 1891 года у Ш. Берио, гармонией занимался у Э Пессара. Равель делал успехи в фортепианной игре, даже получал отличия на внутренних консерваторских конкурсах. Однако постепенно все более и более заявляло о себе истинное призвание Равеля — призвание композитора.

Первые произведения Равеля, дошедшие до нас, относятся к 1893 году. Все пьесы содержат четко выраженные черты его стиля. И, тем не менее, самокритичный до щепетильности Равель позднее указывал, что в них он испытал воздействие музыки двух композиторов — Шабрие и Сати. Юный Равель восхищался необычностью этих творческих натур. Его привлекали их независимость, смелость, нетрадиционность.

В 1897 году Равель был принят в класс композиции Габриеля Форе, в том же году он начал заниматься контрапунктом с Ан-дре Жедальжем. Равелю очень повезло, что он учился у этих музыкантов.

Форе дал толчок к раскрытию лирической стороны дарования Равеля, стимулировал его к работе над крупными жанрами. Он ввел своего ученика в художественные салоны де Сен-Марсо и де Полиньяк, где сам был желанным и почетным гостем, горячо рекомендовал сочинения Равеля к исполнению в тех концертных организациях, где имел влияние.

Формируясь как личность и как музыкант, Равель страстно хотел найти среду сверстников, объединенных общими интересами, где велись бы горячие споры об искусстве, высказывались мнения без оглядки на авторитеты. Ему нужна была дружеская поддержка, такая необходимая на том трудном пути, который он прокладывал.

В начале 1900-х годов Равель входит в только что образованный кружок, включавший цвет молодой художественной интеллигенции и называвшийся броско и задиристо, с оттенком эпатажа — «Апаши». Апаш — буквально бродяга, бандит, человек, не ладящий с законом. Очевидно, именно последнее значение этого слова имели в виду члены кружка, избравшие своим девизом: бороться против окаменелых эстетических канонов.

В кружок входили композиторы (Ф. Шмитт, А. Капле, М. Деляж, позднее — М де Фалья и И. Стравинский), пианисты, музыкальные критики. На собраниях кружка обсуждались

музыкальные премьеры, новости художественной жизни, показывались новые работы его членов. С некоторыми «апашами» Равеля будут связывать узы дружбы на всю жизнь.

В 1900 году Равель завершил курс обучения в консерватории. По окончании ее молодые композиторы, как правило, принимали участие в конкурсе на получение высшей награды — Большой римской премии. Весной 1901 года Равель серьезно готовился к конкурсу. В этом же году он предпринял первую попытку завоевать Римскую премию и едва не добился успеха. Равелю почти удалось усыпить бдительность жюри корректным стилем своей кантаты «Мирра». Ему присудили вторую премию. Затем Равель пробовал свои силы на конкурсах 1902 и 1903 годов, но — безрезультатно. В 1905 году, когда Равель по соображениям возрастного ценза (ему исполнилось 30 лет) мог конкурировать в последний раз, его не допустили к конкурсу.

Дело в том, что параллельно с написанием конкурсных кантат Равель сочинил «Игру воды» (1901) и Квартет (1903), где в полной мере проявил независимость своих музыкальных замыслов. И в результате этого композитор, уже хорошо известный музыкальному Парижу, не получил признания у жюри конкурсов. Такая явная несправедливость вызвала бурную реакцию: в защиту Равеля подняли свой голос видные музыканты.

Струнный квартет — первое развернутое четырехчастное сочинение Равеля Композитор посвятил свой квартет Габриэлю Форе, подчеркнув тем самым не только особое уважение к учителю, но также то, что пример учителя, активно работавшего в квартетном жанре, стимулировал интерес Равеля к квартету. Мелодика квартета то мягко-мечтательная, то порывисто-взволнованная.

«Игра воды» — это новый для Равеля и для всей французской фортепианной музыки тип пьесы — скрыто-программной, красочной, виртуозной. «Игра воды» явилась предшественницей ряда пьес, написанных Равелем в последующие годы и вошедших в циклы «Зеркала» (1905) и «Ночной Гаспар» (1908).

«Зеркала» — сборник из пяти пьес Четыре пьесы — музыкальные зарисовки природы и лишь одна — жанровая сценка («Альборада»). Эти зарисовки обогатили палитру выразительных средств Равеля. Он разрабатывает технику тончайшей фактуры («Ночные бабочки»), создает из звуковых пластов «чащу», где в оцепенении дремлют птицы («Грустные птицы»), полнозвучными гармониями и широкоохватными фигурациями рисует картину моря и лодки, колышущейся на его поверхности («Лодка в океане»), имитирует звуки гитары и кастаньет, сопровождающих танец, и воспроизводит вокальный монолог («Альборада»), разрежает и сгущает волны колокольных звучностей («Долина колокольных звонов»). Равель называет сборник циклом, но как цикл «Зеркала» звучат крайне редко. Зато в репертуар пианистов прочно вошла «Альборада».

1906–1908 годы — период освоения все новых и новых жанров, расширения художественных горизонтов. В эти годы как из волшебного рога изобилия возникают: вокальные «Естественные истории», оркестровая «Испанская рапсодия» и опера «Испанский час», фортепианные «Ночной Гаспар» и «Матушка-Гусыня». Кроме того, в эти же годы Равель начинает работать над эскизами балета «Дафнис и Хлоя», вынашивает замыслы Трио и «Вальса», завершенных позднее.

Поражает не просто изобилие творческих тем в эти годы, но сам выбор их, изменения в эстетических принципах Равеля. Так, в «Естественных историях» по Ж. Ренару Равель перекладывает на музыку истории об обычных, а вовсе не экзотических, птицах и других живых существах. Он ищет «форму музыкальной декламации, тесно связанной с интонациями французской речи».

С 1905 года в течение трех лет Равель не писал для фортепиано. Очевидно, много

творческих сил отнимала работа в симфоническом и оперном жанрах. Только в 1908 году Равель возвращается к любимому им инструменту и создает три фортепианные поэмы «Ночной Гаспар» — блистательнейший шедевр, одну из вершин виртуозного пианизма в музыке двадцатого века.

Вершиной предвоенного творчества Равеля стал балет «Дафнис и Хлоя» (1912). Композитор создавал его по заказу С. Дягилева, либретто и хореография принадлежали М. Фокину, декорации и эскизы костюмов писал Л. Бакст. И многие черты балета окончательно определялись в тесном сотрудничестве с русскими деятелями искусства.

Для Равеля — большого поклонника русской музыки — концерты, спектакли, выступления русских исполнителей, которые он старался не пропустить, были подлинным праздником. В интервью, данном корреспонденту «Утра России» в 1910 году, Равель говорил: «У нас в Париже последнее время очень интересуются русской музыкой. Ее часто исполняют в концертах, и всегда с успехом. Русский балет… произвел на меня такое сильное впечатление, что я теперь мечтаю увидеть своего „Дафниса“ в России в исполнении ваших артистов». Новаторским было музыкальное решение балета. Равель определил его как «хореографическую симфонию», в которой особое значение получает сквозное симфоническое развитие. Он писал: «Это произведение построено симфонически по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого». Такое решение соответствовало передовым тенденциям музыкального театра XX века, проявлявшихся в балетах Стравинского, Бартока, Фальи.

После «Испанской рапсодии», «Ночного Гаспара», «Дафниса и Хлои» Равель получил признание как один из оригинальнейших и выдающихся представителей современной ему французской музыки. Каждое его новое сочинение не оставляло равнодушными прессу, музыкантов. Самые влиятельные критики посвящали ему развернутые статьи; в 1914 году вышла первая монография о нем, принадлежащая перу композитора и музыкального ученого Ролана Мануэля, которая заканчивалась следующими словами: «…вслушайтесь в этот голос одного из самых привлекательных гениев, которые расцветали на земле Франции».

Разразившаяся война стала для Равеля глубочайшим потрясением. В первые дни войны Равель, по его признанию, работал, как никогда, «с бешеным, героическим исступлением». Планы Равеля заключались в том, чтобы, несмотря на официальное освобождение от военной службы, попасть в действующую армию. Забракованный военной комиссией, он пытался добиться зачисления в летчики, что, несомненно, говорит о его бесстрашии, ибо на заре авиации каждый полет был связан с большим риском. Но врачи не допустили его по состоянию здоровья. Тогда он вступил добровольцем в армию в качестве водителя санитарного транспорта и с октября 1915 года до весны 1917 года стойко переносил военные тяготы и лишения, будучи на самых опасных участках фронта. Лишь вследствие тяжелой болезни (общее и нервное истощение, обморожение ног) Равеля отправили в тыл. И во время войны Равель не переставал сочинять, хотя мешали многие причины: сначала хлопоты по зачислению в армию, а потом, конечно, сама служба почти не оставляли возможности писать музыку. Тем не менее, он обдумывал и делал наброски оперы, симфонической поэмы, фортепианных и других произведений! В 1916 году он писал: «Я переполнен вдохновением и могу взорваться от него, если в ближайшее время заключение мира не поднимет крышку котла».

Кроме Трио в военные годы были завершены «Три песни» (1916), фортепианная сюита «Памяти Куперена» (1917), несколько позднее — в 1920 году — закончен «Вальс», сочинявшийся также в эти годы. Война повлияла на все эти сочинения, все они претерпели значительные изменения первоначального замысла. В 1918–1919 годах Равель переживал

очень трудную полосу жизни. Военная пора потребовала от него таких нервных и физических затрат, что в первый послевоенный год Равель испытывал затяжную психологическую и творческую депрессию. Некоторые биографы считают, что именно во время войны Равель впервые ощутил страшные симптомы той болезни — воспаления мозга, которая через 20 лет свела его в могилу. По совету докторов он уехал в Швейцарию, затем жил некоторое время у друзей, в полном покое и окруженный их заботой. Проходит около года, пока к нему возвращается способность работать. И в этом, может быть, не последнюю роль сыграл Дягилев, настойчиво и энергично побуждавший его довести до конца давний замысел, обещая поставить произведение сразу по написании. Речь идет о «Вальсе».

В письмах Равеля первое упоминание о «Вальсе» встречается в 1906 году. Тогда он рассматривал «Вальс» следующим образом: «Работа, к которой я сейчас приступаю, это не миниатюра, а большой вальс, как бы дань памяти великого Штрауса, только не Рихарда, а другого — Иоганна». В краткой автобиографии, относящейся к 1928 году, композитор писал: «Я задумал это произведение как своего рода апофеоз венского вальса, впечатление от кружения которого фантастично и фатально. Я поместил этот вальс в обстановку императорского дворца, приблизительно около 1855 года».

Форма «Вальса» динамична вполне в духе XX века. Не плавное кружение, не наслаждение вальсированием привлекает Равеля; его конечная цель — представить вальсовые обороты деформированными, усеченными, надломленными, вздыбленными в общей атмосфере фатального кружения, показать вальсовость словно в искаженном зеркале. На всем «Вальсе» лежит зловещий отпечаток призрачности. Кружение вальса в «Вальсе» Равеля оборачивается крушением целой эпохи. И, быть может, здесь существует особый подтекст: не так ли и война стала крушением иллюзий довоенной, проходившей под знаком романтизма эпохи?

В марте 1920 года Равелю исполнилось 45 лет. В последние годы адрес Равеля часто менялся. Он жил в Кларане-Монтре и Межеве (Швейцария), в Сибуре и Сен-Жан-де-Люзе (Испания), в Вальвене и Лапра (Франция)… После смерти в 1917 году горячо любимой им матери (отца он потерял еще в 1908 году) он не мог жить на прежней парижской квартире — на улице Карно. Творить он мог лишь в никем не нарушаемом покое. Равель иронизировал по этому поводу, что ему надо жить «отшельником». Скитания по домам друзей не могли быть вечными. Ему нужен свой дом. С помощью друзей Равель остановил свой выбор на небольшом доме в Монфор-Л'Амори, в пятидесяти километрах от Парижа. Равель торопился переехать в Бельведер и уже в мае 1921 года поселился там. Живя в Монфор-Л'Амори, композитор, однако, не был в изоляции.

Он часто приезжал в Париж, по-прежнему находился в курсе всех новостей музыкальной и культурной жизни. А главное — он не перестал сочинять. В 1922 году, выполняя заказ прославленного русского дирижера С. Кусевицкого, Равель оркеструет «Картинки с выставки» Мусоргского. Оркестровка Равеля завоевала признание у исполнителей всего мира. В сознании широкой публики она прочно слилась с произведением Мусоргского. Произошло то чудо, о котором так удачно сказал Стравинский. Отвечая на вопрос: «Что такое хорошая инструментовка?», композитор пояснил: «Когда вы не замечаете, что это инструментовка». Начало 1928 года Равель встретил в Новом Свете. Поездка была обставлена с чисто американским размахом. Равель колесил по западному полушарию от Нью-Йорка до Лос-Анджелеса и Сан-Франциско. Он дирижирует лучшими оркестрами Америки и остается доволен их исполнением «Испанской рапсодии», «Вальса». Равель выступает и как пианист, играя «Сонатину», пьесы из «Зеркал».

22 ноября 1928 года на сцене парижской «Гранд-Опера» состоялась премьера «Болеро».

Непосредственным поводом к его созданию был заказ знаменитой танцовщицы Иды Рубинштейн. Рубинштейн предложила Равелю оркестровать пьесы из «Иберии» Альбениса. Композитора заинтересовала эта идея, однако постепенно она трансформировалась в замысел пьесы.

«Болеро», подобно ряду сочинений Равеля для музыкального театра, получило вполне самостоятельную жизнь. Его победное шествие по концертным эстрадам мира началось сразу же после театральной премьеры. Популярность этого сочинения поистине не имеет границ. Оно вошло в репертуар подавляющего большинства оркестров и дирижеров мира. Мелодия его стала «шлягером», подвергшись многочисленным обработкам в самом разном стиле. В 1935 году Равель, путешествуя по Северной Африке, слышал, как ее насвистывал между делом простой марокканец, не имевший представления ни о «Болеро», ни об его авторе.

Конец 1920-х годов отмечен подъемом творческих сил Равеля. Нечто подобное он, может быть, испытывал только в период сочинения «Испанской рапсодии». Он обдумывает сценическое произведение «Жанна д'Арк», работает над двумя фортепианными концертами.

Бельведер был уже вполне обустроен для того, чтобы в нем удобно было жить и работать. Равель, этот сдержанный, казавшийся суховатым человек, был радушным хозяином. В двадцатые годы круг его старых, испытанных друзей расширился, его пополнили скрипачка и музыкальный критик Э. Журдан-Моранж, певицы М. Грей и М Жерар, скульптор Л. Лейритц. К середине 1920-х годов вокруг композитора сложилась группа учеников и последователей, которая получила название «монфорская школа» (самая известная фигура из нее — композитор М. Розенталь). К «равелианцам» тяготела и прежняя участница «Шестерки» Ж. Тайфер.

Последние годы жизни Равеля были омрачены тяжелой болезнью мозга, приведшей его к операции, которую Равель не перенес. Он скончался 28 декабря 1937 года.

Николай Карлович Метнер (1880–1951)

Метнер — необычное явление на горизонте русской музыки, не имеющее связи ни с ее прошлым, ни с настоящим «Едва ли можно назвать другого композитора, занимающего в семье русских музыкантов более обособленное место», — писал музыкальный критик В. Г. Каратыгин. Художник самобытной индивидуальности, замечательный композитор, пианист и педагог, Метнер не примыкал ни к одному из музыкальных направлений, характерных для первой половины XX века.

Николай Карлович Метнер родился в Москве 5 января 1880 года. Он происходил из семьи, богатой художественными традициями: мать — представительница знаменитого музыкального рода Гедике, брат Эмилий был философом, литератором, музыкальным критиком (псевдоним — Волтьфинг), другой брат, Александр, — скрипачом и дирижером. Окончив в 1400 году Московскую консерваторию по специальности фортепиано у В. Сафонова с Малой золотой медалью. Метнер вскоре обратил на себя внимание как талантливый, технически сильный пианист и интересный, вдумчивый музыкант

Систематического композиторского образования он не получил, несмотря на рано обнаружившиеся способности к сочинению музыки. В консерваторские годы Метнер всего в течение одного полугодия посещал занятия по контрапункту и фуге у Танеева, хотя потом, как свидетельствует его жена А М Метнер, «очень любил показывать свои сочинения Сергею Ивановичу и бывал счастлив, когда получал его одобрение». Главным источником приобретения композиторского мастерства служило для него самостоятельное изучение образцов классической музыкальной литературы.

К моменту окончания консерватории Метнер был автором довольно большого числа фортепианных пьес, которые, однако, он не предавал гласности, считая их, по-видимому, недостаточно зрелыми и совершенными для этого.

Голос Метнера — пианиста и композитора — был сразу услышан наиболее чуткими музыкантами. Наряду с концертами Рахманинова и Скрябина авторские концерты Метнера являлись событиями музыкальной жизни как в России, так и за рубежом. Писательница М. Шагинян вспоминала, что эти вечера были для слушателей праздником.

Впервые он выступил публично как композитор в 1903 году, сыграв в своем концерте 26 марта этого года наряду с произведениями Баха, Бетховена, Шопена несколько собственных пьес из цикла «Картины настроений». В том же году весь цикл был издан фирмой П. И. Юргенсона. Он был благожелательно встречен критикой, которая отмечала раннюю зрелость композитора и выраженное своеобразие его творческой индивидуальности.

Среди последовавших за первым опусом произведений Метнера наиболее значительным является соната фа минор, над которой композитор работал в 1903–1904 годах, руководствуясь советами Танеева. Общий тон ее взволнованно-патетический, фактура по сравнению с предшествующими ей метнеровскими сочинениями более строгая, «мускулистая», основные темы, отличающиеся сжатостью, упругостью ритма, как бы заряжены кинетической энергией, которая дает толчок дальнейшему развитию.

Начиная с этого первого, еще не вполне зрелого и самостоятельного опыта овладения новой для него формой, жанр сонаты занимает важнейшее место в творчестве Метнера. Им были написаны четырнадцать фортепианных сонат, три сонаты для скрипки и фортепиано, если же к этому прибавить произведения иного рода, основанные на принципах сонатной

формы (концерты, квинтет, даже некоторые из пьес малой формы), то можно с уверенностью утверждать, что ни один из современников Метнера не только в России, но и во всем мире не разрабатывал эту форму с таким упорством и настойчивостью, как он. Но, усвоив достижения классической и романтической эпохи в развитии сонатной формы, Метнер трактует ее во многом самостоятельно, по-новому. Прежде всего, обращает на себя внимание чрезвычайное разнообразие его сонат, различающихся между собой не только по выразительному характеру музыки, но и по строению цикла. Но в любом случае, независимо от объема и количества частей, композитор стремится к последовательному проведению от начала до конца единой поэтической идеи, на которую указывают в некоторых случаях особые заглавия — «Трагическая», «Грозовая» сонаты, «Соната-воспоминание» — или предпосланный им стихотворный эпиграф. Эпически-повествовательное начало подчеркивается и такими авторскими определениями, как «Соната-баллада», «Соната-сказка». Это не дает права говорить о программности метнеровских сонат в собственном смысле слова: речь может идти, скорее, о единстве общего поэтического замысла, получающего сквозное развитие на протяжении всего сонатного цикла.

Одна из лучших у Метнера и любимых слушателями и исполнителями сонат — соната соль минор, написанная в 1909–1910 годах. Стройность, законченность формы соединяются в ней с выразительной драматической порывистостью музыки и мужественным волевым пафосом.

Будучи сам выдающимся пианистом, он полнее и ярче всего проявил себя в области фортепианной музыки. Из шестидесяти одного опубликованного им опуса почти две трети написаны для фортепиано. Значительная, нередко главенствующая роль принадлежит этому излюбленному им инструменту и в остальных сочинениях (романсы, скрипичные сонаты, квинтет). До отъезда за границу, когда условия жизни заставили его расширить концертную деятельность, Метнер выступал редко, рассматривая свои выступления как своего рода отчеты перед публикой в новых творческих достижениях.

Метнер не любил выступать в больших помещениях перед многочисленной публикой, предпочитая концертные залы камерного типа. Тяготение к камерности, интимности было вообще характерно для артистического облика Метнера. В ответном письме брату Эмилию он писал: «Если мое искусство „интимно“, как ты часто говоришь, то этому так и быть надо! Искусство зарождается всегда интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должно снова стать интимным… Напоминать об этом людям я и считаю своей обязанностью. И в этом я тверд и железен, как и полагается быть сыну века…»

Одним из излюбленных видов фортепианного творчества Метнера был жанр сказки — небольшого произведения лирико-эпического содержания, повествующего о различных впечатлениях виденного, слышанного, прочитанного или о событиях внутренней душевной жизни. Отличаясь богатством фантазии и разнообразием характера, сказки Метнера неодинаковы и по своим масштабам. Наряду с простыми непритязательными миниатюрами мы находим среди них и более развернутые сложные по форме сочинения. Первая из них появляется у Метнера в 1905 году.

Одновременно развивается и вокальное творчество Метнера. Летом 1903 года, когда он впервые начал серьезно интересоваться стихотворной литературой и вырабатывать в себе «некоторую технику в чтении стихов», немецкий поэт Гёте открыл перед ним путь к пониманию тайной силы поэтического слова. «И вот теперь, — делился он своими впечатлениями с братом Эмилием, — когда я открыл Гёте, я положительно сошел с ума от восторга». За 1904–1908 годы Метнером было создано три цикла песен на стихи Гёте. Композитор писал их на оригинальный немецкий текст, что позволило ему сохранить все

особенности поэтической речи автора. Несмотря на некоторую их неровность, три гётевских цикла Метнера следует в целом отнести к высшим достижениям композитора в области камерной вокальной музыки. Они были по достоинству оценены современниками, и в 1912 году удостоены Глинкинской премии.

Создав своего рода «музыкальное приношение» высоко ценимому им немецкому поэту, Метнер обращается в дальнейшем преимущественно к русской поэзии. В 1911–1914 годах появляется ряд романсов на стихи недооценивавшихся им ранее Тютчева и Фета, но основное внимание композитора привлекает поэзия Пушкина. Можно с таким же основанием говорить о «пушкинском периоде» метнеровского вокального творчества, с каким первое его десятилетие заслуживает наименования «гётевского». До этого обращение Метнера к Пушкину носило лишь случайный, эпизодический характер. В 1913–1918 годах, как подобие более ранних гётевских, Метнер создает один за другим три пушкинских цикла.

Вошедшие в их состав романсы весьма неравноценны, но есть среди них и несомненные удачи, а лучшие из пушкинских романсов Метнера заслуживают быть отнесенными к шедеврам русской вокальной лирики начала века. Таковы, прежде всего, две вокальные поэмы «Муза» и «Арион», образы которых вырастают в метнеровской музыкальной интерпретации до эпических масштабов.

Достаточно успешно протекала и педагогическая деятельность Метнера. В 1909–1910 и 1915–1921 годах Метнер был профессором Московской консерватории по классу фортепиано. Среди его учеников — многие известные впоследствии музыканты: А. Шацкес, Н. Штембер, Б. Хайкин. Советами Метнера пользовались В. Софроницкий, Л. Оборин.

А композитору было, что сказать своим ученикам. Ведь Метнер был высочайшим мастером владения средствами полифонии. Целью его стремлений было «слияние контрапунктического стиля с гармоническим», высшим образцом которого находил он творчество Моцарта.

Внешняя, чувственная сторона звучания, звуковая краска как таковая мало интересовала Метнера. Для него главным в музыке являлась логика выражения мысли или чувства в законченной, последовательно развертывающейся гармонической конструкции, элементы которой прочно связаны между собой и подчинены единому целостному замыслу. Чрезмерное изобилие красок могло, с его точки зрения, только отвлечь внимание слушателя от развития основной мысли и тем самым ослабить силу и глубину впечатления. Характерно, что при всем своем мастерстве и всесторонней технической оснащенности Метнер был совершенно лишен ощущения оркестровой звучности. Поэтому при сочинении всех трех своих фортепианных концертов, где приходилось прибегать к помощи оркестра, он вынужден был обращаться за советами и помощью к своим друзьям-музыкантам.

Фортепианные концерты композитора монументальны и приближаются к симфониям. Лучшим из них является Первый, образы которого навеяны грозными потрясениями мировой войны. Сравнительно небольшой одночастный концерт отличается наибольшей внутренней цельностью и единством замысла. Над ним Метнер напряженно работал целых четыре года. Летом 1917 года он писал своему брату Эмилию: «Концерт, затеянный три года тому назад, все еще не закончен. Впрочем, музыка его закончена вполне, но инструментовка рока только треть. Очень трудно мне дается инструментовка. Я по существу своему импровизатор».

В начале 1920-х годов Метнер состоял членом МУЗО Наркомпроса. В 1921 году он уехал за границу, гастролировал во Франции, Германии, Англии, Польше, а также в США и Канаде. В 1927 году композитор приезжал в СССР, концертировал с программой из своих произведений в Москве, Ленинграде, Киеве, Харькове, Одессе.

В своем творчестве и за границей Метнер вновь обращается к русской поэзии. Два

романса на стихи Тютчева и два пушкинских романса — «Элегия» («Люблю ваш сумрак неизвестный») и «Телега жизни» вошли в состав опуса, написанного в 1924 году, а в конце 1920-х годов был создан еще один цикл — «Семь песен на стихотворения Пушкина». Пушкинская поэзия представлена и в последнем вокальном опусе Метнера, написанном уже на склоне его жизни. Композитора занимают в этой группе сочинений разнообразные задачи преимущественно характеристического плана. Наиболее интересная из них — высоко ценимая самим автором «Телега жизни», иносказательно характеризующая различные периоды человеческой жизни в форме удалой разухабистой дорожной песни. В последнем пушкинском цикле Метнера привлекают к себе внимание «Шотландская песня», «Ворон к ворону летит» и два испанских романса — «Пред испанкой благородной» и «Я здесь, Инезилья» с их характерным сложным, затейливо узорчатым ритмом.

В 1928 году в Германии издана последняя серия сказок Метнера, состоящая из шести пьес этого жанра, с посвящением «Золушке и Иванушке-дурачку».

Все усиливающееся с годами чувство одиночества, чуждости всему, чем определялись не только пути развития музыкального искусства в XX веке, но и весь строй современного мира, заставляло Метнера отгораживаться от окружающего, оберегая чистоту дорогих ему духовных ценностей и идеалов. Это накладывало на его творчество печать замкнутости, порой угрюмости и хмурой нелюдимости. Эти черты метнеровской музыки не раз отмечались современниками композитора. Конечно, совсем отгородиться от того, что происходило в окружающей его действительности, он не мог, и отголоски современных событий находили сознательный или бессознательный отзвук в его произведениях. Сочиненную в начале 1930-х годов, когда в Европе уже назревало предчувствие грядущих потрясений, «Грозовую сонату» Метнер называл «самым современным» из своих произведений, «ибо в ней отражается грозовая атмосфера современных событий».

В 1935 году происходит важнейшее событие в жизни Метнера — в Париже выходит книга композитора «Муза и мода». Высказываемые в ней мысли и суждения являются итогом длительных, сосредоточенных размышлений, волновавших Метнера на протяжении всей его сознательной жизни. Резко критически оценивает автор современное ему состояние музыки, уподобляя его «расстроенной лире».

В своих рассуждениях он исходит из признания неких вечных, незыблемых основ, или, как он выражается, «смыслов» музыки, отступление от которых приводит к губительным для нее последствиям. «Выпадение смыслов» в современной музыке Метнер считает главной причиной переживаемого ею кризиса и разброда.

С 1936 года Метнер жил в Англии, где его творчество пользовалось признанием. Находясь за рубежом, он продолжал считать себя русским музыкантом и заявлял: «эмигрантом по существу никогда не был и не стану». Глубоко потрясло его нападение гитлеровской Германии на СССР: «…Москва переживается мною, как будто я нахожусь там, а не здесь» (из письма к И.Э. и Э. Д. Пренам от 27 октября 1941 года). 5 июня 1944 года Метнер выступил в концерте в пользу Объединённого комитета помощи Советскому Союзу в Лондоне, где его музыка прозвучала рядом с сочинениями Глинки, Чайковского, Шостаковича. В последние годы жизни Метнер вынужден был из-за болезни сердца отказаться от концертных выступлений.

Он умер в Лондоне 13 ноября 1951 года.

Бела Барток (1881–1945)

Просто невероятно, что такая жизненная сила заключалась в столь внешне хрупком существе, каким казался Бела Барток. Хотя врачи запрещали ему заниматься музыкой, потому что игра на фортепиано совершенно истощала его, все же он не отступился от профессии музыканта. Он концертировал по всей Европе и Америке, но слава виртуоза-пианиста его не прельщала. В одном из писем к своей матери двадцатидвухлетний Барток писал: «Каждый человек, когда он взрослеет, должен определить, за какую идеальную цель он хочет бороться, чтобы сообразно с этим формировать всю свою трудовую деятельность, каждый поступок. Что касается меня, я всю свою жизнь, во всех областях, всегда всеми средствами буду служить одной цели — благополучию венгерской нации и венгерской отчизны».

Барток родился 25 марта 1881 года в румынском местечке Надьсентмиклош. Бела вырос в музыкальной семье. В свободное время его родители много музицировали. В четырехлетнем возрасте мальчик сам наигрывал на рояле услышанные мелодии, а с пяти лет мать стала уже обучать его игре на фортепиано. Затем мальчик брал уроки фортепиано и гармонии у Л. Эркеля. Девятилетний Барток много сочинял (танцы и другие фортепианные пьесы), — его первые авторские концерты имели большой успех.

Профессиональное музыкальное образование Барток получил в Академии имени Листа в Будапеште, где обучался с 1899 по 1903 год. Учителями Белы были И. Томан (фортепиано) и Я. Кеслер (композиция). Здесь его считали одаренным пианистом, спустя четыре года после ее окончания он был назначен преподавателем кафедры фортепиано.

Как подлинный патриот Барток уже в 1903 году создал симфоническую поэму «Кошут» в память об этом революционере, которая вместе с «Рапсодией для фортепиано с оркестром» обеспечила ему любовь венгерской публики.

Барток обладал ценным даром к постоянному самообразованию. Другой венгерский композитор Кодай вспоминал о своем друге: «Учиться до самой смерти было его страстью. Хотя у него не было особой способности к языкам, он так освоил испанский, французский, английский, словацкий, румынский языки, что мог самостоятельно переводить собранные им тексты… В записях словацких, венгерских, румынских, турецких мелодий он добился никем другим не достигнутой точности малейших деталей…» Зародившееся в душе композитора желание создать в музыке нечто специфически венгерское привело его к изучению народно-песенного искусства. И с 1905 года он приступил к исследованию не известной до тех пор венгерской народной музыки. «К моему великому счастью, — писал Барток, — я нашел в лице Зольтана Кодая выдающегося музыканта и соратника, не раз благодаря своей проницательности и силе суждении помогавшего мне советом и делом. …Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо оно помогло мне освободиться из-под единовластия мажорно-минорной системы. …Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты…»

«Творить, опираясь на народные песни, — это самая трудная задача, — считал композитор, — во всяком случае, не легче создания оригинальной тематики. При переработке народной песни или даже при простой гармонизации требуется такое же „вдохновение“, как и при написании произведения на собственную тему». И далее: «…венгерские крестьяне и крестьяне других национальностей, живших на территории Венгрии до войны (румыны и

словаки, например), сохраняют в своих народных песнях бесценные музыкальные сокровища. В нашем распоряжении богатый и великолепный материал, достаточно только протянуть руку, чтобы его „собрать“. Этот материал мы можем использовать в произведениях короткого дыхания, сочиняя аккомпанементы к этим мелодиям, полным вдохновляющей красоты…»

Свой новый стиль Барток строил на малознакомых или совершенно незнакомых песнях. «В этой музыке живет венгерская сущность… Она — музыка человека, пережившего и выстрадавшего всю полноту жизни и горестей своей нации. И в древних песнях он узнал давно забытый родной язык, потому что нашел в них былую мощь и гордое человеческое достоинство — силу и величие старой Венгрии», — писал о Бартоке Кодай.

Увлечение фольклором сказалось уже в самом начале музыкального творчества композитора, прежде всего во Второй сюите для оркестра (1905–1907) и «Двадцати венгерских народных песнях» (1906).

Творческие поиски собственного музыкального стиля особенно ярко проявились в фортепианных пьесах. Для Бартока, пианиста-виртуоза, фортепиано было родной стихией и своеобразной лабораторией творческого стиля. Им написано множество фортепианных сочинений. Среди них багатели, эскизы, тетради пьес «Для детей», относящиеся к 1908 году, «Две картины» (1910), Allegro barbaro (1911) и другие. Барток явно тяготел к чисто инструментальным жанрам музыки, в то же время он мечтал о «создании нового национального оперного стиля». Первое из сценических произведений: опера «Замок герцога Синяя Борода» завершена в 1911 году. Позднее он создал еще два балета — «Деревянный принц» (1917) и «Чудесный мандарин» (1919). Все они исполнены аллегорической условности сюжетов, символической множественности толкований.

«Замок герцога Синяя Борода» — важный этап истории венгерской оперы. В ней Барток соединил новые музыкальные течения импрессионизма и экспрессионизма, оперные принципы Вагнера (симфонизация оперной формы) с национальными традициями, тем самым преломив различные стилистические направления, создал своеобразное оперное произведение.

Легенда о жестоком герцоге Синяя Борода издавна привлекала внимание многих художников. Барток выбрал символическую драму Метерлинка. По ее мотивам Бел Балаж создал для Бартока оперное либретто, в котором стремился показать национальный колорит путем использования поэтических средств старинной крестьянской песни. Балаж усилил пессимистические настроения, лишил героиню волевых черт. Оперу предваряет чтец-поэт, который обращается к публике с призывом вникнуть в смысл предстоящего представления. Сценическое действие оперы построено на диалогах герцога и его юной супруги Юдифи, которая страстно упрашивает открыть ей тайны семи дверей замка. Каждая из семи живописных картин иллюстрирует преступления герцога. Семь симфонических картин изображают мрачные видения — муки и горести человечества, озеро людских слез. Повествование о них и составляет основу оперы.

Семь музыкальных эпизодов, призванных раскрыть тайны замка, поражают живописностью оркестровой палитры и картинностью музыкальных образов. Вокальные партии главных действующих лиц — герцога и его юной супруги декламационны. Причем Барток в основе вокальной декламации использовал старинные эпические песни-баллады, слышанные им однажды в венгерской деревне.

Премьера оперы «Замок герцога Синяя Борода» вызвала большой интерес музыкальной общественности. По поводу премьеры Зольтан Кодай писал: «…Его недавние противники должны волей-неволей признать богатство его фантазии, оригинальность его оркестрового языка, гармонии красок и тем, цельность его мышления. Им не удастся отнести Бартока к

категории музыкальных модернистов, ибо в нем не находят ни смешения старинного и современного стилей, ни анархического хаоса, характерного для недостаточно одаренных или псевдокомпозиторов. Музыкальный облик Бартока отмечен глубокой общительностью, прямодушием и самой высокой культурой. Его музыка предстает перед нами как единое концентрированное целое и почти не носит следов заимствований и подражания…»

Опера исполнялась в разных странах мира, в том числе на сцене Большого театра в Москве.

Барток очень любил сочинять в разных жанрах инструментальной музыки: фортепианные пьесы, сонаты, рапсодии для скрипки, струнные квартеты, концерты для фортепиано, оркестровые сочинения. Лучшие из его инструментальных творений привлекают красочностью, стихийностью ритмов, остротой драматических контрастов, своеобразием народно-песенных образов. В ряду его оркестровых произведений, написанных в основном в 1920-1930-е годы, особенно выделяются — «Танцевальная сюита» (1923), «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936), «Дивертисмент» (1939), «Концерт для оркестра» (1943), а также два концерта для скрипки (1908 и 1938) и три — для фортепиано (1926, 1931, 1945).

В 1926 году композитор начинает двенадцатилетнюю работу над 153 фортепианными пьесами, объединенными композитором под названием «Микрокосмос». Что означает это странное на первый взгляд название? Прежде всего, стремление композитора выразить в кратких «микроформах» пьес мир образов современной музыки. «Микрокосмос» задуман как пособие начинающему музыканту с целью ввести его в словарь современных звучаний.

С этим циклом Барток обращается к детям. Он стремится говорить с ними простым и доступным языком новой музыки, привлекает для этого образную конкретность. Подобно Григу и Лядову, Барток любовно раскрывает в своих фортепианных миниатюрах мелодическую и ладовую прелесть народных напевов.

Новый образный строй художественных замыслов композитора повлек и новые средства музыкальной выразительности. Композитор явно тяготел к ударно-шумовым инструментам, изобрел множество неслыханных ранее приемов игры на ударных.

Как ударный трактовал Барюк и свой излюбленный инструмент — фортепиано. Уже в его первом фортепианном концерте слышится пульс ударности. Здесь он ассоциируется с первобытной «прамузыкой» древних народов. А в цикле фортепианных миниатюр «На вольном воздухе» шумовые приемы использованы композитором как изобразительный фон, в который как бы инкрустируются близкие народным мелодии. Этот цикл отличается пейзажными зарисовками, но они лишены ожидаемого романтического очарования, скорее графичны и подобны пейзажам художников-кубистов.

Наиболее оригинальной частью цикла считается «Музыка ночи», в котором композитор воссоздает музыкальный образ — настроение летней ночи с лесными шорохами, пастушьими наигрышами… Это словно «симфония природы», услышанная композитором во время его излюбленной прогулки на пленэр.

Хотя Барток и предпочитал фортепиано другим инструментам, тем не менее, это не помешало ему создать прекрасные скрипичные произведения, которые и по сей день звучат на эстрадах мира в исполнении выдающихся скрипачей нашего времени. Непревзойденным исполнителем его Сонаты для скрипки-соло считался всемирно известный скрипач Иегуди Менухин, недавно умерший. В своих сочинениях Барток необычно трактует скрипку: почти как ударный инструмент! В специфическом строе музыкальной образности Бартока можно уловить танцевальность и страстные наигрыши — импровизации венгеро-цыганских скрипачей. Так, в финалах скрипичных сонат слушателя привлекает стихия темпераментного

национального танца чардаша. В финале Первой скрипичной сонаты огненно-танцевальный образ чередуется с песенным, в духе мадьярского пастушьего наигрыша.

В годы мировых войн активизировалась общественная деятельность композитора. Он занимал антивоенную позицию и открыто выступал в защиту национальных интересов страны. Огромный международный авторитет Бартока как композитора, пианиста, ученого позволял ему обращаться к «Международному обществу современной музыки» с гневными протестами против бесправия, в частности, по поводу фашистского покушения на великого дирижера Тосканини. Барток ратовал за создание всемирной организации в защиту свободы искусства, а также, совместно с Кодаем, за запрещение исполнения своих произведений в странах с фашистским режимом. Он вышел из немецкого общества по охране авторских прав. За свою активную общественную деятельность, направленную на укрепление дружбы между народами, Барток был удостоен Международной премии мира (посмертно).

Последние годы жизни Барток, начиная с 1940 года, провел в Америке — Колумбийский университет пригласил его приехать в Соединенные Штаты для расшифровки, научной систематизации и публикации уникальной коллекции фонограмм югославских народных песен, хранящихся в университете. В Америке он сблизился со знаменитым скрипачом Менухиным и по его заказу написал в 1944 году замечательную сонату для скрипки-соло, отражающую стихию народного искусства. Умер Барток в Нью-Йорке 26 сентября 1945 года.

В истории венгерской музыкальной культуры творчество Бартока явилось важным ориентиром для становления новой композиторской школы. Его музыка обрела мировую известность. Французский композитор Жорж Орик писал в 1970 году: «Его манера, его принципы письма до сих пор используются нашими авторами».

Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950)

Николай Мясковский родился в семье военного инженера 20 апреля 1881 года в крепости Новогеоргиевская близ Варшавы. Детство он провел в постоянных разъездах — Оренбург, Казань, Нижний Новгород. В 1893 году, после окончания двух классов реального училища, Николая Мясковского, вслед за старшим братом Сергеем, определили в закрытое учебное заведение — Нижегородский кадетский корпус. Затем в 1895 году Мясковский был переведен в петербургский Второй кадетский корпус. Свое военное образование он завершил в Военно-Инженерном училище. После недолгого пребывания на службе в саперной части в Зарайске его перевели в Москву.

К тому времени Мясковский уже прошел уроки гармонии у Н. И. Казанли — руководителя оркестра кадетов — и пробовал сочинять.

Попав в Москву, с января по май 1903 года Мясковский занимался с Глиэром и прошел весь курс гармонии. Это был период напряженнейшего труда: посвятив днем несколько часов музыке, Мясковский потом ночами сидел над служебными заданиями.

Занятия теорией Мясковский — по совету Глиэра — продолжал под руководством И. И. Крыжановского, ученика Римского-Корсакова. Таким образом, уже на раннем этапе Николай черпал опыт от двух композиторских школ: московской и петербургской. Три года Мясковский обучался у Крыжановского контрапункту, фуге, форме и оркестровке.

Наконец летом 1906 года, втайне от военного начальства, Мясковский сдал экзамены и поступил в Петербургскую консерваторию. Весной 1907 года Мясковский подал прошение об отставке, но только через год был отчислен в запас. Однако уже летом, получив отпуск для необходимого лечения, он почувствовал себя впервые в жизни почти профессиональным музыкантом.

Романсы на слова Гиппиус были первыми опубликованными сочинениями Мясковского. В консерваторские годы состоялся творческий дебют Мясковского как автора симфонической музыки. Первая симфония Мясковского написана в 1908 году для небольшого оркестра и впервые прозвучала 2 июня 1914 года.

За симфонией последовала оркестровая сказка «Молчание» (1909) по Эдгару По. Начиная работу над «Сказкой», Мясковский писал Прокофьеву: «Во всей пьесе не будет ни одной светлой ноты — Мрак и Ужас». Очень близка по настроению и вторая симфоническая поэма Николая Яковлевича — «Аластор», созданная через три года после «Молчания».

Сказку «Молчание» композитор Асафьев считал первым зрелым произведением Мясковского, а в «Аласторе» отмечал яркую музыкальную характеристику героя, мастерство разработки и исключительную выразительность оркестра в эпизодах бури и смерти.

Мясковскому исполнилось тридцать лет, когда он в 1911 году «тихо», по собственному определению, закончил консерваторию, показав Лядову два квартета. В августе 1911 года началась и музыкально-критическая деятельность композитора. За три года в журнале «Музыка» было напечатано 114 статей и заметок Николая.

Говоря о своих сочинениях раннего периода, включая предвоенную Третью симфонию, Мясковский сам отмечал, что почти все они носят отпечаток глубокого пессимизма. Причины этого Николай Яковлевич видел в «обстоятельствах личной судьбы», вспоминая, как почти до тридцати лет он вынужден был вести борьбу за «высвобождение» от навязываемой ему военной профессии, а также в воздействии еще не преодоленного груза

различных влияний.

Начавшаяся в 1914 году мировая война надолго отвлекла Мясковского от творческих планов. В первые же дни трагических событий он был призван в армию и покинул Петербург, снова надев форму поручика саперных войск.

Тяжелая контузия, полученная Мясковским под Перемышлем, все серьезнее давала о себе знать, и поэтому в 1916 году он из действующей армии был переведен на строительство крепости в Ревель. Пребывание на фронте, общение с людьми, с которыми он прошел войну и встретил Октябрьскую революцию, дали художнику новые впечатления, которые он отразил в Четвертой и Пятой симфониях, сочиненных им за три с половиной месяца — с 20 декабря 1917-го по 5 апреля 1918 года.

Революционные события всколыхнули огромную страну. И Мясковский, конечно, не мог в это трудное время вернуться к искусству. Он прослужил в армии до конца гражданской войны — до 1921 года.

Ни один замысел не вынашивался Мясковским так мучительно и долго, как замысел Шестой симфонии. В начале 1921 года композитор сделал наброски. К лету 1922 года они, наконец, были доработаны, и в Клину композитор начал инструментовку симфонии.

Шестая симфония — многоплановое, композиционно сложное и самое монументальное произведение Мясковского. Продолжительность ее 1 час 4 минуты. Шестая симфония Мясковского, по мнению многочисленных музыкальных критиков, одна из самых сильных русских симфоний вообще. Симфония волнует и захватывает глубиной и покоряющей искренностью чувств. Она трагедийна в том высоком смысле, на который обращал внимание еще Аристотель, утверждая, что «трагедия возвышает душу человека».

Вот что писал В. М. Беляев в письме к одному из своих друзей на следующий день после того, как 4 мая 1924 года в Большом театре под управлением Н. С. Голованова впервые прозвучало это произведение: «…Симфония имела потрясающий успех. В течение почти четверти часа публика понапрасну вызывала скрывшегося автора, но все-таки добилась своего, и автор появился. Его вызывали раз семь и поднесли ему большой лавровый венок.

Некоторые видные музыканты плакали, а некоторые говорили, что после Шестой симфонии Чайковского это первая симфония, которая достойна этого названия…»

Ни одно из последующих произведений, созданных Мясковским в 1920-е годы, среди которых было еще четыре симфонии, ни по масштабам замысла, ни по силе художественного воплощения не может быть поставлено в один ряд с Шестой симфонией, хотя и в них композитор старался отобразить проблемы, рожденные революцией.

Во второй половине 1920-х годов в Мясковского не раз летели стрелы пролеткультовцев. Так было, например, в 1926 году, когда в своем открытом письме сторонники агитмузыки обвинили композиторов во главе с Николаем Яковлевичем в чуждой идеологии.

Тем временем Мясковский завоевывает популярность за рубежом. Леопольд Стоковский, исполнявший в январе 1926 года в Чикаго, Филадельфии и Нью-Йорке Пятую симфонию Мясковского, берется сыграть и Шестую. В Цюрихе пианист Вальтер Гизекинг объявил в программе своих концертов его Четвертую фортепианную сонату. Кусевицкий через Прокофьева просил у Мясковского нотный материал еще не изданной Седьмой симфонии, так как хотел исполнять ее в Париже.

24 января 1926 года в чешской столице в первом симфоническом концерте современной русской музыки были исполнены Шестая и Седьмая симфонии Мясковского. После Седьмой симфонии, исполнявшейся впервые за рубежом, дирижера Сараджева вызывали семь раз, а Шестая произвела такое впечатление, что публика совсем не хотела отпускать его с эстрады.

Сараджеву выпала честь представить современную русскую музыку и в Вене. В концерте

1 марта 1926 года он снова дирижировал Шестой симфонией Мясковского. Доктор Пауль Писк сообщал из Вены, что московского дирижера «принимали очень горячо» и что произведение «встретило полное признание». С не меньшим успехом вскоре после Шестой симфонии в концерте камерной музыки в Вене была исполнена часть вокальной сюиты Мясковского «Мадригал».

Вероятно, лишь удивительная скромность и желание оставаться в тени заставляли Николая Яковлевича отказываться и от зарубежных поездок. Только один раз Мясковский ненадолго оставил родину. Это было в ноябре все того же 1926 года. Вместе с Б. Л. Яворским он представлял тогда советскую музыкальную общественность на торжествах в Варшаве, связанных с открытием долгожданного там памятника Ф. Шопену.

Из всех двадцати семи симфоний у Мясковского только две одночастные. Одна из них принадлежит к самым популярным его произведениям — это Двадцать первая. Другая — Десятая (1927), навеянная «Медным всадником» Пушкина, наименее известна. А между тем Десятая симфония заслуживает большего внимания хотя бы потому, что это — настоящее чудо полифонии. Десятая симфония — глубоко русская и очень «петербургская». Вполне сознавая это, Мясковский ничуть не удивился, когда в 1930 году получил от Прокофьева сообщение, что сыгранная Стоковским в Филадельфии симфония имела успех.

Вероятно, ни об одном сочинении Мясковского не говорили и не писали так много, как о Двенадцатой симфонии, названной «Колхозной» (1932). Исследователи считают ее этапным произведением, с которого начались «просветление» и демократизация музыки Мясковского, подчеркивая непосредственное обращение автора к советской тематике, оптимистическую концепцию произведения, четкость замысла, доступность его восприятия. В то же время отмечают ряд недостатков, связанных с поисками новых образов и средств выразительности. Мясковский и сам не отрицал, что симфония вышла схематичной, и наименее удачная третья часть только внешне выражает его авторский замысел.

Подгоняемый нетерпеливой творческой мыслью, Мясковский сочиняет одну симфонию за другой.

В конце 1934 года новая — Тринадцатая симфония прозвучала почти одновременно в Москве (дирижировал Л. Гинзбург) и в Чикаго (дирижер Ф. Сток). Осенью 1935 года Г. Шерхен исполнил ее в Винтертуре (Швейцария).

Четырнадцатую симфонию Мясковский постарался сделать более светлой и динамичной. Общий тон ее бодрый, живой. Сам Мясковский назвал ее «довольно бесшабашной вещицей», но отметил, что в ней есть «современный жизненный пульс».

Шестнадцатая симфония Мясковского одна из ярчайших страниц в истории советской симфонической музыки Прокофьев, присутствовавший в Большом зале консерватории на открытии концертного сезона Московской филармонии 24 октября 1936 года, когда эта симфония впервые прозвучала под управлением венгерского дирижера Эугена Сенкара, писал в рецензии, помещенной в газете «Советское искусство»: «По красоте материала, мастерству изложения и общей гармоничности настроения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой».

В финале, насыщенном песенно-танцевальными мотивами, продолжается прославление советской авиации. Для конкретизации образа Мясковский в основу главной партии положил мелодию своей массовой песни «Летят самолеты», начинающуюся словами «Чтоб край наш рос». Симфония имела колоссальный успех. В памятный вечер премьеры автору пришлось много раз выходить на эстраду. То было настоящее торжество, радость которого для Мясковского усиливалась еще тем, что рядом с ним был Прокофьев, и не как гость, по стечению обстоятельств попавший именно в это время в Москву, а как человек,

обосновавшийся уже здесь постоянно.

В творчестве Мясковского наступил необычно плодотворный период. За четыре предвоенных года им были сочинены пять (!) симфоний, включая и подлинную жемчужину — Двадцать первую. За пять дней (!) Мясковский набросал эскизы этой симфонии и тут же стал ее расцвечивать оркестровыми красками.

Длится симфония немногим больше 17 минут. Композитор демонстрирует предельную лаконичность формы, ясность языка и высочайшее полифоническое мастерство.

Игорь Бэлза так характеризует это произведение: «Замысел Двадцать первой симфонии неразрывно связан с образами родной земли, ее дивной красоты и необъятной шири. Но музыка симфонии выходит далеко за пределы лирически-созерцательных настроений, ибо произведение это согрето рожденными нашей действительностью чувствами радостной приподнятости, светлой оптимистичности, бодрости и мужества. Именно эти чувства, высказанные глубоко национальными средствами выразительности, звучат в Двадцать первой симфонии Мясковского, которая могла быть создана только русским музыкантом, живущим в советскую эпоху».

На начало Отечественной войны композитор откликнулся сочинением трех боевых песен. Вслед за песнями появились два марша для духового оркестра — «Героический» и «Веселый». В эвакуации в Нальчике Мясковский сочинил Двадцать вторую симфонию, которую вначале назвал «Симфония-баллада о Великой Отечественной войне».

Здоровье Николая Яковлевича в годы войны ухудшилось. Операция, сделанная Мясковскому в феврале 1949 года, лишь несколько улучшила его самочувствие. В конце года врачи предложили композитору новую операцию, но он отказался, стремясь любой ценой завершить Двадцать седьмую симфонию. В мае 1950 года Мясковского оперировали, но, увы… уже было поздно. Перевезенный вскоре на дачу Николай Яковлевич быстро угасал. 8 августа Мясковский скончался.

Вскоре после смерти композитора состоялась премьера Двадцать седьмой симфонии… Умолк оркестр, а собравшиеся в зале сидели неподвижно как зачарованные. Умение захватить, покорить слушателя своей музыкой, заставить жить в мире созданных им образом и чувств в Двадцать седьмой симфонии Мясковского проявилось с исключительной силой. Понадобилось какое-то время, чтобы люди вернулись к реальной обстановке. Тогда дирижер Гаук высоко над головой поднял партитуру, и все в зале, стоя, долго и горячо аплодировали, выражая свое восхищение услышанным и благодарность мастеру, создавшему это великолепное произведение. В тот памятный вечер первого исполнения многие восприняли эту симфонию как завещание мастера, вложившего в свое последнее произведение всю силу таланта и умения.

Игорь Федорович Стравинский (1882–1971)

Игорь Стравинский — легендарная фигура в музыке XX века. За долгую жизнь этому композитору удалось использовать все достижения современной авангардной музыки. Русская народная песня, богатство ее ритмико-мелодической структуры были для Стравинского источником создания собственной мелодики фольклорного типа. Стравинский никогда не был просто эпигоном каких-либо стилей. Напротив, любая стилистическая модель преображалась им в исключительно индивидуальное творение. Стравинский утверждал, что его музыка словно развивается сама по себе, но все же и в ней содержатся идеи, доступные всеобщему восприятию.

Игорь Стравинский родился 17 июня 1882 года в Ораниенбауме близ Петербурга. С артистической средой он был знаком с ранних лет: его отец — прославленный певец Мариинского театра, где помимо сослуживцев бывали и Стасов, и Мусоргский, и Достоевский. Фантасмагорию театра, приволье и произвол его закулисной жизни Стравинский впитал в себя с детства.

Юношей он уже принадлежал к высшим кругам Петербургской художественной интеллигенции, стал участником «Вечеров современной музыки» — их возглавляли А. П. Нуроки и В. Ф. Нувель, а через них сблизился с деятелями «Мира искусства» и с тем, кто задавал здесь тон — с Сергеем Павловичем Дягилевым, при решающем воздействии и покровительстве которого утвердилась блистательная композиторская карьера молодого Стравинского. Позднее именно благодаря Дягилеву, но, возможно, не без участия и другого ревнивого покровителя — Дебюсси — он быстро проник в сферы аристократической элиты Парижа.

Где, как Стравинский знакомился с народной песней? В дни детства под Петербургом? В Устилуге бывшей Волынской губернии, в имении своей жены, где жил после женитьбы с 1906 года? На ярмарках в Ярмолинцах, находившихся неподалеку от Устилуга? Это доподлинно неизвестно, однако именно русская народная песня — основной источник его новаторства, его откровение.

Профессиональным композитором Стравинский стал сравнительно поздно — только после того, как весной 1905 года в возрасте 23 лет окончил университет. До того он лишь обращался за советами к Римскому-Корсакову. Но с осени 1905 года занятия стали регулярными — дважды в неделю. Пять лет близкого общения с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым многое дали Стравинскому. Он воочию — на примере своего учителя — познакомился с техникой композиторского труда.

«Юношеское» созревание было очень недолгим, а взлет оказался столь стремительным, что в отличие от биографий многих других композиторов первый же творческий период Стравинского, который открывается «Жар-птицей», явился периодом зрелости. Таким образом, «русский» этап предстает во всем великолепии своих свершений как период зрелого мастерства.

Первое крупное сочинение Стравинского — Фортепианная соната — датируется 1904 годом. Его музыка впервые прозвучала 27 декабря 1907 года на одном из концертов «Вечеров современной музыки» в скромном зале Петербургской музыкальной школы. Певица Е. Ф. Петренко исполнила «Пастораль» и «Весну священную». Эти песни были им написаны незадолго до того. Вскоре последовали другие премьеры.

Слава пришла к нему неожиданно в 28 лет вместе с показом «Жар-птицы» в Париже в 1910 году и закрепилась там же спустя три года небывало скандальной премьерой «Весны священной». Слава прилепилась к его имени и не оставляла более.

Русская сказка об Иване-царевиче, освободившем прекрасную царевну от чар Кащея, воплощена в музыке «Жар-птицы». Мир русской ярмарки с ее озорными плясками, балаганами, уличными наигрышами шарманки и гармоники нашел свое яркое отражение в «Петрушке»; на фоне праздничного разгула толпы представлены трагические смятения кукольного героя Петрушки, обманутого ветреной Балериной. Впечатление оглушительного взрыва произвела музыка «Весны священной» — балета, рисующего картины языческой Руси. «Весна священная» ознаменовала начало нового этапа в истории мировой музыки. Стремясь передать «варварский» дух далекой древности, автор применил неслыханно дерзкие созвучия, стихийные ритмы, буйные оркестровые краски. В ряде его сочинений использованы необычные ритмы, оригинальные инструментальные эффекты.

После парижской премьеры «Жар-птицы» 1910 года Стравинский сблизился с Дебюсси. Они были дружны в течение девяти лет, до самой смерти француза. Поначалу Дебюсси видел в Стравинском близкого по стилю композитора. Но внезапная эволюция Стравинского озадачила Дебюсси: со смешанным чувством одобрения и недоумения он отнесся к «Весне священной» — его молодой друг в этом эпохальном сочинении порвал с импрессионизмом, преодолел его.

Стравинский входит в моду, он посещает великосветские парижские салоны, связанные с некогда известными именами. Это — графиня Эдмои де Полиньяк, дочь богатейшего фабриканта швейных машин Зингера, в салоне которой впервые исполняются заказанные ею произведения не только Стравинского, но и Форе, Равеля, Сати, де Фальи, Пуленка. Это и Габриэль Шанель — владелица аристократического ателье мод, одна из самых щедрых покровительниц Дягилева; Стравинский получает также заказы от актрисы и танцовщицы Иды Рубинштейн, от Элизабет Спрэг Кулидж — меценатки из США и т. д.

Он завязывает близкие сношения с представителями других видов искусства, с философами, физиками, теологами. С ним встречаются и крупные государственные деятели. А бесконечные интервью, в которых, по замечанию Стравинского, «слова, мысли и даже самые факты искажались до полной неузнаваемости» и которые он, тем не менее, охотно давал, поражая интервьюеров находчивостью, остроумием, парадоксальностью суждений, — разве кто-либо из композиторов XX века удостаивался такого внимания?

Второй период творчества композитора приходится на годы после Первой мировой войны, когда он постоянно жил в Париже и в 1934 году принял французское гражданство. С новым окружением его объединяло как духовное, так и творческое родство. Таким образом, он стал блестящим представителем международного авангарда в музыке. Новый стилистический период его творчества, по числу произведений наиболее плодотворный (около 45 сочинений), можно охарактеризовать как возвращение к стилю прошлых времен (от античности до классицизма). Это так называемый «неоклассицизм».

Новый переломный момент в творчестве композитора обозначает «Пульчинелла» — балет с пением (1919–1920). Произошло это не случайно, не было капризом творца: закончилась война, закончился период убийств, бесчеловечных разрушений, и у Стравинского появилась потребность освежить свою палитру. Радостный, солнечный свет излучает музыка «Пульчинеллы»; бодрым, жизнедеятельным характером отмечен Октет (1922–1923); улыбкой озарена комическая опера «Мавра» (1921–1922). А более поздние произведения — «Аполлон» (1927–1928) и «Поцелуй феи» (1928) отбросят свет на творчество Стравинского ближайшего десятилетия; отзвуки тенденций, в них заложенных, скажутся и в сороковые годы.

Всего для балетного театра композитор написал восемь оркестровых партитур: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи», «Игра в карты», «Орфей», «Агон». Также он создал три балетных произведения с пением: «Байка», «Пульчинелла», «Свадебка».

Трудно оспаривать значение новаторской музыки Стравинского в развитии хореографии XX века. Тем не менее сценическая судьба его балетов — то ли по вине консервативных вкусов театральных зрителей, то ли из-за недостаточной изобретательности постановщиков — оказалась не столь счастливой, как это следовало бы ожидать, и музыка Стравинского подчас была отмечена большим признанием не в театре, а на концертной эстраде. Яркие тому примеры — «Весна священная» и «Свадебка».

Затяжной кризис начался у композитора с середины 1930-х годов. Жесточайший смерч проносится над человечеством, вызвав неисчислимые жертвы; он утихает лишь в 1945 году. Своим беспощадным крылом этот смерч коснулся и Стравинского, заставив его эмигрировать из Франции в США. А перед тем, в 1938–1939 годах, он похоронит жену, мать, дочь и над ним самим нависнет смертельная опасность (острая вспышка туберкулеза, от той же болезни умерли жена и дочь). Потеряв родных, отторгнутый от привычной обстановки, от друзей и близких, на пороге 60-летия он будет заново строить жизнь (вместе с новой женой) в культурно-социальных условиях, которые до конца дней останутся ему чуждыми. Растерянность ощущается в его действиях, в невольных уступках «американскому вкусу».

В 1945 году после войны, которую он пережил на американском континенте, Стравинский стал гражданином США. После 30 лет творчества в стиле неоклассицизма композитор вновь совершает поворот, на сей раз ориентируется на серийную технику, которую в Европе развивает новая венская школа, в основном Антон Веберн.

Без преувеличения можно утверждать, что ни один зарубежный композитор XX века не был так образован как Стравинский. Философия и религия, эстетика и психология, математика и история искусства — все находилось в поле его зрения; проявляя редкую осведомленность, он во всем хотел разобраться как специалист, имеющий свой взгляд на затронутый вопрос, свое отношение к трактуемому предмету. Стравинский — неистовый читатель — с книгой не расставался до самого преклонного возраста. Его библиотека в Лос-Анджелесе насчитывала около 10 тысяч томов.

Он был очень деятельным в общении, в переписке. Нетерпеливо быстрым был Стравинский как в ходьбе — до тех пор, пока после удара в 1956 году не ослабла левая нога, так и в реакции на реплики собеседника.

Но главное — работа — он был великим тружеником, не давал себе роздыха и в случае необходимости мог, не отрываясь, заниматься по 18 часов. Роберт Крафт свидетельствовал в 1957 году, что он трудился тогда — то есть в возрасте 75 лет! — по 10 часов в сутки: до обеда над сочинением музыки 4–5 часов и после обеда 5–6 над оркестровкой или переложением.

Три произведения являются главными в творчестве Стравинского последнего пятнадцатилетия Это «Священное песнопение», (1955–1956), «Плач пророка Иеремии», (1957–1958), «Заупокойные песнопения» (1965–1966).

Высшее достижение Стравинского — Реквием («Заупокойные песнопения») В 84 года Стравинский создал произведение, отличающееся истинными художественными прозрениями. Музыкальная речь стала более ясной и одновременно образной, эмоционально контрастной. Реквием — итоговое сочинение Стравинского, и не только потому, что это его последняя крупная вещь, но и потому, что она вобрала в себя, синтезировала, обобщила многое из предшествующего художественного опыта композитора.

В 1969 году здоровье его резко ухудшилось. Однако продолжало биться сердце, продлевая угасающую жизнь. Он скончался 6 апреля 1971 года — за два месяца до своего 89-летия.

Антон Веберн (1883–1945)

Вся жизнь Веберна связана с Австрией. И если он ненадолго покидал ее, то мысленно всегда здесь оставался — в столь близкой ему культурной среде. Но помимо Вены есть Тироль, откуда вышел старинный род Вебернов Просторы гор. Незамутненный и холодный, как кристалл, воздух. Необозримые луга и ослепительно чистый снег Вечный покой. Это не только родина Веберна — здесь и источник веры его в гармонию мира. Композитор Крженек сказал об этом так: «…веберновская музыка наполнена чистым, прозрачным воздухом и гнетущим молчанием горных вершин…», она часто звучит «как сверхъестественные, жуткие голоса самой природы, как пугающий грохот подземных вулканов или парящие крылья с других планет».

Антон фон Веберн родился в семье инженера 3 декабря 1883 года в Вене. Сначала там же обучался в гимназии, потом в Граце (с 1890 года) и Клагенфурте (с 1893) — здесь состоялись первые уроки музыки, здесь же — в 1902 году он закончил образование, после чего поступил в Венский университет, где изучал философию и занимался музыковедением под руководством Гвидо Адлера. По окончании занятий, в 1906 году, Веберну была присвоена ученая степень доктора философии за исследование капитального сборника духовных полифонических сочинений Гейнриха Изаака, старшего современника Жоскена Депре. Исследование Веберна вместе с его публикацией были напечатаны в серии «Памятники музыкального искусства Австрии». Случай уникальный: будущий композитор начинает как теоретик-музыковед, ведь многочисленны противоположные примеры! Не отсюда ли научная дисциплинированность, организованность композиторского мышления Веберна? Не отсюда ли также — его увлечение строгой полифонической техникой, интервально-структурной композицией, рациональной выверенностью в соотношении разделов формы, симметрией построений?

Первые композиторские опыты Веберна относятся к рубежу XIX–XX веков. Сначала он увлекся Вагнером (большое впечатление произвело посещение Байрейта в 1902 году), затем Брамсом, позже — Малером; последнее увлечение — Шёнберг. В первых произведениях, еще, правда, не вполне самостоятельных, заложены зерна его дальнейших исканий: это оркестровая Пассакалия, основанная на вариационном принципе, который так широко использовал позже Веберн, и сравнительно краткая пьеса для смешанного хора, написанная в строгой канонической форме — в той полифонической манере, которую в дальнейшем композитор будет все более Совершенствовать. Оба сочинения написаны в 1908 году. Однако далеко до завершения этих произведений он стал одним из учеников Арнольда Шёнберга, с которым его познакомил Эгон Веллес — композитор и ученый, позже снискавший большую известность как крупнейший знаток византийской музыки. Он вспоминал, как «…в октябре 1904 года мы начали встречаться и играли вместе на рояле Третью симфонию Малера, которая должна была исполняться в том сезоне. Мы вместе посещали все репетиции, на которых Малер дирижировал этой симфонией, а в последующие годы — репетиции Пятой и Шестой симфоний На семинарах профессора Адлера мы играли на рояле последние квартеты Бетховена и анализировали их».

Постепенно круг шёнберговских учеников расширялся (Веберн вовлек в него Берга). С 1906 года они поддерживали с учителем почти ежедневную связь. Веллес свидетельствует, что в годы, когда Шёнберг вступил на путь атонализма (то есть с 1908 года) и когда стоял на

пороге открытия додекафонного метода композиции (завершение этих исканий приходится на 1921 год), он часто советовался с Веберном по волновавшим его вопросам. Учебные занятия с Шёнбергом прекратились в 1908 году, наступила новая фаза отношений — творческое общение, тесная дружба.

С 1906 года дирижирование — по крайней мере на ближайшее двадцатилетие — становится основным источником доходов Веберна. Места службы: преимущественно театры драматические и оперные. Города: Прага, Данциг, Штеттин. В 1909 году Веберн пишет Пять пьес для струнного квартета, затем через год Шесть пьес для оркестра, с которых начинается первый период его творчества — это период так называемой свободной атональности. Музыка отличается максимальной афористичностью высказываний. Еще одна характерная черта — преобладание инструментальной музыки. Начинается Первая мировая война. В 1915 году Веберн был мобилизован, но в следующем году освобожден из-за плохого зрения. Он возвращается к музыке и в 1917 году пишет новое сочинение — Четыре песни для голоса и фортепиано. Это произведение словно подводит черту под начальным периодом творчества Веберна.

В последующее десятилетие он, под большим влиянием «Лунного Пьеро» Шёнберга, пишет вокальные циклы с разнообразным камерно-инструментальным сопровождением. Произведения также весьма кратки: все двадцать пять пьес сольных циклов звучат немногим более двадцати минут. Но музыка Веберна предстает теперь еще более строгой и вместе с тем драматичной. Его уже тогда отличает трепетное отношение к звуку. Чувство отдельно взятого звука, его интенсивности ни у кого из композиторов не только прошлых времен, но и современности не было столь развито, как у Веберна. Звук для него — в своем конкретном высотном, тембровом звучании — нечто живое, одушевленное. Отсюда у Веберна и то, что называется «пуантилизмом», — пунктирное звучание, в котором тонкой вязью интервальных соотношений, связанные друг с другом тона возникают изолированно, будто рожденные в вакууме. В 1920 году Веберну, наконец, удается заключить первые контракты на издание своих сочинений — с венским Универсальным издательством. Это издательство и в позднейшие, трудные времена оказывало ему посильную помощь. После войны оживление дирижерской деятельности наступает в связи с созданием в Вене по инициативе и под руководством Шёнберга Общества закрытых (частных) исполнений (просуществовало с 1918 по 1922 год). С 1921 года Веберн руководит любительскими хорами. Он сближается с рабочими оркестровыми и певческими коллективами, проводит с ними большую работу: они исполняют Девятую симфонию Бетховена и особенно запомнившуюся венцам Восьмую Малера — «симфонии тысячи участников». Веберн был связан с рабочими музыкальными организациями до 1934 года, когда они были разгромлены реакционным правительством Австрии. В 1924 году, а затем и в 1932 году Веберну была присуждена музыкальная премия города Вены. В этом же году он сочиняет свой новый опус — Три народных текста для голоса и инструментального ансамбля. Это одна из вершин композитора. Так считал, — например, композитор Игорь Стравинский. В недрах данного периода уже вызревает додекафонная техника.

В 1927 году Веберн становится дирижером Венского радио. Его приглашает на гастроли и лондонский радиооркестр Би-би-си. С 1929 по 1935 год он выезжал в Англию пять раз.

В это же время в творчестве Веберна вновь преобладает инструментальная музыка — Струнное трио, Симфония, Квартет с саксофоном, Концерт для девяти инструментов. Он переходит к крупным, масштабным замыслам, к более протяженным по длительности произведениям, конечно, веберновской системе отсчета времени! Ведь веберновская музыка небывало лаконична. Сместились обычные представления о временной длительности, и все

изданные произведения Веберна — 31 опус — требуют для своего исполнения всего около трех часов. Самое пространное сочинение — шестичастная Вторая кантата — звучит минут двенадцать, а самые короткие — немногие секунды. К примеру, в «Багателях» первая пьеса длится десять секунд, вторая и четвертая — по восемь, третья и шестая — по девять, пятая — тринадцать секунд. Такая афористичность выражения вызывает отдаленную ассоциацию с традиционным японским поэтическим трехстишием — хокку.

Веберн ввел новые параметры времени в музыке. Причем осуществлял это настолько непроизвольно, что иногда ошибался в определении временной протяженности своего произведения: ему казалось, будто оно должно длиться дольше, нежели то было на самом деле. Так, в процессе сочинения в 1943 году своего последнего произведения — Второй кантаты Веберн писал: «Продолжительность — полчаса». Закончив партитуру, тщательно проставив метроном, композитор отметил: «Длительность шестнадцать минут». Однако ее реальное звучание длится не более двенадцати минут. Эта психологическая ошибка, вероятно, объясняется содержательной насыщенностью каждого звучащего мгновения музыки, что нарушает — не только у Веберна, но и у слушателей! — представление о привычном отсчете времени.

На рубеже 1920-1930-х годов композитор находится в расцвете своего таланта. Несколько упрочивается и его материальное положение. Карта дирижерских гастролей расширяется, включая, помимо Вены — Берлин, Дюссельдорф, Донау-Эшинген, Мюнхен, Франкфурт, Цюрих, Барселону, Лондон.

Всего исполнительской работе он отдал более тридцати лет. Только сам Веберн наверняка знает, сколько мучений приносила ему репетиционная работа, как страдал он от фальшивых нот, от грубого и плотного звучания оркестра, от непонимания тех, кем приходилось руководить! Слушателей же поражала беспримерная точность исполнения — результат титанической работы. Знакомый композитора — Крафт приводит любопытный эпизод. Веберн был приглашен в 1936 году в Барселону дирижировать премьерой Скрипичного концерта Берга. «В продолжение двух репетиций — из трех отведенных — он успел удовлетворительно, по его мнению, подготовить только первые восемь тактов. Тогда разразился скандал, после чего оставшуюся репетицию провел менее разборчивый дирижер».

Понемногу к нему приходит признание, правда, не столько как к композитору, сколько как к сведущему серьезному музыканту. Его привлекают на радио в качестве советника, консультанта по вопросам новой музыки. Порой он выступает с лекциями в закрытых аудиториях. Но первый (камерный) концерт, целиком составленный из его произведений, состоялся только в 1931 году. С 1929 года Веберн начинает давать частные уроки. Среди тех, кто у него учился с конца 1920-х и до начала 1940-х годов: К. Ранкль и Г. Зваровски, позднее активно проявившие себя как дирижеры, Э. Ратц и В. Рейх — как музыковеды, П. Штадлен — как пианист, К. А. Хартманн и Ф. М. Гершкович, который переехал в СССР в 1940 году, — как композиторы. Последний рассказывает о том, как проходили занятия с Веберном: «Часто урок проходил так: ученик сидел около рояля, а Веберн говорил в течение двух часов, беспрерывно расхаживая по комнате… Чувствовалось, что Веберн говорит, обращаясь к обоим — к ученику и к самому себе. Для него урок являлся чем-то вроде творческой тренировки. Веберн в присутствии ученика, игравшего роль катализатора, повторял свой урок — урок, полученный им у Шёнберга. Но то, что он повторял, относилось к сказанному десятилетиями ранее Шёнбергом так же, как ягоды к цветам. Что это было так, я мог констатировать, сравнивая слова Веберна с книгами и статьями Шёнберга. Впрочем, я говорю о плодах и цветах не в порядке качественного сравнения. Плод и цветок, из которого он вышел, совсем разные явления и в то же время — одно и то же по своей сущности».

К концу 1920-х годов все заметнее проявляются симптомы фашизации Австрии. Усиливается нажим реакции. Все это не могло не отразиться на положении Веберна: объем его деятельности суживается.

В начале 1934 года, в связи с недавним его пятидесятилетием, друзья Веберна хлопочут о присвоении ему звания профессора. Последовал отказ. Официальная Вена никак не откликнулась на юбилей Веберна, лишь в одной из газет промелькнула краткая безымянная заметка. Такое отношение, конечно, не могло не оскорбить Веберна, но он, несмотря ни на что, продолжает работу.

Крженек пишет о музыке Веберна того времени: «Более захваченная человеческой трагедией, чем тайнами природы, вебер-новская музыка становится сложнее по фактуре, более подвижной и еще более конденсированной». С 1934 года вновь усиливается интерес композитора к вокальной музыке — Веберн пишет кантату «Света очей». Вообще же, вокальной музыке композитор отвел больше половины изданного своего наследия (из тридцати одного опуса — семнадцать с текстом!), а собственно песне — одну треть В 1936 году Веберн дирижирует последний раз за пределами Австрии — в Винтертуре (Швейцария); спустя два года венское радио освободит его от занимаемой должности. Шенберг из Германии эмигрировал в США, Берг умер — Веберн лишился самых дорогих ему друзей. В 1938 году у него остался всего один ученик, в 1939-м нет уже ни одного. Универсальное издательство, вопреки нацистскому режиму, все же пытается материально его поддержать: привлекает Веберна к рецензированию и корректуре чужих и, очевидно, чуждых ему сочинений. С 1938 года его более не исполняют. Лишь спустя пять лет, в Швейцарии, ему удается услышать свои произведения, в том числе оркестровые Вариации — одно из наиболее трагичных его сочинений. Начинается жизнь отшельника, жизнь в скитаниях. Отовсюду приходят печальные вести. В феврале 1945 года, незадолго до перемирия, убит на фронте его единственный сын. Остались еще три дочери. К младшей из них, Кристине — ей посвящена единственная симфония композитора, он едет с женой в Западную Австрию, в местечко Миттерзил, примерно в 100 километрах от Зальцбурга. Здесь 15 сентября 1945 года Веберна настигает случайная пуля американского солдата.

Был объявлен комендантский час: после девяти часов вечера нельзя было находиться на улице. Веберн вышел из дому, чтобы сигарный дым не мешал сну детей Кристины. В газете «Венский курьер» появляется краткая заметка: «Около десяти часов вечера он стоял у дома своего зятя, наслаждаясь последней перед сном сигарой, когда внезапно раздались выстрелы. Д-р Веберн, шатаясь, вошел в дом и сказал жене: „Меня застрелили“. Вскоре после этого он скончался…»

«Я понимаю искусство, — говорил Веберн, — как способность придать какой-то мысли самую ясную, самую простую, то есть самую „наглядную“ форму… И поэтому я никогда не понимал, что значит „классический“, „романтический“ и т. п., и никогда не противопоставлял себя мастерам прошлого, а всегда брал с них пример: то есть старался выражать то, что мне дано выразить, по возможности ясно».

Бесспорно, при всей своей цельности личность Веберна противоречива. С одной стороны, это вдохновенный, живой, мыслящий музыкант, влюбленный в прорастание всего прекрасного в жизни и искусстве, с другой — трезвый рационалист, не лишенный догматизма, склонный к абстрактному мышлению. Взращенный гуманизмом XIX века, убежденный демократ-просветитель, длительное время общавшийся с пролетарской аудиторией, он в своем творчестве избирает пути, недоступные массовому слушателю. Страстный поклонник Бетховена и Малера — художников разных, принадлежащих различным историческим эпохам, но активно вторгавшихся — каждый по-своему — в окружавшую действительность, Веберн

отворачивается от нее, от жизненных схваток, от жгучих социальных проблем.

Непреклонная убежденность сочетается у Веберна со смиренной преданностью делу, которому всем своим существом он служит, целомудренность нравственных помыслов — с несокрушимой, подчас наивной верой в незыблемость идеального закона, который обусловил порядок в природе, а тем самым, по его мнению, и в духовной жизни человека, в искусстве, в том числе музыкальном.

И все же, несмотря на эти противоречия, духовный мир Веберна покоряет своей этической красотой. Художник-мыслитель, душевно-трепетный и скромный, преисполненный высоких нравственных побуждений — таким он предстает и в музыкальных творениях, и в высказываниях — устных и письменных.

Имре Кальман (1882–1953)

К тому времени, когда Имре появился на свет 24 октября 1882 года в курортном местечке Шиофок на берегу Балатона, крупнейшего озера Венгрии, в семье Кальманов было уже двое детей: Бела и Вильма. В первые годы жизни Имре семья не знала забот. Отец его был добропорядочным буржуа, жили они хоть и небогато, но вполне прилично, держали прислугу и кухарку.

Четырехлетний Имре поклонялся «храму искусств», выросшему по соседству. Если он находился не в театре, то, значит, его можно было найти дома, в музыкальной комнате. Забившись под рояль, он слушал, как разыгрывала музыкальные экзерсисы его сестра Вильма.

Но в ту пору юный певец рапсодий вовсе не помышлял о карьере музыканта. Он мечтал стать портным. В шестилетнем возрасте Имре изменил свои планы: теперь он вознамерился осчастливить соотечественников не новыми платьями, а отстаиванием их юридических прав.

Имре усиленно занимался в двух школах — в гимназии и в музыкальной школе, — но, едва улучив свободный часок, тотчас же садился к роялю разучивать сочинения Шумана и Шопена. Музыка завораживала, пьянила его. Во время летних каникул его чуть ли не силком приходилось оттаскивать от рояля и усаживать за обеденный стол. К концу каникул руки у Имре разболелись до такой степени, что каждый удар по клавишам доставлял ему невероятные мучения.

Имре исполнилось пятнадцать лет, когда весною 1898 года он впервые выступил перед публикой с Фантазией Моцарта ре-минор. В концертном зале присутствовали и корреспонденты, дабы в своих критических отчетах подвергнуть оценке способности юного музыканта. Имре выглядел столь маленьким и щуплым, что газеты восторженно отметили дарование «двенадцатилетнего музыканта».

В последние годы учения ему приходилось трудиться с двойной нагрузкой, отдавая преимущество гимназии: родителям хотелось, чтобы сын непременно получил аттестат зрелости. Имре выполнил это родительское желание, блестяще сдав все экзамены.

Однако лишь теперь началась для него поистине двойная жизнь. Подчинившись родительской воле, он поступил на юридический факультет Будапештского университета, проучился там восемь семестров, сдал все необходимые экзамены и не дотянул лишь до степени бакалавра. Но и это было большим достижением, если учесть, что параллельно он с полной нагрузкой учился в Академии музыки. Занятия музыкой требовали столько времени и сил, что о написании диссертации и думать не приходилось.

Семья поощряла его занятия юриспруденцией, давая деньги на карманные расходы. Суммы были не бог весть какие, но Имре этого хватало. А для того, чтобы учиться музыке, он должен был сам изыскивать материальные возможности. Играть на рояле он не мог — подвели руки. Он стал писать критические статьи в ежедневную газету.

Цикл на стихи Людвига Якубовски — первое, изданное в 1902 году, музыкальное сочинение Имре Кальмана. За первой работой последовали другие. Среди них главное произведение, с которым он связывал все свои надежды, — «Сатурналии», поэмы для большого симфонического оркестра 29 февраля 1904 года состоялось первое исполнение симфонии Имре Кальмана — в будапештском Королевском оперном театре, на концерте выпускников композиторского отделения Академии музыки. Впрочем, первое исполнение стало и последним. Все же Кальман считал именно этот день началом своей музыкальной

карьеры. С тех пор он свято верил, будто високосные годы сулят ему удачу, а уж 29 февраля — день особого благополучия.

Адвокатская же карьера Кальмана не сложилась. Имре Кальман опять зажил двойной жизнью, с той только разницей, что по утрам он уходил не в адвокатскую контору, а в редакцию. Его встретили там с распростертыми объятиями и предложили должность музыкального критика с жалованьем 70 крон в месяц.

На следующий год Кальман удостоился премии Роберта Фолькмана, присужденной ему будапештской Академией музыки. Материальные размеры премии позволяли провести шесть недель в Берлине. Имре воспользовался этой возможностью, чтобы предложить свои сочинения немецким издательствам; вслед за «Сатурналиями» им была создана очередная симфоническая поэма — «Эндре и Иоганна». Однако издателя для этих опусов не нашлось ни в Берлине, ни в Лейпциге, ни в Мюнхене, куда заехал Кальман по пути на родину.

«Выходит, мои симфонии не нужны миру? Дело кончится тем, что я решусь на отчаянный шаг, возьму да и сочиню оперетту!» — с досады острил Имре и сам смеялся громче всех. Опуститься до оперетты! Обладатель премии Роберта Фолькмана, достойный ученик профессора Кеслера, он глубоко презирал сей легкомысленный жанр.

Однако обстоятельства сложились так, что вскоре Кальман «докатился» до оперетты. Должно быть, идея витала в воздухе. Иоганн Штраус и Миллекер — великие пестователи жанра — почти десять лет покоились в могилах. И вдруг оперетта возродилась вновь.

Имре снял дешевую комнату на чердаке в Кройсбахе под Грацем, чтобы работать без помех. Там-то и сочинил он свою первую оперетту «Осенние маневры». Премьера прошла 22 февраля 1908 года в Будапеште с невероятным успехом. Публика без устали аплодировала, вновь и вновь вызывая исполнителей на сцену.

21 января 1909 года состоялась премьера в театре «Ан дер Вин». Венская публика встретила оперетту Кальмана с таким же восторгом. В апреле того же сезона оперетта была поставлена в гамбургском театре, а несколькими неделями позже состоялась ее премьера в Берлине.

Ровно через год и один день в элегантном «Иоганн Штраус-театре» прошла премьера очередной оперетты Кальмана. Текст ее принадлежал перу двух опытных либреттистов, а действие происходило в той среде, которая была знакома Имре с детства: в Венгрии, на степных просторах. Были тут и сцены из цыганской жизни, и цыганские песни… Имре, верный своей натуре, был настроен пессимистически. На этот раз и один из либреттистов, Фриц Грюнбаум, не в силах был подавить дурные предчувствия. «Нравится мне вся вещь, — определенно нравится, — старался он утешить себя и своего соавтора Юлиуса Вильгельма, — вот только этот вальс…» Грюнбаум обреченно махнул рукой.

Премьера новой оперетты Кальмана состоялась 11 октября 1912 года; пресловутый вальс — вопреки всем колебаниям — решено было оставить. На следующий день мелодию эту распевали на каждом углу: успех был подобен взрыву бомбы. Грюнбаум в недоумении пожимал плечами, но теперь вид у него был вовсе не унылый.

«На то она и бомба, что никогда не знаешь, взорвется или нет», — твердил он в свое оправдание.

До начала Первой мировой войны Имре написал еще одну оперетту — «Маленький король». Она едва вытянула на вежливые аплодисменты. В поисках «своего» либреттиста Кальман пробовал разных авторов. Постепенно сложились отношения с двумя парами литераторов: Лео Штейном и Белой Ленбахом, а впоследствии с Юлиусом Браммером и Альфредом Грюнвальдом. Творческое содружество Имре с этими либреттистами принесло ему наибольшие успехи.

В начале войны Имре работал одновременно над двумя произведениями: легкой, веселой «Барышней Жужей» и над другой опереттой, которой либреттисты пока что дали условное название «Да здравствует любовь!» Премьера «Барышни Жужи» состоялась в Будапеште 23 февраля 1915 года и была встречена публикой довольно прохладно. Однако переименованная в «Мисс Весну», она вскоре покорила сердца американцев.

Текст оперетты, прославляющей любовь, вышел из-под пера Лео Штейна и Белы Иенбаха. Штейн считался почетным патриархом либреттистов, и работа с опытным мастером такого крупного масштаба действовала на Имре умиротворяюще. Однако стоило ему узнать дату премьеры, как от его душевного спокойствия не осталось и следа. «О Боже, только не тринадцатого!»

Но «Иоганн Штраус-театр», несмотря на все протесты Имре, назначил премьеру именно на тринадцатое число. Все билеты на премьеру были распроданы. И все же представление не состоялось: комический актер Йозеф Кениг потерял голос, и спектакль в последний момент отменили.

Имре не успокоило и назначение новой даты. Он был твердо убежден, что оперетта с треском провалится: переносить премьеру — дурная примета. Хотя новое число выглядело вполне благопристойно — 17 ноября.

Однако последующие факты опровергли все пессимистические предположения Имре. Вену захлестнул поток мелодий из новой оперетты. Премьера «Королевы чардаша» состоялась в самый разгар войны, но ни фронтовые окопы, ни пушечная канонада не помешали оперетте проникнуть и в Россию, и в Америку. Разумеется, ни композитор, ни авторы текста от этого не разбогатели: Россия уже воевала с Австрией, да и Соединенные Штаты вскоре тоже вступили в войну.

Заокеанские поклонники Имре сделали попытку вызволить его из зоны военных действий. По просьбе антрепренера Сэведжа вашингтонское правительство изъявило готовность переправить Имре за океан. Однако Кальман не стал даже обдумывать это предложение: слишком много несчастий обрушилось на него сразу. Глубоко потрясла его смерть старшего брата Белы, а тут и отец свалился: диабет не сулил ни малейшей надежды на выздоровление. Подруга Кальмана Паула Дворжак (она была старше Имре на десять лет) в начале войны в результате болезни оказалась прикованной к инвалидной коляске.

Как известно, лучшее средство от тоски — работа. Исписывая одну за другой нотные строки, Имре забывал обо всем на свете. Он создает яркие, зажигательные мелодии. Одна из оперетт той поры — «Фея карнавала», — в сущности, является переработанным вариантом «Барышни Жужи». Премьера оперетты состоялась 21 сентября 1917 года в «Иоганн Штраус-театре». Угля не хватало, и холод в зрительном зале был чудовищный, но это не помешало спектаклю пройти при полном аншлаге.

Имре Кальман вновь — а точнее говоря, как всегда — был занят поисками подходящего либретто. Два молодых автора, Юлиус Браммер и Альфред Грюнвальд, принесли текст для первого акта оперетты: некий управляющий имением мечтает отпраздновать день своего рождения в Вене… Штейн и Йенбах, либреттисты «Королевы чардаша», в противовес им предложили другой материал, и Имре отдал предпочтение этой испытанной паре. Так была создана «Голландочка», тепло принятая публикой «Иоганн Штраус-театра» 31 января 1920 года.

После серьезного успеха, а «Голландочка» выдержала в Вене более 450 представлений — Браммер и Грюнвальд дерзнули опять наведаться к Кальману все с тем же предложением: некий управляющий имением мечтает отпраздновать свой день рождения в Вене, среди очаровательных женщин…

«Нет, не пойдет!» — Имре жаждал какого-нибудь небанального сюжета.

«А как бы вы отнеслись к экзотической теме? Оперетту можно было бы назвать, скажем, „Баядера“», — предложил Браммер, и Имре сразу же понравилась эта идея. А прежний замысел, теперь уже двухгодичной давности, вновь осел в архивах Браммера и Грюнвальда. Венский «Карл-театр» поставил «Баядеру», принесшую кассовый успех, но не снискавшую мировой славы.

Неугомонные либреттисты на этом не успокоились и вновь извлекли на свет Божий свою древнюю, отсроченную еще на год идею: некий управляющий крупным поместьем… Имре решил познакомиться с материалом поближе и увлекся. Никогда не работал он с такой легкостью. В результате новая оперетта «Марица» получилась слишком длинной и перенасыщенной музыкальными номерами.

Главную партию пел Губерт Маришка, он же был и постановщиком спектакля. Маришка принял руководство театром «Ан дер Вин» после своего тестя Вильгельма Карцага — того самого, который когда-то перетащил Имре Кальмана в Вену.

«Давай уберем вступительный хор», — предложил Маришка.

«Еще чего выдумал! — рассердился Имре. — Уж лучше выкинуть твою выходную арию».

«Что ж, ладно, — натянуто улыбнулся Маришка. — Но прежде еще раз прослушаем и хор, и сольную арию».

Закончив, Маришка сделал знак оркестру — повторить, и, обращаясь к Кальману, вновь запел арию, на ходу переиначивая текст. В результате споров хор «выпал», а выходная ария осталась и поныне звучит так же свежо и живо, как в день премьеры 28 февраля 1924 года. 1924-й — год високосный, то есть, по убеждению Имре, счастливый. Мировой успех «Графини Марицы» лишь укрепил эту его убежденность. И, действительно, фортуна не отворачивалась от Кальмана. Успехом пользовалась «Принцесса цирка» (1926) с ее знаменитой арией о чарующих очах. Успех принесла и оперетта «Золотой рассвет», написанная через год Кальманом, по просьбе нью-йоркского антрепренера Хаммерштейна. Удачной оказалась также поставленная в 1928 году «Герцогиня из Чикаго».

Тогда же в жизнь Имре вошла молодая русская актриса Вера Макинская. Уроженка Перми, эмигрировавшая вместе с матерью в 1917 году, покорила сердце популярного композитора. Несмотря на разницу в возрасте — она составляла тридцать лет, это знакомство довольно скоро привело к свадьбе.

Имре только что начал в то время работу над новой опереттой — «Фиалка Монмартра» — и решил посвятить ее молодой жене. Вера вскоре родила ему мальчика, а потом еще двух девочек: Лили и Ивонку.

«Фиалке Монмартра» поначалу была уготована типичная для этого скромного цветка участь. Люди с утонченным слухом, а также поклонники Кальмана радовались приятной, на французский лад изысканной музыке, а иные прошли мимо, не уловив ее прелести. В 1930 году знаменитый когда-то «Иоганн Штраус-театр», где ставилась оперетта, доживал свои последние дни.

Еще одной премьерой «Фиалка Монмартра» была обязана театру «Ан дер Вин». На этот раз постановка оказалась великолепной. И новая оперетта вскоре завоевала сцены французских, португальских и немецких театров.

Вскоре два берлинских литератора, Рудольф Шанцер и Эрнст Веллич, предложили Имре в качестве либретто весьма увлекательную пьесу из жизни венгерских гусар-гонведов. Новую оперетту Кальмана «Дьявольский наездник» 10 марта 1932 года представил публике театр «Ан дер Вин». Главную партию пел сам директор театра Губерт Маришка.

В том же году семья Кальманов переехала в венский район, где жила богатая городская

знать. Дворец Кальмана находился на Газенауэрштрассе.

Композитор переживал расцвет славы. На вечерах в его доме появлялись все знаменитости и влиятельные лица разных рангов. Приемы эти устраивала жена Вера. В противоположность ей сам Имре отличался величайшей скромностью. Блистать в свете, закатывать балы и приемы — это было абсолютно ему чуждо.

В перерывах между рождениями очередных детей, прочими событиями семейной жизни и приемом гостей Имре работал над новой опереттой, дав ей название «Императрица Жозефина». Право на первую постановку «Жозефины» Кальман передал цюрихскому городскому театру. Премьера состоялась 18 января 1936 года.

А между тем облик Европы менялся изо дня в день, менялась и направленность ее устремлений. Так, например, даже в Вене упал интерес к оперетте. Все сильнее пахло порохом. Границы Австрии были нарушены — в нее вторглись немецкие солдаты. После аншлюса Австрии начинаются скитания Кальмана. Сначала он бежит в Цюрих, затем в Париж и, наконец, уезжает в США — в Калифорнию, а точнее, в Голливуд — обетованную землю кинематографа. Вероятно, оторванность от родной земли, чужой быт и нравы, чужая культура — все это не могло не сказаться на творческом самочувствии композитора. Прожив еще более двадцати лет, он сочинил лишь две оперетты: «Маринку» в 1945 году и незадолго до смерти еще и «Аризонскую леди». Они имели локальный успех, но не задержались в репертуаре театров. В декабре 1949 года Кальмана вдруг разбил паралич. Одна половина лица у него была полностью парализована. Говорить он не мог и еле волочил ноги. Затем наступило улучшение, но 30 октября 1953 года в Париже болезнь окончательно взяла верх.

Альбан Берг (1885–1935)

Один из виднейших представителей экспрессионизма в музыке, Берг выразил в своем творчестве характерные для художников-экспрессионистов мысли, чувства и образы: неудовлетворенность социальной жизнью, ощущения бессилия и одиночества. Герой его произведений — маленький человек, доведенный до отчаяния враждебным окружением буржуазного общества. Почву для подобных художественных представлений о мире щедро давала композитору сама жизнь.

Берг родился 9 февраля 1885 года в Вене в семье военнослужащего. Первые столкновения с жизнью Берг перенес в юности: смерть отца, ухудшение материального положения семьи, обострение болезни (с пятнадцатилетнего возраста он страдал астмой) — все это привело восемнадцатилетнего юношу к мысли о самоубийстве.

К счастью, тяжелый душевный кризис был преодолен. Судьба свела его с уже признанным композитором и педагогом Арнольдом Шенбергом. Берг был на 13 лет моложе, но композиторов всю жизнь связывала глубокая дружба. Оба, кстати, не имели систематического музыкального образования. Учителем Берга был сам Шенберг, вечерние курсы которого молодой композитор посещал.

Вот как он вспоминал о Берге: «Уже в ранних композициях Берга, как ни были они неловки, можно заметить следующее. Во-первых, что музыка была для него языком, на котором он изъяснялся; и, во-вторых, что в ней была заключена захватывающая сила теплого чувства. Ему едва минуло тогда восемнадцать лет, это было давно, и я не могу сказать, признал ли я уже тогда его оригинальность. Заниматься с ним было одно удовольствие. Он проявлял прилежание, усердие и делал все наилучшим образом. И он был, как все одаренные молодые люди той эпохи, весь пропитан музыкой, жил в музыке. Он посещал и знал все оперы и концерты, играл дома в четыре руки на рояле, скоро научился читать партитуру, легко воодушевлялся, был некритичен, но чувствителен к старой и новой красоте, будь то музыка, литература, живопись, изобразительное искусство, театр или опера.

Весьма показательна для Берга была его совестливость и отходчивость. Все, за что он брался, он исполнял с удручающей точностью, основательно изучая и испытывая вдоль и поперек Какую ценность при этом имела его деятельность в „Обществе частных музыкальных исполнений“, можно легко себе представить».

Первые произведения Берга написаны в додекафонной технике. К ним относятся «Фортепианная соната» (1908), «Первый квартет для струнных» (1910), пьесы для кларнета и фортепиано (1913), в которых применяется и так называемый всеинтервальный ряд. В «Трех отрывках для оркестра» (1914) автор уже овладевает всеми характерными особенностями оркестровой композиции новой венской школы.

Альбан Берг был одним из наиболее просвещенных пропагандистов идей Шенберга. Он разбирал его произведения в ряде статей, куда включал и клавираусцуг (цитаты из музыки в переложении для фортепиано). В то время как Шенберг был рациональным музыкантом, Альбан Берг никогда не скрывал своей спонтанности и склонности к чувственному постижению мира, что отразилось в его произведениях. Он не всегда был последователен как сторонник додекафонии и тональной музыки, если чувствовал, что конкретное музыкальное выражение требует нарушения этих строгих композиционных принципов. Примкнув к теоретическому основоположнику додекафонии — своему учителю, Альбан Берг не стал его

абсолютным последователем, он сумел сохранить свой индивидуальный талант, связанный с редкой по силе эмоциональностью музыкального высказывания, не порвал с поздним романтизмом в языке и образном содержании своих сочинений. Поэтому Берга иногда называли «романтиком додекафонии».

С 1915 по 1918 год Берг находился на военной службе — работал в Вене писарем, поскольку как астматик не подлежал отправке на фронт. Но он узнал о войне достаточно, чтобы прочувствовать трагедию жизни денщика в драме Бюхнера «Воццек». Этот прозаический текст он превратил в известную во всем мире оперу «Воццек», написанную им в 1917–1921 годы.

Обращение композитора к шедевру Георга Бюхнера было смелым поступком: впервые в мировой оперной литературе героем стал маленький забитый человек! Даже русские композиторы, представители оперного реализма, прошли мимо этой острейшей проблемы.

Известно, что Бюхнер создал свою драму на основе личных впечатлений от материалов уголовного дела об убийстве парикмахером Войцеком в порыве ревности своей возлюбленной. Слухи об этом громком деле ходили не один год. Оттолкнувшись от реальных событий, драматург дал им высокое художественное обобщение. Впервые композитор увидел пьесу Бюхнера на сцене весной 1914 года и пришел от нее в восторг. В своей опере Берг изменил имя бюхнеровского героя Войцек на Воццек

«Я никогда не ставил себе задачу реформировать структуру оперы через посредство „Воццека“, — писал композитор — Ни приступая к этой работе, ни завершая ее, я не считал ее образцом для будущих сочинений композиторов. Я никогда не предполагал, что „Воццек“ должен служить основанием какой-то школы.

Я просто хотел написать хорошую музыку, пересказать музыкальным языком содержание бессмертной драмы Георга Бюхнера, переложить на музыку ее поэтические идеи. Помимо того, когда я решил написать оперу, то в отношении техники композиции у меня было единственное намерение: дать театру то, что принадлежит театру. Музыка должна быть такой, чтобы она все время выполняла свое назначение, то есть служила действию. Даже больше, музыка должна быть готова выполнять все, что требуется для реальности сценического действия. Задача композитора заключается в решении задач, стоящих перед идеальным режиссером-постановщиком. С другой стороны, эта цель не должна препятствовать развитию музыки как единого целого, абсолютного, чисто музыкального. Ничто внешнее не должно вмешиваться в ее индивидуальное существование.

То, что я достиг этой цели, используя более или менее старинные музыкальные формы (а критики считали это самой явной реформой оперного творчества), было естественным следствием моего метода. Прежде всего, необходимо было выбрать для либретто то, что нужно, из двадцати пяти во многом фрагментарных, разбросанных сцен у Бюхнера. Были исключены повторы, не требующие музыкального воплощения. В конце концов, сцены были сведены воедино и разбиты на акты. Поэтому задача сделалась более музыкальной, чем литературной, и надо было решить ее по законам музыкальной композиции, а не по правилам драматургии.

Я считаю моей особенной удачей следующее. Ни один из слушателей, как бы хорошо он ни был осведомлен о музыкальной форме этой оперы, о точности и логичности ее построения, ни один с момента поднятия занавеса и до окончательного его закрытия не обращает никакого внимания на различные фуги, инвенции, сюиты, сонатные формы, вариации и пассакальи, о которых так много написано. Никто не замечает ничего, кроме большого социального значения оперы, далеко превосходящего личную судьбу Воццека. Это, я считаю, и есть мое достижение».

Берг создал яркую социальную драму вопреки установкам своего учителя, отстаивавшего независимость художественного творчества от идеологии и политики. Опера «Воццек» сосредоточила самые характерные черты стиля Берга.

Суть художественной концепции оперы «Воццек» в характерной для экспрессионизма двуплановости: драма задавленных жизнью маленьких людей и фатальная предопределенность их поступков и событий. Воццек бессмысленно прозябает в мещанской среде немецкого мелкого городка, которая его губит, персонифицируясь в образах тупого Тамбурмажора, Доктора и Капитана.

Музыка — чуткий барометр состояний и настроений героев. Великолепно удались композитору главные характеры — Воццека и Марии. Все оттенки их жизнеощущений, внутренний душевный мир и поступки предельно эмоционально, выразительно переданы в музыке.

Музыка оперы в целом не подчинена тональному принципу и изобилует резкими, предельно динамичными, характерными интонациями. Музыкальная речь Берга не похожа на песенную, ариозную или даже декламационную манеру. Это мелодия нового типа, тесно связанная со словом и выпукло воплощающая речевую мелодику от интонации стона, мольбы до крика, возбужденного бреда. Композитор придает большое значение выразительности вокальной интонации и детализирует в ремарках характер вокального исполнения.

Экспрессивность музыкальных средств, повышенная эмоциональная возбужденность интонаций направлены на убедительное раскрытие образов, поворотов сюжета и вовлекают слушателя в сопереживание; он словно сам чувствует и испытывает все, что происходит на сцене.

Премьера «Воццека» Берга состоялась в Берлине в 1925 году; позднее опера стала ключевым музыкально-драматическим произведением XX века. Опера прозвучала на сцене многих театров Европы, в том числе СССР (в Ленинграде), Америки.

Однако она сталкивалась и с неприятием со стороны различных консерваторов, которые не хотели смириться с новым видом художественной правды, представленной несколько шокирующим образом.

Признание Берга на родине и за рубежом постепенно расширялось и закреплялось. В 1930 году он был избран членом Прусской академии искусств.

Образцами зрелого творчества Берга являются камерные инструментальные сочинения; камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых (1925), «Лирическая сюита» для струн, квартета (1926). В 1928 году композитор начал работать над оперой «Лулу» (по пьесам «Дух земли» и «Ящик Пандоры» Ведекинда), но, к сожалению, не успел ее завершить. «Лулу», как и концерт для скрипки с оркестром (1935), были исполнены после его смерти.

В опере «Лулу» проявилась свойственная Бергу тяга к лиризму, по сравнению с «Воццеком» острота драматических ситуаций смягчена, более развита мелодика вокальных партий. Но композитору не удалось преодолеть декадентский характер сюжета, «поэтизацию порока».

Вершиной инструментального творчества Берга является скрипичный концерт — произведение крупного симфонического плана. Сопоставление народной танцевальной мелодии с темой траурного хорала, взятой композитором из кантаты И. С. Баха, служит средством ярко выразительного, драматического воплощения программного замысла: скорбь расставания с жизнью, прощание с миром, полным красоты и поэзии. Наряду с «Воццеком» этот концерт стал произведением, наиболее часто исполняемым и наиболее приемлемым для восприятия широкой публикой.

В последний год своей жизни в одной из бесед Берг, осознавая надвигавшуюся угрозу фашизма, горестно сказал: «Хорошо, что Гендель и Бах родились… не двумя столетиями позднее! Ведь теперь одного в той же мере обвинили бы в отсутствии оседлости, как музыку второго нашли бы культурбольшевистской».

Альбан Берг, певец человеческих страданий, ценен, прежде всего, как убежденный гуманист. Произведения Берга трогают сердца и пробуждают мысль о гуманном предназначении человека.

Берг умер, немного не дожив до пятидесяти лет — 24 декабря 1935 года.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953)

Сергей Прокофьев родился в глухой деревеньке Сонцовка Екатеринославской губернии 15 апреля 1891 года. Уже с самых ранних лет, наряду с играми, свойственными детскому возрасту, дни его были наполнены работой, всевозможными занятиями, в которых проявлялся его небывалый, исключительный музыкальный дар. Сочинив пяти с половиной лет от роду свою первую пьеску, он никогда уже не расставался с музыкой. Девяти лет Сережа играл пьесы Моцарта и легкие сонаты Бетховена. К двенадцати годам он написал множество маленьких пьес для фортепиано, песенок и две оперы — «Великан» и «На пустынных островах»; либретто для этих опер было составлено самим юным композитором.

Летом того же 1902 года в Сонцовку приехал Рейнгольд Морицевич Глиэр, впоследствии известный композитор, а тогда — молодой человек, только что окончивший Московскую консерваторию. Трудно переоценить его роль в первый период профессионального обучения Сережи Прокофьева. Глиэр был прирожденным педагогом, сумевшим в короткий срок привить ребенку композиторские навыки.

Осенью 1904 года тринадцатилетний Сережа предстал перед приемной экзаменационной комиссией Петербургской консерватории. Экзамен принимал Римский-Корсаков. «Это мне нравится!» — весело воскликнул он, увидев маленького Прокофьева, сгибавшегося под тяжестью двух папок, в которых были сложены его сочинения.

Блестяще выдержав испытания, Прокофьев был принят в консерваторию. Мастерству композитора он учился у Римского-Корсакова, Лядова и одновременно овладевал искусством фортепианной игры в классе известной пианистки Есиповой.

В этот период появляются оперы, фортепианные пьесы, сонаты, симфонии, романсы, песни Прокофьева. Первые по-настоящему значительные и зрелые вещи он сочинил незадолго до окончания консерватории и не раз исполнял их сам, выступая как пианист в концертных залах Петербурга. Наиболее крупные среди них — Первая и Вторая фортепианные сонаты, Первый концерт для фортепиано с оркестром. Этот концерт Прокофьев сыграл на выпускном экзамене по фортепиано в 1914 году, завоевав премию им. Антона Рубинштейна.

После окончания консерватории для Прокофьева начинается необычайно насыщенная творческая жизнь. Мясковский назвал этот период в жизни Прокофьева «вулканически-пламенным», многие обозначали его как период «бури и натиска». Смысл этих определений сводится к одному — молодой композитор стремительно завоевывает одно из ведущих мест в музыкальном мире Петербурга, Москвы и даже за рубежом. Его концерты почти всегда сенсационны. Никто не остается к ним равнодушен: ни те, кто принимает музыку Прокофьева, распознавая в ней биение пульса новой жизни, ни те, кого шокируют «футбольные» напористые ритмы и гармонические жесткости.

За успешное окончание консерватории Прокофьев получил от матери обещанный подарок — поездку за границу. Он едет в Лондон, где с большим успехом проходил в это время русский оперно-балетный сезон, возглавляемый С. П. Дягилевым.

Знакомство там с Дягилевым открыло Прокофьеву двери многих музыкальных салонов Он едет в Рим, Неаполь, где проходят его первые за границей фортепианные вечера.

Однако творческий контакт с Дягилевым был налажен не сразу. Первый балет Прокофьева «Ала и Лоллий» мэтр не принял из-за «банальности» сюжета. Зато для второго балета Дягилев дал дельный совет «писать по-русски». Он и не подозревал, сколь обильные

всходы даст брошенное семя — национальная основа творчества Прокофьева особенно ярко выявилась в 1930-1940-х годах. Но и балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (1915), созданный на основе пермского фольклора, собранного в «Сказках» Афанасьева, также весьма примечателен. В эти же годы Прокофьев работает над первой большой оперой, открывающей счет произведениям с детства любимого жанра «Игрок» по Достоевскому.

Создание «Игрока» явилось своего рода программным выступлением молодого композитора в плане обновления традиционной драматургии и оперных форм. Особое внимание обращалось на «сценическую гибкость» оперы, «драматическое воплощение партий».

Не ослабевает внимание композитора и к фортепианной музыке. Примечателен цикл миниатюр, названный «Мимолетности» (1915–1917). Здесь впервые раскрылись привлекательные стороны прокофьевского лиризма, в котором молодому музыканту долгое время отказывали.

В 1918 году Прокофьев завершает свою Первую («Классическую») симфонию. В ней ощущение радости бытия получило весьма своеобразное преломление. Детская беззаботность, светлый радостный тон неизменно привлекают в этой музыке. Сочиняя ее в традициях венских классиков, Прокофьев с блеском использует возможности солирующих инструментов.

15 и 17 апреля 1918 года состоялись первые концерты Прокофьева в Советской России. На них присутствовал Луначарский, первый нарком просвещения, с большой симпатией относившийся к музыке молодого композитора. К нему-то и обратился.

Прокофьев через Горького и Бенуа с просьбой разрешить поездку за границу.

Прокофьев получил заграничный паспорт и сопроводительный документ, в котором указывалось, что он едет по делам искусства и для поправки здоровья. Срок поездки не был обозначен. Начинается длительный заграничный период композитора.

Сначала он едет в Америку, а затем путешествует по Европе. На гастролях в Париже и Лондоне Прокофьев вновь встречается с Дягилевым, который решил поставить «Шута». В связи с этим Прокофьев переработал музыку балета, написанную пять лет назад.

Постановка «Шута» принесла Прокофьеву сенсационный успех, надолго запечатлевшись в памяти парижан как один из самых блестящих дягилевских спектаклей, завершился этот год премьерой оперы «Любовь к трем апельсинам», которая состоялась в Чикаго 30 декабря 1921 года.

Оба произведения имеют много общего. Они строятся по типу комедийно-игрового действия, близкого народным ярмарочным представлениям. Родственны главные герои: деревенский шутник, смекалистый и ловкий, выходящий из любого щекотливого положения. В соответствии с этим в музыке и балета, и оперы преобладают юмористические настроения, она покоряет упругими ритмами, стремительностью движения. Знаменитый марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» обошел все концертные эстрады мира, долгое время остается самым популярным произведением композитора.

С 1923 года Прокофьев поселяется в Париже, периодически совершает концертные поездки по странам Европы и Америки. В его жизни происходят и горестные, и радостные события: длительная болезнь и смерть матери, женитьба на певице Лине Любер и рождение сына.

Летние месяцы были обычно для Прокофьева периодом наиболее интенсивного творчества. Окружающая обстановка нередко имела прямое воздействие на сочиняемое произведение. Так, на склонах Баварских Альп, близ Этталя, он работает над оперой

«Огненный ангел». Живописные склоны гор, поросшие лесом, напоминая о ведьмовских шабашах, описанных в «Огненном ангеле», настраивали на романтическое восприятие брюсовского сюжета. Образ гордого человека, его мятежный свободолюбивый дух, стремящийся вырваться из жестоких тисков суеверия, захватили творческое воображение композитора. Позднее тематический материал оперы был использован и в Третьей симфонии (1928) — одном из наиболее эмоциональных произведений Прокофьева с ярко выраженной романтической окраской.

В начале 1930 года Прокофьев совершает турне по Америке. Лучшие оркестры исполняли его произведения, он выступал в крупнейших залах. Однако все острее композитор ощущает тоску по Родине. Он писал: «Воздух чужбины не идет впрок моему вдохновению, потому что я русский, а самое неподходящее для такого человека, как я, — это жить в изгнании…»

После коротких поездок в Россию в 1927 и 1929 годах, в 1934 году принимает окончательное решение остаться в Советском Союзе. Он сразу же оказывается в гуще музыкальной жизни страны. «Я очень стремился включиться в работу над советской тематикой», — вспоминал он впоследствии.

В июне 1935 года Прокофьев с семьей впервые побывал в Центральном детском театре. Зрелище было захватывающим. Множество ребят разместилось в удобных креслах, с нетерпением ожидая «своего» спектакля. Прокофьев был увлечен не менее своих сыновей (младшему было семь, старшему двенадцать лет), с живой непосредственностью реагируя на все, что показывалось на сцене. И когда художественный руководитель театра Н. Сац предложила ему написать симфоническую сказку, которая помогла бы познакомить ребят с музыкальными инструментами, Прокофьев с радостью согласился и написал очень популярную сказку «Петя и волк».

16 мая 1935 года в Поленове, доме отдыха Большого театра, Прокофьев завершил первый вариант балета «Ромео и Джульетта». Однако путь балета на сцену был долгим. Поводом к отклонению представленной партитуры послужил счастливый конец балета, не вязавшийся с общим строем шекспировской пьесы. Но более глубокие причины скрывались в своеобразии прокофьевской музыки, совсем непохожей на то, к чему привыкли танцоры.

Сосредоточив основное внимание на психологической стороне образов, Прокофьев использовал выразительные средства, не свойственные балетной, в обычном понимании слова, музыке. Камерность лирических сцен, частая смена ритмов создавали определенные «неудобства» для артистов балета. Как писала знаменитая балерина Уланова, в то время они «не привыкли» к такой музыке. И лишь в процессе подготовки спектакля контакт постепенно стал налаживаться.

Балет «Ромео и Джульетта» — хореографическая драма, в которой на первое место выступает не дивертисментное (танцевальное) начало, а развитие образов. В их обрисовке композитор достигает высочайшего мастерства.

Вскоре Прокофьев дебютирует в кино. Он пишет музыку к монументальному фильму «Александр Невский» (1938–1939). Эта музыка, проникнутая патриотическим пафосом, часто исполняется в концертах в виде кантат. Впервые такое исполнение состоялось 17 мая 1939 года в Большом зале Московской консерватории под управлением автора.

«Александр Невский» был для Прокофьева первым (и тем не менее увенчавшимся блестящим успехом!) опытом воплощения большой героической темы. Вторично он обращается к ней в опере «Семен Котко», но уже на современном сюжете, рассказывающем о событиях гражданской войны на Украине.

После «Семена Котко» Прокофьев направляет свои стремления главным образом на музыкальный театр. Вскоре он создает одно из обаятельнейших своих произведений —

лирико-комическую оперу «Обручение в монастыре».

Великая Отечественная война прервала мирную жизнь советских людей. Не все были на фронте, но все трудились во имя победы. И Прокофьев обращается к военной тематике. Но в центре его внимания — грандиозный замысел оперы «Война и мир». Мысль об использовании романа Л. Толстого в качестве оперного сюжета зародилась давно. Перечитывая это уникальное в мировой литературе произведение, Прокофьев был пленен мощью толстовского гения, широтой охвата русской действительности. И вот теперь в сложнейших условиях эвакуации, в гостинице «Нальчик» он записывает 15 августа 1941 года первую нотную страницу, а спустя три месяца уже готовы шесть картин. «В эти дни, — вспоминает композитор, — приняли ясные формы, бродившие у меня мысли написать оперу на сюжет романа Толстого „Война и мир“».

Осложнившаяся обстановка на фронте вынуждает его переехать в Тбилиси. Необычные условия кочевой жизни не снижают творческий запал, редкостную трудоспособность композитора. Он сочиняет везде и в любое время, о чем свидетельствуют отдельные листы школьной тетради, почтовые конверты, счет гостиницы «Тбилиси», испещренные нотными записями, отрывками либретто. Переезд в Алма-Ату, куда Прокофьева вызвал С. Эйзейштейн в мае 1942 года для совместной работы над кинофильмом «Иван Грозный», не нарушает планомерного создания оперы. В Баку заканчивается в клавире Десятая картина. Во время продолжительной переправы через Каспийское море сделана значительная часть оркестровки. Так, ни на минуту не прерывая напряженного труда, менее чем за два года композитор завершает первую редакцию этого монументального творения. Впервые «Война и мир» прозвучала в концертном исполнении 16 октября 1944 года.

Параллельно полным ходом идет работа над музыкой к кинофильму «Иван Грозный». Содружество с Эйзенштейном и на этот раз увлекательно и плодотворно. Музыка «Ивана Грозного» в значительной мере продолжает героико-эпическую линию «Александра Невского», «Войны и мира», с ее ярко выраженной народно-песенной основой. Но вместе с тем сцены придворных интриг, боярских заговоров усложняют драматургию фильма, накладывают отпечаток на противоречивый и подчас жестокий облик царя Ивана, на его музыкальную характеристику.

Еще в 1940 году был задуман Прокофьевым балет «Золушка», но завершить его удалось лишь в конце войны. Это одно из самых лиричных творений композитора, по-новому раскрывающее его отношение к поэзии сказочного вымысла. Лирика «Золушки» отличается той многоплановостью настроений и душевностью, которая свойственна музыке позднего Прокофьева. Внутренний мир сказочной героини раскрыт любовно и трогательно. В поэтическом строе сказочных образов в тяжелые военные дни утверждалась вера в светлые идеалы, в торжество добра. Вот почему в период создания балета композитор особенно стремился к тому, «чтобы зритель в сказочной оправе увидел живых, чувствующих и переживающих людей».

Казалось, творческая жизнь композитора счастлива и безоблачна. Но и гениальному Прокофьеву не удалось избежать разгромной критики в 1948 году, когда он был объявлен формалистом. На закрытом просмотре его новая опера «Повесть о настоящем человеке» получила неблагоприятную оценку. Это подорвало не только его здоровье, но и веру в правильность советской политики в области культуры.

К счастью, к тому времени уже новый замысел владел его воображением. И со свойственной ему силой воли преодолев глубокое огорчение, композитор полностью переключается на создание балета по уральским сказам Бажова. Создавая «Сказ о каменном цветке», Прокофьев осуществил свою давнишнюю мечту о национальном русском балете. От

первой попытки такого рода, предпринятой почти тридцать пять лет назад, «Сказки про шута…», его отличает высокая поэтизация народной песенности, воссоздание в музыке подлинно национальных характеров.

Однако постановка «Каменного цветка» была осуществлена лишь спустя четыре года. Состояние здоровья Прокофьева ухудшилось. Но не писать композитор не мог. Творчество было постоянной и необходимой потребностью его жизни.

Прокофьев задумал написать для детского радиовещания несложную симфонию. Но в процессе сочинения замысел получил иной поворот — последняя, Седьмая симфония, стала своего рода лирической исповедью композитора, его «лебединой песней», в которой впечатления окружающей жизни, образы, запомнившиеся с детства, сплетались с думами о пройденном пути, мудрым взглядом в будущее.

По средствам воплощения, простоте и ясности музыкального языка, формы, оркестровке Седьмая симфония перекликается с первой, «Классической» симфонией, являясь в то же время высшей ступенью мастерства композитора.

Умер Прокофьев 5 марта 1953 года.

Артур Онеггер (1892–1955)

Родители Артура Онеггера — швейцарцы из Цюриха, юность он провел в Швейцарии, но затем жил во Франции и считал себя французом. Однако наследственность все же давала о себе знать, и в творчестве композитора порой проявлялись симпатии и влечение к немецкому романтическому миру идей и к простодушному сентиментально-эмоциональному восприятию жизни и природы. Музыке Онеггера свойственны совсем не вяжущиеся с ясным французским интеллектуализмом качества — жесткость и даже грубость, но тут же рядом встречаются чувствительные страницы наивного преклонения перед божеством, природой и величием подвига. Простоватость и обнаженная искренность сменяется почтительным уважением к традиционным формам и нежелание расстаться с обусловленными ими схемами ради полной свободы выражения. Эта борьба двух творческих культур в творчестве Онеггера вылилась в нервное напряжение и постоянно обостренное стремление к синтезу крайностей в его музыке.

Талант Онеггера развивался главным образом в области камерной музыки. И здесь он достиг силы и выразительности такого порядка, что заслуживает быть выделенным даже из наиболее значительных мастеров современности Искусство Онеггера — эмоционально насыщенное и горделиво сдержанное — влечет к себе и заставляет прислушаться.

Артур Онеггер был человеком скромным и прямодушным, блестяще образованным музыкально. Он входил в число композиторов так называемой «Группы Шести» (вместе с Д. Мийо, Ф. Пуленком, Ж. Ориком, Л. Дюреем и Ж. Тайфером), но ее принципы, сформулированные Жаном Кокто, признавал лишь отчасти. Онеггер не любил музыку, созданную под влиянием джаза, мюзик-холла, цирка, предпочитал искусство предыдущих поколений. Как тип художника он был прирожденным оперным композитором. Но полностью посвятить себя опере Онеггер не смог, потому что был вынужден музыкой зарабатывать себе на жизнь, и не позволял себе рисковать и работать без определенного заказчика. Поэтому композитор создавал многочисленные произведения для кино и театра и стал даже одним из наиболее удачливых авторов оперетты. Его «Приключения короля Позоля» исполнялись в Париже более 500 раз, что в свое время было рекордом для Франции. Артур Онеггер родился в Гавре 10 марта 1892 года. После домашних занятий музыкой Артур поступил в Цюрихскую консерваторию (1909–1910), где учился у Ф. Хегара. Затем он продолжил музыкальное образование в Парижской консерватории у Л. Капе (скрипка), А. Жедальжа (теория музыки), Ш. Видора (композиция), В д'Энди (оркестровка, дирижирование).

Первые популярные произведения Онеггера появляются в годы Первой мировой войны. В 1917 году он сочиняет струнный квартет, насыщенный яркими красками, наполненный большой нервной энергией. В «Семи коротких пьесах» и пяти пьесах для фортепиано, объединенных под титулом «Швейцарская тетрадь», — произведениях, написанных в разные промежутки времени от октября 1919 года до июля 1923 года, — перед нами предстает сосредоточенный и углубленный созерцатель. Он то мучительно ищет исхода в нервном трепете гибких линий и в кованых ритмах, то хочет подчиниться неизбежному воздействию сумрака и гнета в успокоении, в тиши пассивного оцепенения Следом композитор пишет «Летнюю пастораль» и несколько камерных сочинений Особенно удалась Онеггеру героико-симфоническая пантомима «Гораций — победитель»

В 1921 году Онеггер сочинил музыку к драме Рене Моракса «Царь Давид». В течение двух месяцев напряженной работы (с 25 февраля по 28 апреля) композитору удалось создать яркое, глубокое и цельное произведение, написанное на одном дыхании, так что музыкальный интерес не ослабевает с начала до конца. Исполнение «Царя Давида» в Париже в 1924 году вызвало бурный энтузиазм и повторялось несколько раз с колоссальным успехом. Успех этот был поворотным пунктом в отношении публики и критики к Онеггеру: из «подававшего надежды» он сделался известным композитором, в крупном и серьезном даровании которого перестали сомневаться.

До сих пор музыка к «Царю Давиду» среди остальных произведений Онеггера, написанных и до нее и после, продолжает оставаться самым популярным и наиболее захватывающим массы сочинением. Это объясняется, конечно, в первую очередь искренностью, лирическим подъемом и яркой картинностью и театральным пафосом — свойствами, присущими данной партитуре Онеггера. Нисколько не отрекаясь от современных принципов сочинения музыки, владея гибкой и ловкой техникой, а также ценным даром — умением говорить просто и кратко, Онеггер нашел верный путь непосредственно эмоционального воздействия на слушателя.

Музыка к «Царю Давиду» не оратория в обычном понимании этой формы и, кроме того, отнюдь не церковная музыка. От культового претворения библейской легенды о Давиде замысел Онеггера стоит далеко. Это лирико-эпическая поэма, театрально претворенная: это цепь пластически ярких картин (марши, шествия, народные сцены, пляски), связанных и прослоенных эмоционально-лирическими моментами, красиво отображающими путь жизни народного героя.

Давид — пастух, в наивной песенке раскрывающий свое простодушно цельное мировоззрение, становится Давидом вождем, спасителем народа от чужеземного ига. Вождь становится царем: народный энтузиазм, символизировавшись в божественной воле, возносит Давида на вершину славы и могущества. Произведение Онеггера естественно распадается на три части. В первой — беспечная юность Давида, затем его победа над Голиафом, осознание своего призвания, борьба с Саулом; во второй — торжество воцарения и мощный подъем народного ликования (центр всего произведения, наиболее развитая и яркая по музыке массовая сцена); в третьей — предел величия, закат и смерть Давида.

Пронизывающие лирические монологи, с большим темпераментом, теплотой и искренностью написанные, раскрывают перед нами внутренний душевный мир народного героя и параллельно блестящим описаниям борьбы, побед и славы утверждают другую сторону его существования: чередования сомнений и веры, падений воли и гордой самоуверенности, отчаяния и страха и вновь светлой надежды и дерзких порывов раскрывают характер Давида — человека на всем протяжении его жизненного пути.

Соединение величественного и задушевно-интимного придает музыке «Царя Давида» непрестанное глубоко жизненное очарование, а ее искренность и эмоциональная выразительность привлекают к ней широкие симпатии. Оно является талантливым современным опытом воссоздания монументально эпического искусства, с помощью средств и принципов сочинения музыки наших дней, в основу которой положены общечеловеческие идеи и чувства, присущие народной библейской легенде. Иначе говоря, оно делает так называемую новую музыку всеобщим и всем понятным достоянием, включая ее достижения в цепь музыкально-творческого наследия былых эпох и утверждая верховные права за эмоциональным содержанием, как жизненным тонусом всякой музыки.

Вскоре, в 1923 году появляется симфоническая поэма Онеггера «Песнь радости». И в том же году Онеггер пишет самобытный и остро оригинальный «Пасифик 231» —

симфоническое преломление впечатлений, вызванных энергией и конструктивной мощью машины, в данном случае — локомотива типа «Pacific 231» — поезда с большой скоростью. Композитор объяснял, что его целью было «перевести» в музыкальный план не видимость и не имитацию шумов, а передать «мерное дыхание машины в состоянии покоя, усилие при „отчаливании“ — при переходе в движение, прогрессивное увеличение скорости и нарастание бега до лирического пафоса поезда, идущего со скоростью 120 км в час».

В дальнейшем композитор создал своеобразный симфонический триптих, куда кроме «Пасифик 231» вошли «Регби» (1928), где он восхищается возможностями человеческого тела, и «Симфоническое движение № 3» (1932), в котором никакой программы нет.

В 1925 году Онеггер завершает оперу-ораторию «Юдифь» и балет «Под водой», а еще через два года — оперу «Антигона», в которой автор воплотил свое представление о современной опере по готовому драматическому сюжету Жана Кокто. Вся драматургия состоит из чередования отдельных коротких эпизодов. Большое значение имеет также выразительная сила оркестра. Опера осталась, к сожалению, недооцененной.

Основное время Онеггер проводит в Париже, изредка выезжая в кратковременные поездки с авторскими концертами. В 1928 году он посещает СССР. К тому времени в нашей стране уже были исполнены и «Царь Давид», и «Летняя пастораль», и «Пасифик 231».

Композитор продолжает много работать. В начале 1930-х годов Онеггер создает мелодраму «Амфион» и оперу-ораторию для радио «12 ударов полуночи».

В 1935 году в Париже создается прогрессивная музыкально-общественная организация Народная музыкальная федерация, входящая в антифашистский Народный фронт, и Онеггер вступает в ее ряды.

В том же году автор пишет свое фундаментальное произведение — драматическую ораторию-мистерию «Жанна Д'Арк на костре». Эта музыка производит сильнейшее впечатление и несет огромный заряд патриотических чувств. Так, постановка оратории в Орлеане в 1939 году вызвала народные манифестации и в период нацистской оккупации укрепляла веру народа Франции в свободу.

Наряду с тремя квартетами для струнных инструментов, несколькими сонатами и концертами Онеггер создал 5 симфоний, которые принадлежат к числу наиболее ярких произведений этого жанра в современной музыке. Вторая симфония, предназначенная для струнных и созданная в начале войны, передает страшную атмосферу оккупации с необычайной выразительностью. Третья симфония — «Литургическая» — хотя и отражает ужасные впечатления от войны, дает надежду и веру; воплощает стремление к высоким идеалам. Неповторима и Пятая симфония, созданная на основе литургических текстов, хотя автор нигде их не цитирует. Это наиболее трагическое из произведений Онеггера. В конце жизненного пути вообще многие произведения Онеггера омрачались пессимистическими настроениями, связанными с ощущением бесперспективности своей деятельности, безысходностью.

Композитор умер в Париже 27 ноября 1955 года.

Дариюс Мийо (1892–1974)

«Музыка Мийо не объективна, а духовна. Она объединяет все и всех на основе человеческих чувств. Благодаря ей, все предметы, растения, животные, сами люди, взятые как индивидуумы, становятся свидетелями драмы Человека, драмы вечной и неизменной. Такова не только одна из его пластических поэм, известная под названием „Человек и его желание“; так могло бы называться все его творчество, рассказывающее о страдании человека перед лицом невозможности счастья, о его тоске по недостижимому совершенству и о его стремлении к духовному началу, в котором все находит свое решение и все делается простым», — написал Поль Коллер.

Дариюс Мийо родился 4 сентября 1892 года на юге Франции в Экс-ан-Провансе в семье торговца. Его родители были музыкантами-любителями: отец хорошо играл на рояле, а мать пела. В семь лет Дариюс начал учиться игре на скрипке, а семнадцати лет поступил в Парижскую консерваторию. Здесь он занимался у Бертелье (скрипка), К. Л еру, А. Жедальжа, Ш. М. Видора (теория композиции), П. Дюка (дирижирование), а также в «Схола кашорум» у В. д'Энди. В консерватории завязалась дружба с Ибером и Онеггером, Мийо увлекался тогда музыкой Берлиоза, Дебюсси, Мусоргского и ставившимися в то время балетами Стравинского. Эти пристрастия не прошли бесследно для его творчества.

Позднее Мийо скажет так: «Я могу утверждать, что не существует такого проявления современной музыкальной мысли, как бы свободна она ни была, которое не восходило бы к установившейся традиции и не открывало бы логического пути для будущего развития. Каждое произведение — только звено цепи, и новые находки мысли или техники письма служат лишь добавлением к прошлой музыкальной культуре, без чего любое изобретение было бы нежизнеспособным».

Дебютировал Дариюс в 1913 году в концерте «Независимого музыкального общества» своим Первым струнным квартетом (1912), бодрым, ритмически и мелодически изобретательным, посвященным памяти Поля Сезанна. Мийо сам исполнил партию первой скрипки.

На редкость трудоспособный, независимый в суждениях, дисциплинированный, а последнее отлично сочеталось со смелостью его творческих поисков, Мийо привлек внимание П. Клоделя. Этот человек выдающихся способностей: дипломат, поэт, драматург, замечательный переводчик, сыграл большую роль в формировании творческого облика Мийо. Началась их долгая дружба. Клодель, который с 1906 года занимал пост посла Франции в Бразилии, взял его с собой. В 1916–1918 годах Мийо проводит в Бразилии в качестве секретаря посла Франции. Позднее он часто привлекал Мийо для музыкального оформления своих театральных замыслов.

На всю жизнь в памяти Дариюса запечатлелся оригинальный бразильский фольклор, красочный быт страны. Воспоминания о ней вызвали к жизни одно из самых его популярных произведений — «Бразильские танцы». В них выразились самобытные черты народного творчества Бразилии, в частности смешение португальского и негритянского фольклора. Это обогатило творческое воображение композитора, расширило его композиторские ресурсы. «Бразильские танцы» наряду с другими произведениями — сюитой «Скарамуш» (для двух фортепиано) и «Провансальской сюитой» — прочно вошли в репертуар советских исполнителей.

По возвращении в Париж в 1918 году Мийо вскоре становится одним из участников «Шестерки».

В 1919 году Мийо завершает драму «Протей», начатую еще в 1913 году. Интересно, что ее инструментальный материал стал содержанием второй симфонической сюиты композитора. «Протей» представляет собой музыку к сатирической драме Поля Клоделя, но, в сущности, заключает в себе много элементов пластико-симфонических или симфонико-хореографических. Интереснейшим моментом в этой музыке является симфонический эпизод, сопровождающий кинофильм, на котором развертываются различные превращения «Протея» во льва, огонь, воду, дракона, осьминога и во фруктовое дерево. Это, пожалуй, одно из первых приближений композитора-симфониста к кинематографическим заданиям — дать звукопись в движении, связать музыкальные ритм и интонацию с механически вращающейся лентой. В целом музыка к «Протею» образует ряд вокальных (хоровых) изобразительно-программных и чисто симфонически-инструментальных эпизодов, своего рода кантату-сюиту.

С середины 1920-х годов произведения Мийо исполняются в ряде стран Европы, он сам много гастролирует в Америке и Европе, в 1926 году Мийо как дирижер своих произведений посещает Москву и Ленинград.

К этому времени он автор уже большого числа сочинений: остроумных эксцентриад-балетов «Бык на крыше» (1919), «Салат» (1924), «Голубой экспресс» (1924), балета на основе бразильского фольклора «Человек и его желание», «Сотворение мира» (1923) по негритянской легенде, античной оперы «Эвмениды».

Характерным для своего времени является балет «Бык на крыше». Мийо выступил здесь как новатор и один из первых пропагандистов негритянской музыки. Сам композитор определил балет как «кино-симфонию», в которой сплавлены интонации городского фольклора и джаза.

Мийо много писал также в жанре инструментального концерта. Ему принадлежит более тридцати концертов и концертных пьес для различных инструментов с оркестром. В 1920-е годы композитор стремится обновить привычные «классические» разновидности инструментального концерта и вводит ранее не использовавшиеся в качестве концертных инструменты, например маримбу, вибрафон.

Шесть маленьких симфоний Мийо (1917–1923) вводят нас в атмосферу музыкально-поэтических впечатлений от природы, весны, любовных забав и в лабораторию мастера, радующегося своему умению сплетать из звуколиний прихотливые красочные узоры и сочетать их в остро ритмованные мелодические — политональные комплексы.

Мийо создал двенадцать симфоний. К этому жанру он обратился в 1939 году, а последнюю, «Пасторальную», написал в 1963 году. В симфонии его привлекала жанрово-характеристическая особенность. Это наиболее сильная сторона оркестровой музыки композитора, и ярче всего она проявилась не в симфоническом, а в сюитном жанре.

С 1936 года вместе с членами «Шестерки» Мийо принимал участие в деятельности Народной музыкальной федерации: создал хоры на тексты революционных поэтов, вместе с Онеггером написал музыку к драме «14 пиля» Р. Роллана (1936).

В 1940 году Мийо эмигрировал из оккупированной Франции за океан. В годы оккупации Мийо жил в США, где преподавал композицию в Миллс-колледже (Калифорния). Здесь он написал много произведений различных жанров, среди которых опера «Боливар» (1943) — романтизированное повествование о герое национально-освободительной борьбы народов Латинской Америки. Вскоре Мийо еще раз обращается к идее народного освобождения — в Четвертой симфонии, посвященной столетию Революции 1848 года (1947). Отголоски войны

запечатлены в его значительной по замыслу кантате «Огненный замок» (1954), рассказывающей о страшной судьбе узников фашистских лагерей смерти.

Близится окончание войны. Во «Французской сюите» (1944) на фольклорные темы Нормандии, Бретани, Иль-де-Франса, Эльзаса-Лотарингии и Прованса Мийо стремился собрать фольклор тех регионов страны, в которых, по словам композитора, «соединенные армии боролись за освобождение моей страны».

В 1945 году композитор возвратился на родину, работал профессором Парижской консерватории. В 1956 году он становится членом института Франции. В 1959 году его избирают президентом Французской академии грамзаписи.

Это естественное признание его заслуг. Наряду с Онеггером, Мийо — один из самых значительных современных композиторов Франции и уж точно самый плодовитый. Им создано более 500 сочинений: 16 опер, 10 балетов, 12 симфоний, 34 концерта, 18 квартетов, 23 кантаты и многие другие сочинения. Среди композиторов «Шестерки» Мийо был самым деятельным, успешно совмещал композиторское творчество, дирижерскую и музыкальную практику.

Природа музыкального дарования Мийо богата, но не однородна. В своих сочинениях он предстает лириком и сатириком, трагиком и эпиком. Конкретность мышления предопределяет реалистичность его искусства. Ему чужды крайности экспрессионизма.

Его ярко индивидуальной музыке присущи, однако, противоречия. В начале творческого пути это шло от полемического задора, направленного против чрезмерной утонченности музыки импрессионистов, которой поколение Мийо противопоставляло подчеркнутое значение ритма, динамики, используя и нарочито примитивные интонации «уличной» музыки. Для стиля Мийо характерны политональность, броские оркестровые и хоровые эффекты, сочетающиеся с простой в своей основе мелодией (часто провансальского склада). В годы деятельности «Шестерки» композитор искал преувеличенные эффекты, вызывавшие бурную реакцию аудитории и критики. Позднее стиль Мийо стал устойчивее и несколько умереннее. В инструментальных и камерных сочинениях (Мийо культивировал жанр струнного квартета) особенно наглядны связи с французской музыкальной классикой. Мийо обычно избирал сжатые музыкальные формы, длительному развитию предпочитал контрасты. Французский характер мелодики составляет основу его творчества — здесь и интонации старинных песнопений, и провансальские мотивы. Он чужд догматики, не приемлет додекафонии. В его творческой методике — многое от интуиции, своеобразного музыкального «ремесла» (отсюда целые серии однотипных сочинений).

Мийо многолик. Чтобы нагляднее пояснить это, стоит остановиться на его оперном творчестве, в котором сосуществуют разные, нередко полярные, направления. Первое, условно говоря, «антично-библейское» — эпическое по концепции, суровое по колориту, со стихийными взрывами эмоций. Это — «Орестея» (1915), далее «Медея» (1939) и «Давид» (1954); отблески этой манеры, преимущественно в хоровых сценах, ощутимы в «Христофоре Колумбе» (1930). На другом направлении Мийо стремится к максимальной простоте речи, в основном монодически-речитативной, опирающейся на камерное звучание оркестра. Оно отражено, к примеру, в опере «Несчастья Орфея» (1926) на свободно модернизированный античный сюжет: Орфей стал сельским костоправом, Эвридика — цыганкой. Одновременно — это уже третий путь! — он создает «Бедного матроса» (1927), где и сам сюжет и его музыкальная трактовка сродни веристской драме. И, наконец, сразу же вслед за новаторской концепцией «Колумба» Мийо обращается к традиционно-романтическому («обстановочному») спектаклю, в духе Мейербера или раннего Верди, в опере «Максимилиан» (1932) и позднее в опере «Боливар».

Действительно, каскад замыслов, калейдоскоп решений! До чего же этот композитор многолик, недаром он сам говорил, что меняет творческую манеру в зависимости от жанра и поставленной себе задачи. Несмотря на такую переменчивость манер, в музыке Мийо явственно ощущается индивидуальный стиль незаурядной художественной личности, мыслящего музыканта, смело «опробовающего» образно-выразительные возможности искусства.

Композитору было уже за семьдесят, но он продолжал интенсивную творческую работу Кроме «Пасторальной» симфонии, рождаются — опера «Виновная мать» (1965), «Ода погибшим на войне» (1963), Второй концерт для кларнета (1964).

Свою последнюю оперу, музыка которой отмечена мелодраматизмом, — «Преступная мать» — он написал в возрасте 77 лет на сюжет заключительной части известной трилогии Бомарше.

Мийо умер в Женеве 22 июня 1974 года.

Карл Орф (1895–1982)

На фоне музыкальной жизни нашего века музыка Карла Орфа звучит необычно. Ее не возносят на щит за приверженность традициям и не обстреливают за отсутствие авангардистских крайностей. В ней заложено редкое качество — она проста той благородной простотой, которая покоряет любую аудиторию. Книги о композиторе скупы биографическими данными. Сам Орф считал, что обстоятельства и подробности его личной жизни не могут представлять никакого интереса для исследователей, а человеческие качества автора музыки вообще нисколько не помогают понять его произведения.

Карл Орф родился 10 июля 1895 года в семье офицера в Баварии. Уроженец Мюнхена, Орф там же учился в Академии музыкального искусства. Несколько лет затем были посвящены дирижерской деятельности — сначала в Мюнхене, а впоследствии в драматических театрах Мангейма и Дармштадта. В этот период возникают ранние произведения композитора, однако они уже пронизаны духом творческого экспериментаторства, стремлением объединить несколько различных искусств под эгидой музыки. Орф обретает свой почерк не сразу.

Подобно многим молодым композиторам, он проходит через годы соблазнов, увлечений. Двадцатилетним юношей он захвачен модным тогда литературным символизмом. Морис Метерлинк владеет его творческими помыслами. Новая серия поисков музыкального «философского камня» приводит Орфа к классикам XVII века. Особенно захватывает его музыка гениального Клаудио Монтеверди, одного из основоположников оперы. Орф создает свободную редакцию «Орфея» Монтеверди, своеобразный авторизованный перевод музыки XVII века на современный музыкальный язык. Так же чутко, оберегая стиль Монтеверди, редактирует он отрывки из его оперы «Ариадна» и фрагмент — «Танец неприступных». При этом Орф сохраняет свою «соавторскую» интонацию Увлеченный лютневой музыкой XVI столетия, он сочиняет прелестный «Маленький концерт для чембало и духовых инструментов», поражающий своей изысканной простотой.

Как бы ни был увлечен Орф сочинением, транспозицией старой музыки, у него оставался еще достаточный заряд любознательности, чтобы бывать в драматических театрах и балетных студиях.

Все написанное Орфом до середины 1930-х годов, несомненно, представляло интерес, но не вызывало его. В Германии этих лет постоянно появлялись новые музыкальные произведения, новые имена, новые жанры. Именно потому в сутолоке музыкальной «ярмарки на площади» имя Орфа звучало не слишком часто.

Подлинный успех и признание принесла Орфу премьера сценической кантаты «Кармина Бурана» (1937), ставшей впоследствии первой частью триптиха «Триумфы» В основу этого сочинения для хора, солистов, танцоров и оркестра были положены стихи и песни из сборника бытовой немецкой лирики XVIII века. Начиная с этой кантаты, Орф настойчиво разрабатывает новый синтетический тип музыкально-сценического действа, сочетающего в себе элементы оратории, оперы и балета, драматического театра и средневековой мистерии, уличных карнавальных представлений и итальянской комедии масок. Именно так решены и следующие части триптиха «Катулли кармина» (1942) и «Триумф Афродиты» (1950–1951).

Первая из кантат триптиха — «Кармина Бурана» живописным музыкально-хореографическим «действом» передает образы сменяющихся в жизни удач и неудач, счастья

и несчастья. Их пестрое мелькание, словно кадров фильма, символизирует непрерывное движение «Колеса Фортуны», сменяющего жизнь и смерть. Затем в музыке в соответствии с поэтическим текстом появляются образы комического характера, лирические и другие.

Вторая кантата триптиха — «Катулли кармина» (буквально «Стихи Катулла»). Ее подзаголовок «Сценические игры» определяет специфику вокально-хореографического действа. В «Катулли кармина» воспевается страстная, полная восторгов и страданий любовь Валерия Катулла к Лесбии.

Третье звено — «Триумф Афродиты» — Орф назвал «сценическим концертом». Здесь гимны, песни, танцы в честь, во хвалу любви и ее богини Афродиты достигают экстатической силы и яркости. И снова композитор добивается ярчайшей выразительности самыми простыми средствами. Гармонический язык Орфа одновременно и сложен и прост, так как воспринимается он легко, не настораживая слуха непривычностью. И только при анализе партитуры можно обнаружить, как необычно сложна технология кажущейся простоты.

Все мелодии «Кармины Бурана» так или иначе связаны с песенностью — либо с народной, либо с популярными церковными напевами, пародийно переосмысленными композитором, либо с бытовой музыкой современного города — шлягером.

В 1953 году три сценические кантаты были поставлены в миланском театре «Ла Скала» под названием «Триумфы Театральный триптих». В 1957 году «Кармина Бурана» впервые прозвучала в Москве, оставив глубокое впечатление и возбудив у советских слушателей серьезный интерес к творчеству Орфа.

Путь Орфа к «сценической кантате» увел его на следующих этапах к оперной сцене, потому что Орф — прирожденный мастер театра. Даже в статических, по-концертному трактованных эпизодах «Катулли кармина» и «Кармина Бурана» исполнители помимо воли начинают чуть-чуть «лицедействовать» Это заложено с самой музыке, так как театр — стихия Орфа.

В 1937–1938 годах Орф пишет оперу «Луна» на сюжет, заимствованный у сказочников братьев Гримм. Это история о том, как четыре парня украли луну, принесли в свою деревню и зажили припеваючи, получая за освещение по талеру в неделю от населения. Все шло хорошо. Но вот один из четырех умер, завещая свою волю: в гроб к нему положить принадлежащую ему четверть луны. За первым последовал второй, затем — третий, четвертый, и вся луна по частям оказалась на том свете. Там четыре друга встретились, склеили небесное светило и стали допивать недопитое на земле. Да так основательно, что апостол Петр отнял у них луну и водворил ее, к радости людей, на место. «Луна» по существу не опера, а музыкальный спектакль, поначалу даже задуманный для кукольного театра.

Сказка об умной крестьянской девушке, ставшей женой короля, есть у многих народов. Орф написал на такой сюжет свою оперу «Умница». Впервые она была поставлена в Германии в 1943 году и явилась скрытой сатирой (в сказочной оболочке) на диктаторский режим: умная и находчивая дочь крестьянина добилась справедливости в стране беззакония. Сатирические куплеты бродяг о чести и свободе прозвучали в Германии 1943 года остро, но были сглажены парадоксальным концом произведения: дочь крестьянина выходит замуж за короля.

Обаяние театральности, рождающейся на глазах у зрителя, интермедии, разыгрывающиеся параллельно главному действию, и музыка, завораживающая своей сказочностью, детскостью и тонким очарованием таинственности и лирики, сделали «Умницу» Орфа одной из популярнейших опер в репертуаре десятков театров десятков стран.

Своеобразной реакцией на трагические события войны стала опера «Бернауэрин» (1943–1945). Он назвал спектакль «баварской драмой». В основе драмы — историческая правда: в

XV веке наследник баварского престола Альбрехт полюбил дочь брадобрея, красавицу Агнес. Заботясь о чистоте династии, король приказал убить ее. История прекрасной Агнес много раз пересказывалась в немецкой литературе и в театре. Орф создал спектакль с участием драматических актеров, хора, оперных солистов и оркестра, спектакль, по существу и срежиссированный композитором, до такой степени точно, подробно и интересно описано в партитуре сценическое действие.

В последующие годы Орфа привлекают античные сюжеты «Антигона» (1947–1949), «Царь Эдип» (1957–1959), «Прометей» (1963–1965), образующие своеобразную античную трилогию. К решению каждого из них он подходит совершенно своеобразно, не стесняя себя ни жанровыми, ни стилистическими традициями. На примере Антигоны можно увидеть, каким Орф представляет себе театр. Из вечных сюжетов он выбирает трагедии Софокла в переводе Хёльдерлина. Переводы эти настолько самостоятельны, что могут считаться равноценными тексту античного подлинника. Орф передает их, извлекая рациональное содержание, путем непосредственного переложения на музыку. При этом он сталкивает эпохи друг с другом: в «Антигоне» вы охвачены чувством близости к античному спектаклю, но музыкально-ритмические формы спектакля, наоборот, создают непосредственное ощущение нашей современности. Дерзание уже достаточно смелое, если бы оно ограничивалось только преодолением античного сюжета, но в нем есть еще и бросок ввысь. Этот бросок в глубину глубин, в высоту высот художественной речи, заметный только внутренне подготовленному, не случаен. Это решительный шаг новатора сцены. С его помощью он возвращает немецкому театру его утраченное призвание, указывает путь заблудшему.

Поразительная творческая свобода Орфа обусловлена масштабами его таланта и высочайшим уровнем композиторской техники. Все это и создает «Театр Орфа» — одно из интереснейших явлений в музыкальном театре наших дней.

Орф — один из самых крупных мастеров современного оркестра. «Оркестр — сама звуковая плоть, а не раскраска, способная вызвать натуралистическую или импрессионистическую иллюзию. Под этими мазками кистью нет карандашного наброска» — так отзывался об оркестровке Орфа Келлер, австрийский музыковед, педагог и композитор.

Музыка Орфа никогда не служит звуковым фоном. Она сама — игровой элемент представления, всегда связана с движением исполнителя. Музыканты отмечали гипнотическую силу музыки Орфа, которая сделала имя ее автора всемирно известным. Сочинения Орфа вошли в репертуар театров многих стран Европы, Азии, Америки.

Орф известен не только как композитор. Он внес неоценимый вклад в область детского музыкального воспитания. Уже в молодые годы, в период основания им в Мюнхене школы гимнастики, музыки и танца Орф был одержим идеей создания педагогической системы. В основе ее творческого метода — импровизация, свободное музицирование детей в сочетании с элементами пластики, хореографии, театра. «Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок, — говорил Орф, — задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление…» Привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка. Созданный Орфом в 1962 году Институт музыкального воспитания в Зальцбурге стал крупнейшим интернациональным центром подготовки музыкальных воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразовательных школ. Система Орфа распространилась во многих европейских странах в США, Латинской Америке, Канаде, Японии, в некоторых странах Африки.

Вьщающиеся заслуги Орфа в области музыкального искусства снискали всемирное признание. Он был избран членом Баварской академии искусств (1950), академии Санта-

Чечилия в Риме (1957) и других авторитетных музыкальных организаций мира.

Не прекращает Орф и сочинять музыку. В 1972 году появляется «Мистерия конца времени». Последним сочинением Орфа явились «Пьесы для чтеца, говорящего хора и ударных» на стихи Б. Брехта (1975).

В последние годы жизни (1975–1981) композитор был занят подготовкой восьмитомного издания материалов его собственного архива.

Орф умер 29 марта 1982 года.

Пауль Хиндемит (1895–1963)

К выдающимся создателям авангардной музыки первой половины XX века принадлежал Пауль Хиндемит — немецкий композитор, который по своим принципам был антиподом новой венской школы.

«Музыка должна быть превращена в моральную силу, — писал композитор. — Мы воспринимаем ее звуки и формы, но они остаются лишенными смысла, если мы не включаем их в нашу личную умственную деятельность и не используем ее возбуждающее свойство для обращения души ко всему благородному, сверхчеловеческому, идеальному».

Хиндемит прирожденный сильный и яркий музыкант. Эмоциональная же открытость и романтическая патетика раздражали Хиндемита: он стал одним из вождей антиромантизма в музыке. В музыкальном искусстве Хиндемит предстает скорее как архитектор, чем драматург; даже в крупных симфонических формах у него преобладает гармония равновесия.

Пауль Хиндемит родился в 1895 году в Гинау, около Франкфурта, в семье ремесленника. Музыкой начал заниматься с детства: с одиннадцати лет обучался игре на скрипке. В юности у него была жизнь полная лишений. Зато Хиндемит прошел суровую школу «современной музыкально-исполнительской практики» в качестве скрипача, альтиста, пианиста и «ударника во всевозможных ансамблях» (включая джаз-банд) в кино и в кафе и, наконец, в военном оркестре. Затем, получив от города стипендию, учился по классу скрипки и по классу композиции в консерватории Франкфурта-на-Майне.

И уже в двадцатилетнем возрасте, сразу после окончания консерватории, он занял видный пост концертмейстера скрипачей оперного симфонического оркестра во Франкфурте-на-Майне. Он оставил эту должность лишь в 1923 году.

Работу скрипача-концертмейстера в оперном театре Хиндемит совмещает с участием в квартете Ребнера, а позже в основанном им струнном квартете. С этим квартетом Амара — Хиндемит, в котором Пауль играл на альте, он объездил все страны Европы, включая СССР.

В 1920-е годы Хиндемит-авангардист пытался шокировать мещанскую публику: не только работы, вдохновленные джазовой музыкой («Регтайм» и «Шимми»), но и, прежде всего, его оперы — «Убийца — надежда женщин» (1919), «Святая Сусанна» (1922), «Кардильяк» (1926), «Новости дня» (1929), а также балет «Демон» (1922) — вызывали в Германии скандалы, главным образом из-за своих странных сюжетов; они примечательны также отказом от экзальтированной чувствительности позднего романтизма и фальшивого оперного пафоса В это время композитор создал множество инструментальных произведений, в которых полностью проявилась его художественная оригинальность.

Он стал опираться на стиль неоклассицизма, особенно на творчество Баха, по образцу которого обновил известные музыкальные формы (токкату, фугу, пассакалью, канон, вариации, фантазии и тому подобное) и подчинил их современному музыкальному мышлению. В своих гармонических новшествах Хинде-мит заходил весьма далеко, но в отличие от Арнольда Шёнберга никогда не покидал области тональной музыки, используя так называемую «расширенную тональность».

Свои творческие принципы композитор наиболее ярко отразил в цикле из 15 песен «Житие Марии» на слова Р. М. Рильке. В самом обращении Хиндемита к религиозному сюжету и к образу Мадонны — символу девичьей красоты и материнской любви — сказалось тяготение композитора к «вечным ценностям», к этическому идеалу, который он связывал с

религиозно-нравственными категориями.

Хиндемит писал в предисловии ко второй редакции вокального цикла «Житие Марии»: «В пении, как и в игре на инструментах, существует два рода технических трудностей. Одни, требуя высокой степени напряженности, рождаются из глубокого понимания звучащего аппарата, другие — из абстрактно-музыкального сопоставления звуков, без ориентации на естественные возможности исполнителя…»

С 1927 года Хиндемит — профессор Высшей школы музыки в Берлине, преподает теоретические предметы и композицию.

С 1934 года начинается преследование композитора фашистами: за попытку Хиндемита вступиться за некоторых из своих друзей ему было предъявлено обвинение в «культурбольшевизме».

В опере «Художник Матис» (1934–1935), созданной по собственному тексту, стилизованному под исторический, Хиндемит опирался на легендарную биографию художника Матиса Грюневальда и через нее выразил свое отношение к нацистскому режиму.

Под давлением композитор был вынужден покинуть Высшую школу музыки. Произведения Хиндемита было запрещено издавать, до 1945 года в Германии музыка его не исполнялась. Хиндемиту не оставалось ничего иного, как покинуть родину. Он поселяется в Турции, где разрабатывает проект музыкального образования в стране и ведет педагогическую работу в недавно созданной консерватории в Анкаре. Оттуда он совершает концертные поездки по странам Европы и Америки.

В 1940 году Хиндемит переселился в США и в 1948 году принял американское подданство. Он работает в Йельском университете, преподает музыкально-теоретические предметы и композицию. Здесь композитор написал крупное эпическое произведение на стихи У. Уитмена «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» с подзаголовком «Реквием памяти тех, кого мы любим», который был связан также с именем умершего незадолго до того американского президента Рузвельта. В этот период им созданы и другие значительные произведения — симфонии «Художник Матис» (1940) и «in Es» (1946), балеты «Четыре темперамента» (1940) и «Иродиада» (1944), а также «Симфонические метаморфозы тем К.М. фон Вебера» (1943).

В музыкальной жизни Америки Пауль Хиндемит оставил заметный след. В 1949–1950 годах он прочел курс лекций в Гарвардском университете, на основе которых написал книгу «Мир композитора», много выступал с концертами в качестве дирижера, исполняя свои собственные произведения и сочинения других композиторов.

С 1951 года Хиндемит периодически приезжал преподавать в Цюрихский университет, а в 1953 году он окончательно переселился в Швейцарию.

Среди наиболее значительных и характерных для зрелого стиля Хиндемита произведений следует назвать оперу «Гармония мира». Опера написана в 1957 году на текст самого Хиндемита. Этот своеобразный документ, отражающий мировоззрение композитора, — ключ к его творчеству и разгадка его личности. Композитор предлагает здесь свое особое понимание гармонии мира, смысла существования Вселенной. Главный герой оперы — немецкий мыслитель XVII века Иоганн Кеплер — стремится разгадать тайну мироздания. Другие персонажи оперы — завоеватель Валленштейн, знахарка Катарина, дочь Кеплера Сусанна имеют свои представления о гармонии как цели жизни и сущности счастья.

В опере представлен ряд биографических сцен из жизни Кеплера, хотя не в этом суть драмы. Главное — в конфликте концепции: между беспорядочной земной жизнью и упорядоченным идеализированным миром. Истинность мировой гармонии Кеплер видит лишь в мире ином. Этой скорбной нотой печали и разочарования в суетных мирских делах

пронизана опера.

Если рассматривать «Гармонию мира» не только как исповедь композитора, но и как своеобразное художественное завещание, то главный смысл оперы — в обращении к людям с высокоэтической проповедью духовного совершенствования, лишенной, однако, идеи социального переустройства мира.

Стремление к идее универсального мирового порядка, в том числе и в искусстве, своеобразно отразилось и в музыке оперы, например в ее тональной организации. Символическое значение приобретает соотношение звуков и тональностей. Так, явно программный смысл несут некоторые тональности, связанные с силами хаоса и с символом порядка.

И хотя Хиндемит писал во всех жанрах музыки, в историю он вошел как мастер симфонии. Даже на основе своих опер, с их сложными отвлеченно-философскими концепциями, он создавал симфонии: «Художник Матисс», «Гармония мира», которые приобрели популярность среди слушателей.

Музыкальный язык сочинений Хиндемита удивительно сочетает в себе новое и традиционное. В его основе полифоническая техника прошлого — добаховского и баховского времени, которая художественно переосмыслена с позиций XX века. Композитор стремится возродить и обновить старинные приемы и формы таким образом, чтобы они органически слились с новым музыкальным материалом.

Обращаясь к тому или иному музыкальному жанру, он всегда стремился проникнуть в его специфику и как музыкант-теоретик пытался отразить связанные с данным жанром исторические и этические моменты. Хиндемит не просто интересовался старинной музыкой, но и сам играл на старинных инструментах; более того, занимался латынью, знал античные теории, средневековые музыкально-теоретические трактаты.

«В музыке, как и во всех прочих человеческих делах, рациональное знание не есть бремя, но необходимость, и должно быть признано таковым всеми», — писал Хиндемит.

Свои воззрения на вопросы музыкальной теории композитор изложил в книге «Руководство по композиции». Этот большой труд в трех частях, создававшийся Хиндемитом на протяжении многих лет, представляет собой не столько теоретическое исследование, сколько практическое руководство для изучения основ композиции. Основное внимание в книге композитор уделил теории тональности. Ведь Хиндемит — принципиальный противник атональности.

Он считал теорию атональности современным заблуждением: «Тональность есть сила, подобная земному притяжению».

Новая трактовка тональности, данная Хиндемитом, это не просто расширение понятия тональности классического типа. Композитор предложил хроматическую систему, которая представляет собой разновидность обычной тональной двенадцатитоновости. Теория Хиндемита — одна из наиболее значительных в новой музыке. В целом ее следует признать достаточно стройной и внутренне цельной. Ее практическая ценность заключается в том, что она дает возможность раскрыть многие явления современной тональной музыки.

Его последняя опера — «Долгая рождественская трапеза». Жизненный путь Хиндемит завершил на родине — во Франкфурте-на-Майне 29 декабря 1963 года.

Хиндемит — один из немногих крупных мастеров современной зарубежной музыки, писавших для домашнего музицирования. Он оказал огромное влияние на развитие камерной музыки XX века. В его камерно-инструментальных жанрах сконцентрированы типичные черты немецкого неоклассицизма: господство обобщенных, «интеллектуализированных» эмоций, преобладание рационального начала над чувственным.

«Изучать течение мыслей Хиндемита по фактуре его сочинений — одно наслаждение, настолько завлекает органическая природа его таланта», — писал Б. Асафьев. В творчестве Хиндемита нет абстрактных замыслов, нет отвлеченных построений. Его музыкальные образы ярки и осязаемы. Он щедрый мелодист с неисчерпаемой фантазией. Его мелодии терпкие и вместе с тем капризные, свободные и производят впечатление живописного рисунка. Хиндемит не стремится быть утонченным и благозвучным лириком. Его музыка, порою неистовая и хлесткая, не лишена примитивной грубости.

«Появление Хиндемита в музыкальной жизни наших дней надо оценивать как счастливое событие: это представитель здорового, светлого начала среди всей окружающей тьмы» — так воспринял творчество композитора И. Стравинский.

Джордж Гершвин (1898–1937)

«Леди Джаз, украшенная интригующими ритмами, шла танцующей походкой через весь мир. Но нигде ей не встретился рыцарь, который ввел бы ее как уважаемую гостью в высшее музыкальное общество. Джордж Гершвин совершил это чудо. Он смело одел эту крайне независимую и современную леди в классические одежды концерта. Однако нисколько не уменьшил ее очарования. Он — принц, который взял Золушку за руку и открыто провозгласил ее принцессой, вызывая удивление мира и бешенство ее завистливых сестер» — так сказал о своем соотечественнике американский дирижер Уолтер Дамрош.

Джордж был вторым ребенком в семье. Он родился 26 сентября 1898 года. Дела у его семьи шли в то время далеко не блестяще. Гершвины снимали квартиру в деревянном доме на Снедикер-авеню.

Джордж вырос на улицах Ист-Сайда. В школе не отличался прилежанием, учился посредственно и явно не оправдывал надежд матери, мечтавшей видеть детей школьными учителями. В 1912 году она записала Джорджа в Коммерческую школу. Но коммерсантом он не стал. Судьба распорядилась по-своему.

Когда мальчику исполнилось шесть лет, приятели Джорджа — такие же сорванцы, как и он, — с удивлением стали замечать, что чемпион улицы по конькам время от времени перестает замечать окружающее. Причина была всегда одна и та же — музыка. Глубокое потрясение восьмилетнего Джорджа вызвал Макс Розенцвейг, впоследствии известный в Америке скрипач, сыгравший «Юмореску» Дворжака на школьном концерте. Полтора часа после концерта ждал Джордж солиста, не обращая внимания на проливной дождь, а, обнаружив, что тот ушел другим ходом, помчался к нему домой.

Они подружились «Макс открыл для меня мир музыки», — вспоминал композитор. В доме у Розенцвейга, который был старше Джорджа, он сам научился играть на фортепиано: подбирал по слуху популярные мелодии. Можно себе представить удивление родителей, когда вскоре выяснилось, что Джордж за короткое время настолько преуспел в игре на фортепиано, что оставил брата далеко позади. К превеликой радости обоих, было решено, что заниматься музыкой должен Джордж.

Юному музыканту довелось испробовать несколько фортепианных «школ». Три престарелые леди изводили скучными упражнениями. Четвертый учитель — мистер Голдфарб — техникой вообще не занимался, а воспитывал своего питомца на попурри из опер. И только учитель Чарльз Хамбицер оказался именно тем музыкантом, в котором нуждался Гершвин. Начиная с 1915 года Джордж, по рекомендации Хамбицера, брал уроки гармонии и оркестровки у виолончелиста и композитора Киленого.

В один прекрасный день пятнадцатилетний Джордж предстал перед менеджером издательства «Ремик и К». Волнуясь, Джордж сел за рояль, не рассчитывая на успех. Однако, к его удивлению, он был принят на должность пианиста-популяризатора с оплатой 15 долларов в неделю.

«Зачем ты играешь фуги Баха? Ты хочешь стать концертирующим пианистом?» — спрашивали коллеги по работе в магазине. — «Нет, — отвечал Джордж, — я изучаю Баха для того, чтобы писать популярную музыку».

В 1916 году Софи Такер — модная певица ревю — заинтересовалась песней Гершвина «Когда вы захотите» и с успехом исполнила ее. Постепенно он становится известным в

музыкальных кругах на Бродвее. В феврале 1918 года Гершвин встретился с Максом Дрейфусом, возглавлявшим издательство Хармса. Он предложил композитору работу с оплатой 35 долларов в неделю. О лучшем Джордж в то время не мог даже и мечтать. Не нужно было сидеть в конторе или разучивать партии с певцами. Требовалось только одно: сочинять.

Наибольшее влияние на молодого Гершвина оказал композитор Джером Керн. Именно у Керна Гершвин учился искусству гармонического и мелодического варьирования, которое разнообразило музыкальную фразу, делало ее гибкой, подвижной.

В понедельник 9 декабря 1918 года на Бродвее состоялся дебют Гершвина, который обернулся для него настоящей мукой. Сценическая жизнь ревю закончилась на той же неделе, в пятницу. Ларчик открывался просто. Продюсер не смог обеспечить объявленный в афише состав женской труппы, и это решило судьбу ревю.

В 1919–1923 годы Гершвин был автором или соавтором около пятнадцати постановок на Бродвее. К сожалению, либретто мюзиклов Гершвина были маловыразительны. Из спектакля в спектакль переходили сюжеты, вращающиеся вокруг любви и наживы.

Следующий, еще более крутой поворот последовал в 1922 году. В течение пяти лихорадочных дней Гершвин написал одноактную джазовую оперу из жизни негров. Опера называлась «Голубой понедельник». В целом партитура ее оказалась малоудачной. Однако в ней есть «прозрения» и предвосхищения, получившие дальнейшее развитие в творчестве Гершвина.

В 1920-е годы имя Гершвина все чаше стало появляться на страницах газет и журналов. 6 сентября 1922 года Берил Рубинштейн — известный американский пианист и педагог — в газетном интервью назвал Гершвина «великим композитором». «У этого молодого человека есть искра гениальности, — утверждал он. — Я действительно верю, что Америка в недалеком будущем будет им гордиться…»

С 7 января по 4 февраля 1924 года квартира Гершвина на 110-й улице была словно на осадном положении. Настороженная тишина изредка прерывалась короткими репликами вполголоса. Всюду — на рояле, на столе и даже на полу — лежали исписанные страницы нотной бумаги. Работали так: Гершвин писал клавир рапсодии для двух фортепиано, оставляя пустые строчки для сольных импровизаций пианиста. Как только очередная страница была закончена, ее брал Фред Грофе (аранжировщик оркестра Уайтмэна) и оркестровал музыку для джазового состава. Затем фрагменты музыки поступали во владение Уайтмэна, и он репетировал их со своим оркестром. И, наконец, родилась «Рапсодия в блюзовых тонах».

Никогда прежде в Иоулиэн-холле не было столь разношерстной публики, как в тот день — 12 февраля 1924 года на концерте, афишированном как «эксперимент в современной музыке». Поль Уайтмэн с удовольствием и волнением поглядывал из-за кулис на передние ряды, где сидели Леопольд Годовский, Сергей Рахманинов, Фриц Крейслер, Леопольд Стоковский, Игорь Стравинский, Эрнст Блох…

Программа концерта была большой и разнообразной. Поначалу «эксперимент» явно не удавался: публика скучала. В переполненном зале было жарко и душно. Кое-кто потянулся к выходу. Положение было критическим, когда за рояль сел Гершвин.

Дирижер дат знак, и Гершвин начал соло. Глиссандо на кларнете (прием не обычный для этого инструмента) сразу же наэлектризовало зал. От прежней скуки не осталось и следа. Преобразились и музыканты, заиграли совсем по-другому. Они точно выворачивали себя наизнанку, делясь эмоциями с неистощимой щедростью, искренне, от души. Уайтмэн дирижировал, не замечая, что по его щекам катятся слезы восторга. А потом раздались такие овации, что никто больше не сомневался: предсказания Уайтмэна о «нокаутирующем успехе»

рапсодии полностью оправдались.

В рецензиях на «Рапсодию» преобладал панегирический тон. Д. Тэйлор утверждал, что «Рапсодия» выявила гениальный мелодический дар Гершвина, «оригинальное чувство гармонии» и «ритмическую изобретательность». Джазовые элементы были подняты на новый, более высокий уровень и вошли равноправным слагаемым в мир симфонической музыки. В этом историческое значение «Рапсодии в блюзовых тонах».

Вскоре после премьеры Нью-Йоркское симфоническое общество, по инициативе Уолтера Дамроша, заказало Гершвину произведение для оркестра. Композитор избрал жанр концерта. В первоначальных эскизах новое сочинение значилось как «Нью-Йоркский концерт», но вскоре автор заменил его название более привычным «Фортепианный концерт фа мажор».

В день премьеры Гершвин нервничал как никогда. Однако публика приняла концерт с не меньшим энтузиазмом, чем «Рапсодию».

Сценическая судьба музыкальных комедий Гершвина складывалась превосходно. Шумный успех имела премьера спектакля «Первоцвет» в Лондоне. Английское издательство напечатало партитуру, композитор получил хороший гонорар и признание за океаном. О том, как принимались мюзиклы Гершвина на Бродвее, свидетельствуют цифры: «Будьте добры» выдержала 330, «Тип Тоуз» и «Песня пламени» — по 194, «О Кей!» — 256 представлений.

Вместе со славой пришла материальная обеспеченность. В 1925 году Гершвины купили пятиэтажный дом на 103-й улице. Теперь можно было отправиться в Европу. Лондон — Париж — Вена — таков был маршрут путешествия, которое предпринял Джордж. Путешествие закончилось летом 1928 года.

Из поездки по Европе Гершвин вернулся с наброском симфонической поэмы «Американец в Париже». Полностью новое сочинение было завершено в ноябре 1928 года. «Американец в Париже» представляет собой фантазию, объединяющую в себе черты сюиты и симфонической поэмы. Вместе с тем масштабность разделов, широта развития блюзовой темы, наличие мотивных связей — все это сближает «Американца» с симфонической поэмой.

Премьера «Американца в Париже» состоялась 13 декабря 1928 года в Нью-Йоркском филармоническом обществе под управлением Уолтера Дамроша. Три года спустя «Американец в Париже» прозвучал в лондонском Квинз-холле. Вскоре «Американец» вошел в постоянный репертуар многих оркестров мира, привлек внимание не только дирижеров, но и балетмейстеров. В трудные годы кризиса и последовавшей за ним депрессии в литературе и искусстве США произошли важные перемены. Гершвин по-своему откликнулся на проблемы, вставшие перед художниками США. Он написал сатирический мюзикл. «Грянь, оркестр!» — сатирический памфлет. Гражданственность авторской позиции привела к публицистичности содержания, расширила средства художественной выразительности. «Грянь, оркестр!» — первый мюзикл Гершвина, в котором слово и музыка выступают на равных началах.

В трех последующих работах Гершвин на время отошел от сатиры. Мюзикл «Безумная девушка» (премьера 14 октября 1930 года) стал событием в театральной жизни Нью-Йорка вопреки слабому либретто.

И вновь Гершвин переключается на «серьезный» жанр. 23 мая 1931 года он завершает Вторую рапсодию для фортепиано с оркестром. Вторая рапсодия не вызвала восторгов. Большинство критиков писало, что Гершвин повторил в ней самого себя.

Явлением этих лет стал мюзикл «О тебе я пою», работа над которым велась параллельно с сочинением Второй рапсодии. На этот раз мишенью сатиры оказались политическая верхушка страны и избирательная кампания. Постановки «О тебе я пою» в Бостоне, а затем в Нью-Йорке (26 декабря 1932 года) стали сенсацией. В 1932–1933 годах Гершвин написал еще два мюзикла. Однако в них он не смог подняться до уровня своих сатирических памфлетов.

Впрочем, после 1932 года новые замыслы и жанры увлекают воображение композитора, и успех на Бродвее волнует его все меньше.

Как-то ночью Джорджа мучила бессонница, и он решил немного почитать. Раскрыл роман Хэйворда и с первых страниц ощутил удивительную силу его поэтических образов. Читал, а в голове помимо воли возникали мелодии, аккордовые созвучия. О сне не могло быть и речи. Композитор читал до четырех часов, а потом написал Хэйворду о намерении сочинить оперу. Это происходило в 1926 году. Однако с «Порги и Бесс» пришлось повременить.

Наконец, 29 марта 1932 года Хэйворд получил от Гершвина письмо со следующим признанием: «В поисках сюжета для композиции я вновь вернулся к мысли положить „Порги“ на музыку. Это самая выдающаяся пьеса о народе».

В декабре 1933 года Гершвин дважды посетил Чарльстон, чтобы обсудить с Хэйвордом детали оперы, познакомиться с местом действия и послушать народную музыку.

В августе 1934 года Джордж возвращается в Нью-Йорк. Он продолжает сочинять оперу, уделяя ей все свободное время, за исключением тех часов, которые необходимы для подготовки к радиопередачам. Работа целиком поглощает его, становится необходимой как сон, воздух. Двадцать месяцев писал композитор оперу и все это время жил в уверенности, что она будет лучшим его сочинением. На последней странице рукописи значится дата: 23 августа 1935 года. Однако работа над оперой продолжалась также во время репетиций и завершилась лишь за день до премьеры.

30 ноября 1935 года в «Колониэл-театре» в Бостоне состоялась премьера. Публика приняла новую оперу с еще большим энтузиазмом, чем прежние сочинения Гершвина. Четверть часа бушевало море аплодисментов и восторженных возгласов. Все без исключения, бостонские критики восхищались драматическим и мелодическим даром композитора, а Элинор Хьюгес назвала «Порги и Бесс» народной оперой Премьера в Нью-Йорке, состоявшаяся 10 октября в «Алвин-театре», также прошла празднично, но критики не были единодушны. Опера понравилась только театральным рецензентам, которые оказались гораздо проницательнее коллег-музыковедов.

Принять «Порги и Бесс» — значило не только оценить ее художественные достоинства, но и признать право оперного жанра отражать обескураживающие контрасты «позолоченного века». Гершвин и здесь оказался первопроходцем.

В опере «Порги и Бесс» впервые в истории музыкального театра США негры показаны с глубоким уважением и сочувствием. Никогда прежде американская музыка не сверкала таким разнообразием подслушанных у народа интонаций. Истоки выразительных средств — блюзы и спиричуэле, духовные гимны и элементы джаза, трудовые негритянские песни и уличные напевы разносчиков, европейская классическая музыка: оперная и симфоническая.

За полтора года опера выдержала 124 постановки в «Алвин-театре» — цифра весьма солидная для любой оперы классического композиторского репертуара. Несмотря на хороший прием, надежды братьев Гершвин на материальный успех не оправдались: они потеряли 10 000 долларов, вложенных в постановку. Джордж не огорчался. Когда и где опера приносила доход? — посмеивался он. Подлинное признание и понимание «Порги и Бесс» пришло после смерти композитора. В течение нескольких десятилетий продолжается ее триумфальное шествие по материкам и континентам. Опера вышла за пределы американской музыкальной культуры.

Колоссальное нервное напряжение во время работы над «Порги и Бесс» истощило силы композитора. Он не может ни есть, ни спать Врачи рекомендуют поменять климат и на время забыть о музыке. Первому совету Джордж последовал с большим удовольствием. О музыке,

естественно, он забыть не мог.

Внешне он почти не изменился, но стал очень раздражителен и по временам выглядел усталым. 9 июля 1937 года обнаружились симптомы опухоли головного мозга. Джорджа помещают в Лебенен-клинику. Однако спасти Гершвина не удалось. Он скончался, не приходя в сознание, утром 11 июля 1937 года, не дожив немного до тридцати девяти лет. Композитор умер в расцвете сил, полный творческих планов.

Исаак Осипович Дунаевский (1900–1955)

Однажды, в 1932 году, в Мюзик-холл к дирижеру Дунаевскому пришел представитель кинофабрики «Советская Беларусь». Композитора пригласили принять участие в создании звукового фильма «Первый взвод». Предложение кинофабрики живо заинтересовало Дунаевского, и он его принял. Так началась работа Исаака Осиповича в кино. Всего он написал музыку к 28 фильмам. Благодаря счастливому союзу с кинематографом музыка Дунаевского быстро завоевала популярность. И сейчас он по праву считается классиком советской песни.

Ровесник века, Исаак Осипович Дунаевский родился 30 января 1900 года в городе Лохвице Полтавской губернии. Начальное музыкальное образование мальчик получил там же в Лохвице, занимаясь у скрипача Г. Полянского. В 1910 году он поступил в Харьковское музыкальное училище, где обучался у И. Ахрона по классу скрипки и у С. Богатырева — композиции. К тому периоду относятся и первые сочинения Дунаевского. Одновременно он учился сначала в гимназии, а затем на юридическом факультете университета.

В 1919 году Дунаевский начинает работу в Харьковском драматическом театре. Композитор уже тогда понял и навсегда усвоил, что в любом сценическом жанре характер и стиль музыки определяются идеей произведения, для которого музыка создается. Создание музыки, помогающей действию и даже развивающей его, стало законом в творчестве молодого композитора. Этого принципа он придерживался и в дальнейшем: в Московском эстрадном театре «Эрмитаж», музыкальным руководителем которого он был с 1924 по 1926 год, в Московском театре сатиры на посту заведующего музыкальной частью (1926–1929) и в Московском театре оперетты, где с огромным успехом была поставлена в 1927 году его оперетта «Женихи».

Этот спектакль стал не просто «первой ласточкой», возвестившей о приходе весны в еще не освоенный советским театром жанр. По сути, то было началом рождения советской оперетты, музыку которой И. О. Дунаевский видел через призму главной ее арии — песни. Не случайно, когда в 1927 году московский журнал «Рабис» попросил И. О. Дунаевского и некоторых режиссеров и артистов театра оперетты принять участие в дискуссионной анкете «Опереточный тупик. Как выйти из него?» Композитор высказался категорически: советская оперетта должна нести слушателям песни, «параллельно с созданием оперетты должна идти борьба за новую советскую песню!»

В 1929 году композитор переселяется из Москвы в Ленинград, куда его пригласили в качестве композитора и дирижера открывшегося эстрадно-музыкального театра Мюзик-холл.

Ко времени приезда в Ленинград музыкальный багаж композитора был уже достаточно солидным. Дунаевским была написана музыка к 62 (!) драматическим спектаклям («Взятие Бастилии» Р. Роллана, «Орленок» и «Романтики» Э. Ростана, «Женитьба Фигаро» П. Бомарше, «Слуга двух господ» и другим), к 23 эстрадным обозрениям, 6 водевилям, 2 балетам, музыка 8 оперетт («Женщины в аду», «Пассажир с Океаника», «И нашим и вашим», «Соломенная шляпка» и другие). Композитор много работал в области камерного творчества. Им было создано свыше 90 различных произведений — пьесы для фортепиано, квартеты, романсы.

В августе 1932 года создатель будущих советских музыкальных кинокомедий Г. В. Александров возвратился в Москву после работы в Европе, Америке и Мексике. Его не оставляла мысль о создании комедийного музыкального фильма.

Александрову порекомендовали Дунаевского. Их встреча состоялась на квартире Утесова. Тема разговора была одна — о музыкальной кинокомедии, о будущем фильме. Наконец Дунаевский подошел к роялю: «Об этой работе, музыка которой, как мне кажется, уже приближается к нам, мне хочется сказать…» — И он в раздумье опустил руки на клавиши. Музыка, разрастаясь, превращалась то в размышление о счастье, то в веселые куплеты и галоп, то обретала ритм жизнерадостного марша. Когда растаял последний звук этой романтической импровизации, Дунаевский повернулся к Александрову и Утесову и доверительно спросил: «Похоже немножко?» Пораженный Александров молча смотрел на композитора. Сейчас, в какое-то короткое мгновение, сквозь музыкальные картины, набросанные Дунаевским, он вдруг увидел кадры еще не созданного фильма. А музыка уже зримо вычертила контуры будущей работы, словно с улыбкой прошли у рояля герои фильма, сказав: «До скорой встречи!» И Александров и Дунаевский, каждый по-своему, всегда вспоминали тот вечер, открывший их долгий совместный творческий путь.

Для фильма Дунаевский написал около двадцати различных музыкальных номеров: песню Анюты, песню Кости, галоп, скрипичный урок, нашествие стада на виллу, танго, вальс, сцену «музыкальной драки», частушки, мультипликационные заставки и многое другое. Утесов вспоминал, что он никогда не упускал возможности послушать игру Дунаевского: «Музыку Дунаевского любят все, но тот, кто не сидел с ним у рояля, не может себе полностью представить всю степень дарования этого поистине замечательного музыканта».

Прежде чем выпустить на широкий экран, фильм в числе других работ известных советских киномастеров повезли в Венецию на Вторую международную кинематографическую выставку.

Блистательным завершением Выставки было присуждение произведениям советской кинематографии первого приза — Золотого кубка, который был торжественно вручен делегации советских кинематографистов.

Особенно популярной в Венеции сразу же стала музыка фильма. «Марш веселых ребят», переведенный на итальянский язык, распевали повсюду. Маленькие оркестрики, неаполитанские ансамбли с увлечением играли в своем музыкальном изложении и «Марш веселых ребят», и написанную в ритме танго, близком неаполитанским мелодиям, песню Кости.

В то время Дунаевского уже ожидало множество дел, в том числе снимающаяся на киностудии «Ленфильм» картина «Три товарища». Еще в самом начале 1934 года к Дунаевскому обратился режиссер С. А. Тимошенко с просьбой написать музыку к этой картине.

В отличие от предыдущих, в фильме «Три товарища» музыка лишь сопровождала действие, и только «Песня о Каховке» на стихи Михаила Светлова обрела самостоятельную жизнь.

Исаак Осипович вспоминал: «Музыку к песне „Каховка“ мне удалось записать буквально за несколько минут. Помню, как я подошел к роялю. Тут же сидел автор стихов Светлов. Не отходя от рояля, я полностью сыграл песню от начала до конца».

В 1935 году Дунаевский получил приглашение от «Мосфильма» принять участие в создании приключенческого фильма «Дети капитана Гранта».

Участники фильма «Дети капитана Гранта» не переставали удивляться титанической работоспособности Дунаевского, который приходил к ним в павильон после напряженной работы здесь же, на «Мосфильме», с Александровым и сразу активно включался в работу над другим фильмом, с ходу разрабатывая вдруг родившуюся мелодию, изображая чуть ли не

весь оркестр. Ему всегда хотелось, чтобы музыка была «настоящей», а песня — искренней, заразительной, словно родившейся в сердце героя фильма. Сейчас трудно представить себе, чтобы юный Роберт, поднимаясь на мачту шхуны «Дункан», не запел бы «А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер!»

«Когда я вспоминаю музыку к фильму „Дети капитана Гранта“, — писал Шостакович, — я не могу не испытывать сожаления по поводу того, что блестящая увертюра к картине, открывшая новую сторону таланта композитора, не повлекла за собой продолжения работы в этом плане Эта увертюра — симфоническое произведение большого накала и темперамента».

Более двадцати музыкальных произведений было создано Дунаевским к фильму «Цирк», снятому в том же 1936 году. Однако главной в фильме стала «Песня о Родине».

О жизни этой песни можно было бы написать целую книгу, страницы которой поведали бы о том, как ее пели строители Магнитки и Комсомольска-на-Амуре, белорусские колхозники и металлурги Кузбасса, как этой песней, передававшейся по радио с января 1938 года каждое утро без 5 минут 6, начинался новый трудовой день СССР. «Песня о Родине» сражалась с фашизмом, она была паролем югославских партизан, ее пели в освобожденных городах Чехословакии, Венгрии, Польши, Болгарии.

Музыка Дунаевского не только помогала отыскивать внутренний стиль и внутреннюю сущность будущего кинопроизведения, но и порой вела к разработке характеров будущих героев. Пожалуй, самым необычным примером активного воздействия музыки Дунаевского на литературное творчество является тот факт, что не роман Льва Кассиля «Вратарь республики» стал основой сценария, а сценарий фильма и музыка к нему повлекли за собой рождение книги

1938 год отмечен работой над музыкой к фильму «Волга-Волга» Она была для Дунаевского настолько же интересной и увлекательной, насколько ответственной и сложной Дунаевский стал не просто композитором, написавшим музыку к фильму, а одним из авторов кинокомедии.

«Можно смело сказать, что без этой музыки не было бы фильма!» — утверждала газета «Кино». «Но, — заметил Исаак Осипович, прочитав этот лестный отзыв, — без этого фильма не было бы и музыки!»

«Волга-Волга», пожалуй, как ни один фильм Дунаевского, пронизана песнями, симфоническими картинами, куплетами, музыкальными эпизодами, танцевальными ритмами. Главную песню музыкальной кинокомедии — «Песню о Волге» — можно назвать героиней фильма Ее мелодия, словно впитавшая красоту и ширь величавой реки, как могучая волна переливается с экрана в душу человека, наполняя ее чувством беспредельной радости, которая «до самого солнца летела» и «до самого сердца дошла». Звучащая каждый раз в новых оркестровых вариациях, музыкально разрастаясь от кадра к кадру, песня обретает могучие крылья, которые помогают ей стать подлинно народной и в фильме и в жизни.

4 ноября 1937 года Ленинградский театр музыкальной комедии показал премьеру оперетты Дунаевского «Золотая долина» Появление «Золотой долины» на сцене ознаменовало собой не только рождение, но и утверждение советской оперетты как формы музыкального жанра

«„Золотая долина“ имела успех, — писал автор текста М. О. Янковский, — у композитора получилось сочинение, которое в музыкальном отношении стало одной из вершин творчества Дунаевского, несмотря на большие недостатки в либретто». Самокритичный драматург после премьеры почувствовал противоречие между яркостью и широтой музыкального мышления композитора и примитивностью своего текста.

Много лет спустя, прослеживая и анализируя путь развития советской оперетты почти за

шестьдесят лет, тот же Янковский в книге «Советская оперетта» уверенно назовет Дунаевского ее классиком.

В 1940 году Александров снимал фильм «Светлый путь». Музыку и для этого фильма писал Дунаевский.

Когда уже окончательно определилась музыка основной темы марша, припев к маршу долю не сочинялся. «Помнится, композитору сначала никак не удавался припев к „Маршу энтузиастов“, — вспоминал Соловьев-Седой. — Был момент, когда он отчаялся его сочинить и предлагал товарищам по жанру, в том числе и автору этих строк, в порядке соавторства дописать припев к „Маршу“. Но, в конце концов, конечно, нашел его сам!»

И помог в этом композитору завод «Электросила». В один из своих приездов к рабочим Дунаевский выступил с концертом во время обеденного перерыва в крупнейшем турбогенераторном цехе. Вслушиваясь в ритмичный гул станков, композитор вдруг «услышал» четкий ритм музыки будущего припева. Возвращаясь после концерта, Исаак Осипович увидел на заводском дворе группу рабочих, бодро и дружно шедших заступать в рабочую смену. Ритм их шагов будто еще что-то подсказал Дунаевскому.

«Друзья мои! — воскликнул композитор, обращаясь к провожавшим его рабкорам заводской газеты. — Так ведь это же и есть „Марш энтузиастов“! Сережа (это уже к шоферу), гони к роялю!».

В годы Великой Отечественной войны, «избороздив» все, что только можно было избороздить «в нашей необъятной матушке-России», работая художественным руководителем Ансамбля песни и пляски железнодорожников, композитор создал более семидесяти музыкальных произведений на военную тему.

Впервые послевоенные годы Дунаевский написал музыку оперетты «Вольный ветер», посвятив ее борьбе народов за мир. Все музыкальное богатство своей оперетты Дунаевский сосредоточил в «Песне о вольном ветре».

Словно солнечным светом мира наполнен прекрасный «Весенний марш» из кинокомедии «Весна» (1947).

В 1949 году он пишет песни к фильму «Кубанские казаки», среди них тут же ставшие популярными «Ой, цветет калина», «Каким ты был».

Лирическим гимном мира стала его песня «Летите, голуби!», впервые прозвучавшая в 1950 году в документально-художественном фильме «Мы за мир!» «Отсчет этой музыки, — говорил Дунаевский, — идет от войны».

Лебединой песней Дунаевского стала его оперетта «Белая акация», которую композитор назвал «весенним интермеццо». Мелодиями любви, искрящимися весенними красками, пронизана музыка этого произведения, словно его создавал не смертельно больной человек, а юноша, влюбленный и бесконечно талантливый.

Но 25 июля 1955 года ровно в 11 часов утра тяжелый спазм сжал сердце Дунаевского, и оно остановилось навсегда.

Арам Ильич Хачатурян (1903–1978)

Арам Ильич Хачатурян родился 6 июня 1903 года в Тифлисе, как именовалась тогда нынешняя столица Грузии Тбилиси. Правильнее было бы сказать — в пригороде Тифлиса, в районе Коджори.

Хачатурян происходил из семьи среднего достатка, жизнь которой протекала в трудной борьбе. За существование. Музыка с детства захватила его. И ни школьные занятия в частном пансионе С. Аргутинской, ни шумные ребяческие забавы не способны были отвлечь его от нее.

Столь явное увлечение ребенка музыкой не встретило ни с чьей стороны понимания. Родители смотрели на эту склонность сына скептически, наставники в школе — без должной прозорливости. «В среде, окружавшей меня, не было уважительного отношения к профессии музыканта …Взрослые считали, что музыка — занятие не для мужчины. Отец желал, чтобы я стал инженером или врачом. Кем угодно, но только не музыкантом», — вспоминал впоследствии Хачатурян.

В коммерческом училище, где Хачатурян продолжал свое образование, существовал любительский духовой оркестр. «Довольно быстро я освоил технику игры на духовых инструментах, однако марши и танцы скоро приелись. В унынии от однообразия своих незамысловатых партий, я стал импровизировать „контрапункты“ и ритмические структуры к темам исполняемых пьес. „Если вы, молодой человек, будете так рьяно проявлять дерзость, я выставлю вас вон“, — заявил капельмейстер, заметив мои эксперименты. Пришлось пыл свой поубавить и более осторожно продолжать упражнения, стараясь не раздражать не слишком, правда, тонкое ухо капельмейстера». По совету старшего друга Сурена Арам Хачатурян едет в Москву и поступает на биологическое отделение физико-математического факультета Московского университета. Хачатурян в течение трех лет изучал химию и морфологию растений, остеологию, анатомию человека.

Осенью 1922 года Арам Хачатурян впервые вошел в двери небольшого старомосковского особняка, затерявшегося в гуще арбатских переулков. Это был Музыкальный техникум имени Гнесиных.

«Не имея никакой, даже элементарной теоретической подготовки, я предстал перед комиссией. Для пробы голоса и слуха бойко спел что-то вроде „жестокого“ романса „Разбей бокал“, вызвав улыбку экзаменаторов…» Несколько танцевальных пьес было столь же бойко сыграно Арамом на фортепиано. «Вместе с тем, вспоминаю, я легко справился со всеми испытаниями слуха, чувства ритма и музыкальной памяти, несмотря на то, что все эти задания мне приходилось выполнять впервые в жизни».

Начались нелегкие для Хачатуряна годы. Занятия в техникуме требовали от него немалого напряжения. Нужно было восполнить знания по музыкально-теоретическим предметам, овладеть игрой на инструменте, что дается в двадцать лет куда труднее, чем в детстве: не так эластичны руки, не так подвижны не привыкшие к грифу пальцы. Но ведь надо было зарабатывать еще и на жизнь. Арам работает грузчиком в винных погребах и певчим в церковном хоре — недурное сочетание!

К счастью, успехи Хачатуряна в занятиях музыкой были очевидны, и именно они определили его дальнейшую жизнь. В годы учения в Техникуме имени Гнесиных состоялась очень важная для него встреча с Рейнгольдом Морицевичем Глиэром. Общение с Глиэром,

которое продолжится и в последующие годы, близкое знакомство с его произведениями имели большое значение для Хачатуряна. Помимо всего Глиэр был первым из московских композиторов, кто протянул руку помощи формировавшимся в то время профессиональным музыкальным школам республик Советского Востока.

Первые же сочинения Хачатуряна принесли ему успех. Пьесы, еще, конечно, не совершенные, выявили такие свойства композиторской индивидуальности Арама Ильича, как живое ощущение армянской народной музыки, импровизационность изложения, красочность, терпкость гармонического языка.

Заканчивая весной 1929 года Музыкальный техникум имени Гнесиных, Хачатурян имел все основания сказать: я много занимался «алгеброй» музыки — изучал сольфеджио, теорию, гармонию, много сочинял. И хотя познано было в нелегком ремесле музыканта далеко не все, хотя предстоял еще долгий и упорный труд, размышляя о своей будущности, Хачатурян отверг все сомнения и бесповоротно избрал профессию композитора…

Осень 1929 года. Напряженная пора приемных экзаменов в Московскую консерваторию. «Испытательная комиссия, — можно прочитать в Протоколе приемного экзамена на научно-композиторский факультет, — решила зачислить Хачатуряна на первый курс консерватории в числе семи абитуриентов, отобранных из нескольких десятков».

Арам Хачатурян был зачислен в класс Михаила Фабиановича Гнесина, однако ввиду его ухода в 1931 году из консерватории, перешел со второго курса в класс Николая Яковлевича Мясковского.

Пример Хачатуряна, вероятно, наиболее убедительно демонстрирует индивидуальный подход Мясковского к каждому из своих учеников. Мудрость Мясковского-педагога в том и состояла, что, как говорил в отношении себя Хачатурян, Николай Яковлевич «…не стремился нарушать или изменять то живое ощущение национальной музыкальной стихии, которое было впитано с молоком матери». Мясковский настоятельно требовал от всех студентов постоянной большой работы.

В классе Мясковского Хачатурян встретил и свою любовь — Нину Макарову. Она стала ему любящей женой и верной спутницей в жизни. Это был второй брак Хачатуряна. От первой жены Рамэллы у него осталась дочь Нунэ, о которой Арам Ильич постоянно заботился. Нунэ стала музыкальным преподавателем.

За годы учебы в консерватории Хачатурян написал более 50 произведений. Лучшим из всех созданных тогда камерных произведений оказалось Трио для кларнета, скрипки и фортепиано. Написанное в 1932 году, оно было вскоре услышано Прокофьевым и привлекло его самостоятельностью интонационного языка, сочностью мелоса, удивительной непринужденностью самовыражения, душевной теплотой. Прокофьев рекомендовал Трио к изданию, и вскоре оно вышло.

Первым крупным произведением Хачатуряна стала Танцевальная сюита — истинный гимн танцевальности, столь близкой темпераменту и складу дарования композитора.

Близилась к концу пора студенчества. Хачатурян остается еще на два года в классе Мясковского как аспирант. Но мандатом на право называться профессиональным композитором должна стать дипломная работа. Арам Ильич решает писать симфонию. «Мои творческие искания и борения юности увенчались Первой симфонией», — вспоминал он через много лет. Добавим: это была одна из первых симфоний в Армении.

Доминанта Первой симфонии Хачатуряна — ее яркая живописность, покоряющий воображение, захватывающий дух народного музицирования, самобытность.

Период 1935–1941 годов — один из самых плодотворных в жизни и творчестве Хачатуряна. Завершена аспирантура Московской консерватории. Сочинен и успешно сыгран

Фортепианный концерт. Вышли на экраны страны кинофильмы «Пэпо» и «Зангезур» с музыкой Арама Ильича. На сценах московских театров ставятся спектакли «Валенсианская вдова» и «Маскарад» с музыкой Хачатуряна «Маскарад» стал вершиной творчества Хачатуряна в драматическом театре. Написанная для спектакля Театра имени Вахтангова, музыка эта использовалась впоследствии во многих других театрах.

«Волшебным звеном» всей музыки Хачатуряна к «Маскараду» стал вальс. Это была редкостная творческая удача В музыке к «Маскараду» есть немало превосходных страниц и помимо вальса — романс Нины и ноктюрн — тонкие лирические зарисовки, мазурка и галоп — как бы «общие планы» бала и маскарада. Несомненно, что одной из основных причин успеха музыки к спектаклю сделался пронизывающий ее симфонизм.

Арам Ильич написал музыку более чем к 20 спектаклям. Среди них лирическая комедия, психологическая драма, классическая трагедия. Тем не менее, во всех театральных работах композитора — будь то «Грустная песня в духане» из сундукяновской «Хатабалы» или Серенада из «Валенсианской вдовы» Лопе де Вега — мы безошибочно определяем неповторимую интонацию «голоса» Арама Хачатуряна.

Передавать чувства и страсти персонажей — так понимал Хачатурян задачу композитора, сочиняющего музыку для драматического спектакля. И без всякой стилизации под ту или иную эпоху.

Инструментальные концерты Хачатуряна с максимальной полнотой и яркостью воплотили наиболее характерные черты его стиля. Когда в 1936 году Арам Ильич приступал к сочинению Фортепианного концерта, он не говорил о замысле инструментальной триады. Скрипичный концерт появился четыре года спустя после Фортепианного, Виолончельный — еще через шесть лет.

И, тем не менее, все они воспринимаются как некий большой цикл. Исследователь творчества композитора Г Хубов пишет о трех частях единого «концерта концертов», где Фортепианный — ассоциируется с господствующим в хачатуряновской партитуре тоном утренней свежести, Скрипичный — с жаром полуденного солнца, Виолончельный — с красками серебрящегося заката. Музыка трех его концертов дает немало свидетельств существующей меж ними общности.

16 ноября 1940 года состоялась премьера Скрипичного концерта Хачатуряна. «Концерт имел большой успех, я был счастлив», — красноречиво заключил свои воспоминания о премьере композитор. Мелодическое богатство Скрипичного концерта определило его успех в не меньшей мере, чем цельность формы и рельефность драматургических принципов.

Началась Великая Отечественная война. В эти грозные дни войны и состоялась новая встреча Арама Хачатуряна с Кировским театром — вдали от Ленинграда и Москвы, в глубоком тылу на Урале. Тогда-то пришла к Араму Ильичу мысль: необходимо продолжить работу над балетом «Счастье».

Завершив ее, Хачатурян принимается в 1942 году за сочинение нового балета — «Гаянэ».

«Приехав в Молотов, я писал партитуру балета, не расставаясь с грелкой и манной кашей. К счастью, я пользовался столовой театра, которая снабжалась по тем временам потрясающе».

Хореограф Н. Анисимова вспоминала: «Несмотря на все ужасы и последствия страшной войны, прошедшей перед моими глазами, скажу, что я никогда так легко не сочиняла танцы, как в балете „Гаянэ“, никогда так не любила музыку, не восхищалась ею, как в этом балете. Если мои танцы удались, то „вина“ в этом самого Арама Ильича Хачатуряна. Его талант вдохновлял и помогал постановщику… Премьера прошла прекрасно. Артистов и постановщиков вызывали много раз Арам Ильич, кланяясь, сердито чмокнул меня в щеку,

вроде укусил. „Не прощаю“, — прошипел он, улыбаясь…»

Сам Арам Ильич выделил три основополагающие стихии партитуры «Гаянэ»: танцевальность, драматизм, порой доходящий до трагизма, лирика. «Я большой сторонник того, чтобы в балете танцевали, а в опере пели», — говорил композитор.

Летом 1943 года Хачатурян обращается к партитуре своей Второй симфонии. «Создавая симфонию, я стремился воплотить в музыке те думы и чувства, которыми живет сегодня наш народ», — говорил композитор. «Вторая симфония — реквием гнева, реквием протеста против войн и насилия» В том же году симфония была впервые с успехом исполнена.

«Приступаю с чувством огромного творческого волнения», — написал 9 июля 1950 года Хачатурян на первой странице партитуры балета «Спартак». На последней странице авторская ремарка гласит: «Три с половиной года длилась работа над „Спартаком“. Работал преимущественно летом. В общей сложности „Спартак“ написан в 8 месяцев. Окончил 22 февраля 1954 года. Вся музыка написана в Старой Рузе в Доме творчества композиторов. Арам Хачатурян».

Как же возник замысел балета на античный сюжет? Идея принадлежала известному театроведу Н. Волкову. Либретто Волкова давало исключительно благодатный материал для вдохновения композитора.

Яркая театральность всегда была одной из главных особенностей музыки Хачатуряна — вовсе не только предназначенной для сцены. «Спартак», можно сказать, безгранично театрален. В свое время Ф. Лопухов писал о том, что жанр исторической хроники, избранный либреттистом «Спартака», противопоказан балету, что следовало остановиться на жанре героической поэмы. Силой музыки, яркой ее зрелищностью, театральностью Хачатурян как бы «оправдывает» жанр.

«Яркость, красочность, колористичность музыки „Спартака“, — писал Д. Шостакович, — столь велики, что моментами возникает даже опасение: не потускнеет ли в результате этого основная тема-идея балета — революционная борьба рабов против своих угнетателей…»

Кино — школа для композитора. К этой мысли Арам Ильич возвращался неоднократно, в особенности когда размышлял о судьбах молодежи. «Это для молодого композитора колоссальная школа, я бы сказал, еще одна консерватория».

Лучшей работой композитора в кино стала музыка к «Отелло» — единственному совместному фильму Хачатуряна с известным режиссером С. Юткевичем, снятому в 1956 году Юткевич, так высоко ценивший в эстетике фильма магическое ощущение пронизывающего его сквозного ритма, нашел в Хачатуряне достойного сотворца.

Хачатурян в 1960-1970-е годы продолжал активно сочинять в различных жанрах. Семь речитативов и фуг, Сонатина, Соната, не говоря уже о Концерте и Концерте-рапсодии, — каждое из этих произведений отражало те или иные этапы эволюции стиля Хачатуряна.

1960-е годы — время создания Хачатуряном второй инструментальной триады: концертов-рапсодий для скрипки (1961), виолончели (1963) и фортепиано (1968) с оркестром Вторая инструментальная триада доносит до нас привычные, хорошо знакомые черты композиторского почерка Хачатуряна. И вместе с тем в рапсодиях обращают на себя внимание и новые стилистические особенности Они выражаются не только в явно выросшем композиторском мастерстве, еще большей изощренности его, но и в изумительной прозрачности оркестровой фактуры.

Список произведений Хачатуряна завершается третьей инструментальной триадой — сольными сонатами для виолончели (1974), скрипки (1975) и альта (1976). «Я стремился, — говорил композитор, — как можно глубже проникнуть в самое существо любимых мною

смычковых инструментов, извлечь из их сокровенных тайников как можно больше тембровых, динамических, эмоциональных качеств. Мне хотелось, чтобы мои музыкальные мысли, которые я старался высказать современным языком, инструменты произнесли возможно выразительнее, пропели мою музыку живыми, трепетными голосами…»

Намерения композитора оказались блистательно реализованными.

Здоровье Арама Ильича тем временем все ухудшалось, и все чаще он говорил о своем желании быть похороненным в Ереване. Завещание было исполнено. После смерти 1 мая 1978 года Хачатуряна похоронили в пантеоне столицы Армении.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975)

Родился Дмитрий Дмитриевич Шостакович 25 сентября 1906 года. Отец его, Дмитрий Болеславович — инженер-химик, сотрудник Менделеева, был большим любителем музыки. Обладатель мягкого, приятного баритона, он с тонким вкусом исполнял романсы и народные песни, выступая на домашних вечерах. Любовь к пению, музыке перешла к нему от отца — Болеслава Шостаковича — профессионального революционера, сосланного царским правительством на вечное поселение в Сибирь.

Поэтическая тонкость души, настоятельная потребность в общении искусством были присущи и другим членам семьи Шостаковичей. Музыкально одаренной была мать будущею композитора — Софья Васильевна. Когда Мите исполнилось одиннадцать лет, она решила определить его в частную музыкальную школу Гляссера.

Незаурядные способности мальчика были многими замечены, и на одном из музыкальных вечеров он был представлен известному композитору, директору Петроградской консерватории Александру Константиновичу Глазунову, который внимательно отнесся к начинающему музыканту. Не отрицая его исполнительского дарования, Глазунов посоветовал ему всерьез заняться композицией, считая ее основным призванием талантливого юноши.

Рассказывали, что Глазунов назвал его новым Моцартом — так поразил он всех своей необыкновенной музыкальностью, прекрасной памятью, тонким слухом и композиторским даром, который проявился в небольших прелюдиях для фортепиано, сочиненных им незадолго до поступления в Петроградскую консерваторию и исполненных перед экзаменационной комиссией.

Развитие талантливого юноши, уже в стенах Петроградской консерватории, протекало стремительно и бурно. Окружающих — и профессоров, и студентов — поражала необыкновенно яркая и разносторонняя его одаренность: блестящая музыкальная память, умение прекрасно читать с листа не только фортепианную литературу, но и сложные оркестровые партитуры, пытливый, острый ум, способный быстро воспринимать и оценивать все, что он слышал классах в консерватории, на концертах…

Но вскоре ко всем этим юношеским впечатлениям и увлечениям прибавилась и серьезная обязанность — материальная забота о семье. В 1922 году, когда юноша переходил на последний курс консерватории, умер его отец. После смерти отца нужно было не только напряженно учиться, но и работать. Юноша устроился музыкальным иллюстратором в один из кинотеатров Ленинграда. Поскольку звук в немом кино отсутствовал, его заменяло фортепианное сопровождение.

Естественно, что все это явилось для талантливого и добросовестного юноши дополнительной нагрузкой, которая не могла не сказаться на его здоровье. Но, тем не менее, он вынужден был продолжать работу в кино, что очень мешало и отвлекало от систематических музыкальных занятий, которым он по-прежнему придавал первостепенное значение.

Тем не менее, обучение в консерватории по классу фортепиано было удачно завершено, и в 1923 году Дмитрий Шостакович начал свой самостоятельный артистический путь. К этому времени он был автором значительного количества произведений. А к окончанию консерватории создал Первую симфонию. Эта симфония сразу же определила место

Шостаковича в советской симфонической музыке, снискав ему славу одного из лучших и зрелых — несмотря на возраст — композиторов. И действительно, в ней он предстал как самобытная, вполне определившаяся творческая личность со своим особым, неповторимым, только ему свойственным музыкальным почерком.

Благодаря обилию различных тем-образов, их тесному переплетению, взаимодействию, столкновению, противоборству, симфония действительно сродни роману, а зачастую превосходит его по психологической и эмоциональной глубине образов, разнообразию настроений, их тончайших оттенков, передать которые слово порой бессильно.

В 1925 году Дмитрий Шостакович закончил и композиторский факультет консерватории. Он с успехом выступает и как пианист: исполняет не только свои произведения, но и классическую музыку. На международном конкурсе пианистов в Варшаве (1927) Шостакович был награжден почетным дипломом.

Первые серьезные достижения Шостаковича в развитии гражданской тематики в музыке — его Вторая и Третья симфонии (1927–1929). И в творчестве композитора, и в истории советской музыки они занимают место особое, ибо явились одними из первых симфонических произведений, где была отражена революционная тема.

В конце 1920-х годов Шостакович начинает сотрудничать с некоторыми театральными режиссерами и кинорежиссерами — музыкально оформляет драматические спектакли и кинофильмы тех лет.

Разные эпохи, разных людей, их чувства и настроения отображали фильмы, музыкально оформленные Шостаковичем.

Интересны песни рабочих окраин, которые композитор ввел в кинофильм «Человек с ружьем» («Тучи над городом встали») и в кинотрилогию о Максиме («Крутится, вертится шар голубой»). Они не только верно передавали аромат эпохи, но и прочно вошли в музыкальный быт 1930-х годов.

Особой заслугой Шостаковича является то, что он первым из советских композиторов ввел в кинофильм песню как лейтмотив, то есть музыкальное воплощение определенной мысли, настроения, характеристики действующего лица или группы лиц. Так, например, лейтмотивом кинофильма «Встречный» является знаменитая «Утренняя песня» (или «Песня о встречном»), рисующая коллективный образ молодых рабочих. Прекрасная, напевная мелодия этой песни, ее упругий, волевой ритм, светлый, радостный характер так полно выражали свою эпоху — эпоху строительства новой жизни, что песня стала ее знаменем, символом. Она легко перешагнула границы и вскоре зазвучала во всех странах Европы, где ее быстро «присвоили», забыв об авторе. «Да, это наша песня, — сказали там однажды одному из наших композиторов. — Но, кажется, у вас в России тоже есть что-то похожее… Кажется…»

В Швейцарии она стала свадебной песней, а в 1948 году, наделенная новым текстом, была объявлена Гимном ООН.

В 1928 году композитором была создана первая опера — «Нос» на сюжет повести Н. В. Гоголя. Обращение к произведению великого русского писателя сыграло важную роль в развитии Шостаковича как художника, выявило своеобразие, оригинальность его устремлений. Так же как Гоголь, он был уверен в том, что литература, искусство могут изменить жизнь, сделать ее не только осмысленной, но и прекрасной — нужно только показать все, что делает ее безобразной, подчеркнув, что много зависит от самих людей.

Те же черты — сатирический гротеск и бытовая сатира — присутствуют и во второй опере Шостаковича — «Катерина Измайлова» (1932). Но основным здесь стал высокий трагедийный пафос; потому опера имеет подзаголовок «трагедия-сатира».

Сюжетом оперы послужила повесть Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», с

сокращениями, с иной расстановкой акцентов. В центре оперы — простая русская женщина, искренне полюбившая и не размышляющая о последствиях своей любви. Главным для композитора стали глубина чувства, переживания героини, ее угрызения довести.

Интересно отметить, что такое глубоко трагедийное произведение создавалось одновременно с комедийным балетом «Светлый ручей», близким по музыке к предыдущим балетам Шостаковича «Золотой век» и «Болт».

Оперы «Нос» и «Катерина Измайлова», балет «Золотой век» в 1936 году подверглись уничтожающей критике в статье «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда». Подающий большие надежды композитор, которому была близка атональность Шёнберга и конструктивизм Стравинского, а также джаз, музыкальный футуризм, получил жестокий удар. С этого рокового момента было запрещено исполнять написанные ранее произведения, и Шостакович был вынужден отменить исполнение Четвертой симфонии. Какой след это оставило в его душе? Увидеть улыбку на лице этого человека, прикрывавшего глаза темными непроницаемыми стеклами очков, было большой редкостью…

В результате Шостакович упростил свой музыкальный язык, что особенно заметно в струнном квартете и квинтете того периода.

Понятно, почему музыка Пятой симфонии полна такого огромного напряжения и трагедийной силы. Ее основное содержание составил богатый и разнообразный мир человеческих переживаний, чувств: страстные, волевые порывы — и мучительная, затаенная боль, стремительное нагнетание динамики, действия — и тихое восхищение перед жизнью, перед ее извечной, непреходящей красотой и мудростью.

Пятая симфония явилась первой кульминацией симфонического творчества Шостаковича, одной из вершин всего советского симфонизма.

«Оптимистической трагедией» назвали ее современники. «Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая», — говорил об этой симфонии писатель А. Фадеев.

В своем триумфальном шествии симфония легко перешагнула границы нашей страны и многократно звучала за рубежом. Так, в сезоне 1937–1938 года ее услышали жители французской столицы в одном из концертов, состоявшем «из лучших произведений современной музыки», — как писалось в одной из парижских газет. На этом концерте помимо двух произведений признанных французских композиторов — Ж. Орика и Ш. Кёхлина — прозвучала и Пятая симфония в исполнении парижского симфонического оркестра под управлением Р. Дезормьера.

Тем временем Шостакович работал уже над новой своей симфонией — Шестой. Композиция Шестой симфонии несколько необычна, неожиданна. И, тем не менее — это звено одной цепи исканий, по-прежнему устремленных и смелых.

В 1937 году Дмитрий Дмитриевич становится преподавателем Ленинградской консерватории и через два года получает звание профессора. Было ему тогда 33 года.

Несмотря на то, что педагогическая деятельность его была недолгой (он преподавал в Ленинградской консерватории в 1937–1941 годах и в Московской консерватории в 1943–1948 годах), влияние его на развитие советской музыки оказалось огромным. Его богато одаренная натура и в этой области проявила себя ярко и талантливо. Дмитрий Дмитриевич помог сформироваться таким неповторимым творческим индивидуальностям, как Г. Свиридов, Кара Караев, Б. Чайковский, Ю. Левитин, и другим.

Начавшаяся в 1941 году война отодвинула на дальние сроки осуществление замыслов мирного времени.

«Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному

городу — Ленинграду — и посвящаю свою 7-ю симфонию», — написал на партитуре Шостакович летом 1941 года.

В его душе, кипевшей великим гневом, зрел грандиозный замысел нового сочинения, которое должно было отразить мысли и чувства миллионов советских людей. Все передуманное, перечувствованное в первые военные дни, месяцы требовало выхода, искало своего воплощения в звуках.

С необычайным воодушевлением принялся композитор за создание своей Седьмой симфонии. «Музыка неудержимо рвалась из меня», — вспоминал он потом. Ни голод, ни начавшиеся осенние холода и отсутствие топлива, ни частые артобстрелы и бомбежки не могли помешать вдохновенному труду.

Общее содержание симфонии, — противопоставление и борьба двух непримиримо враждебных образов. Это уже не отвлеченные категории добра и зла, а вполне конкретные образы: мир советских людей и фашизм.

Завершилась симфония уже в Куйбышеве, куда Шостаковича больного, ослабевшего от голода, с двумя малолетними детьми вывезли самолетом.

Там же, в Куйбышеве, и состоялась премьера симфонии — 5 марта ее исполнил оркестр Большого театра. Вскоре Седьмая симфония прозвучала и в Москве.

А 9 августа того же года, когда по плану фашистского командования Ленинград должен был пасть — оно даже назначило на этот день парад своих войск в Ленинграде, — Седьмая симфония Шостаковича была исполнена в этом городе — измученном блокадой, но не сдавшемся врагу.

Не меньший энтузиазм встретила симфония и за рубежом. Заснятая на фотопленку, миновав минные поля Атлантики, она прибыла в Нью-Йорк, где ее уже ждали лучшие дирижеры Америки — Л. Стоковский, А. Тосканини, С. Кусевицкий.

Премьеру симфонии транслировали все радиостанции США, Канады, Латинской Америки — ее слушало около 20 млн. человек.

Более 60 раз прозвучала эта симфония на Американском континенте в течение лишь нескольких месяцев 1942 года!

В 1943 году Шостакович вернулся из эвакуации и поселился в Москве. Отныне он навсегда связал себя с этим городом. Здесь он работает над Восьмой симфонией.

Восьмая симфония — своего рода трагедийная кульминация в творчестве Шостаковича. Она продолжает раскрытие военной темы, начатое в Седьмой симфонии, но по своему характеру, образному строю в известной мере противостоит ей.

Образ смерти предстает в этой симфонии как страшная, испепеляющая все живое сила. И для такой музыки естественно нервное, трепетное биение ритмического пульса, сложный гармонический комплекс звуков, передающий напряжение.

Дважды принимался Шостакович за создание новой — Девятой симфонии, и, наконец, осенью 1945 года она была впервые исполнена сначала в Ленинграде, а затем в Москве.

Каждая из пяти ее частей заключает в себе свой особый мир чувств и настроений. Но всех их объединяет светлое мироощущение, которое впервые за последние годы зазвучало в творчестве Шостаковича.

Кончилась война. Произведения Шостаковича с огромным успехом звучали в исполнении лучших музыкантов на всех континентах земного шара. И, тем не менее, в тот период композитор вновь был подвергнут уничижительной критике. Его произведения назвали ненужными и даже вредными формалистическими опытами.

1953 год принес СССР большие перемены. Под впечатлением событий того времени создал Шостакович свою новую, Десятую симфонию — одно из самых лиричных

произведений.

Музыка Десятой симфонии прекрасна своей выразительностью и напевностью. Причем характер большинства мелодий — исконно русский, глубоко лиричный, проникновенный. И, возможно, потому при всем неоспоримом совершенстве предыдущих симфоний Шостаковича Десятая выделяется особым, высоко поэтичным строем основных своих образов, их теплотой и глубокой человечностью.

В 1955 году наш народ торжественно отмечал пятидесятилетний юбилей первой русской революции 1905 года. Это вдохновило композитора на создание новой Одиннадцатой симфонии, которая прозвучала впервые в 1957 году.

Одиннадцатая симфония открывает совершенно иной мир музыкальных образов и начинает собой развитие иного типа симфонических произведений в творчестве Шостаковича — программного.

Основной особенностью симфонии является то, что ее музыкальная ткань пронизана мелодиями старых революционных песен. И хотя эти мелодии «поют» здесь только инструменты оркестра, но благодаря своей широкой известности они входят в сознание слушателей как песни со словами.

Теме революции Шостакович посвятил и свою следующую — Двенадцатую симфонию «1917 год».

Литературной основой Тринадцатой симфонии, завершенной в 1961 году, стали стихи Е. Евтушенко — поэма «Бабий Яр». Музыка и слово являются в ней равными компонентами для выражения не только сложных движений человеческой души, но конкретных событий — личных или исторических, которые составляют основу содержания того или иного произведения. События далекого и недавнего прошлого определили содержание симфонии, и их описание соседствует с размышлениями и лирическими высказываниями композитора.

В 1963 году Шостакович пишет свое новое сочинение — вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина». И снова литературным материалом, который лег в основу этого произведения, послужил отрывок из поэмы Е. Евтушенко «Братская ГЭС». Поэтическое слово и музыка, тесно переплетаясь, участвуют в этом произведении как равно необходимые, равнозначные элементы для передачи замысла. Основу содержания поэмы составляют далекие события русской истории XVII века. Но музыка, повествуя о них, звучит светло и современно, что приближает их к нам.

Новые симфонии Шостаковича — Четырнадцатая (1969) и Пятнадцатая (1971) — обрисовывают круг морально-этических проблем нашего сложного времени и вместе с тем общечеловеческого значения. Во всех этих произведениях мы неизменно ощущаем породившую их эпоху, с обнаженными контрастами и необычайно напряженным ритмом жизни.

Пятнадцатая симфония — последняя симфония Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Она завершила собой почти полувековой путь выдающегося композитора-симфониста. Композитор умер 9 августа 1975 года

Тихон Николаевич Хренников (род. в 1913 году)

Будущий композитор родился 10 июня 1913 года в городе Ельце Орловской области.

Тихон был десятым ребенком в семье Николая Ивановича и Варвары Васильевны Хренниковых. Доходы семьи, жившей на жалование отца, приказчика в одной из купеческих лавок, были невелики, но родители заботились о том, чтобы все дети получили образование. Семья Хренниковых была очень музыкальной: братья играли на мандолинах и гитарах, сестры пели крестьянские и городские песни. Естественно, что в такой среде рано проявилось дарование младшего сына.

Тихону было девять лет, когда сбылась его давняя мечта: он начал учиться игре на фортепиано. Его первым учителем стал чешский музыкант Кветон, которого сменил спустя два года пианист В. Агарков. Мальчик делал большие успехи в фортепианной игре, проявляя большие виртуозные данные и живость исполнительской фантазии. Много сделала для его музыкального и общего развития А. Варгунина — высокообразованный преподаватель, с которой Тихон начал заниматься в 1927 году.

С каждым годом возрастала увлеченность мальчика музыкальным искусством. Его талант проявлялся не только в фортепианной игре, но и в первых опытах композиции. В самый канун нового, 1926 года тринадцатилетний музыкант написал свое первое произведение — этюд для фортепиано.

В 1929 году Тихон Хренников приехал в Москву и поступил в Музыкальный техникум имени Гнесиных — одно из лучших учебных заведений столицы. Три года понадобилось Тихону Хренникову для окончания полного курса техникума, и в 1932 году он поступил в Московскую консерваторию, причем был зачислен сразу на второй курс.

Консерваторским учителем Хренникова стал Виссарион Яковлевич Шебалин, снискавший себе к этому времени славу одного из виднейших советских педагогов. Шебалин скоро распознал истинную величину таланта своего нового ученика и сразу поставил перед ним трудные творческие задачи, потребовавшие напряжения всех сил.

Его первым крупным произведением, обратившим на себя внимание любителей музыки, стал концерт для фортепиано с оркестром, написанный в 1932–1933 годах.

Концерт был сыгран впервые самим автором в 1933 году в Москве, а в 1935 году в Ленинграде — на Втором Международном фестивале искусств. В этом произведении преобладают светлые и жизнерадостные образы, в нем сочетаются лирика и задорный юмор, он оживлен неожиданностью ритмических контрастов.

Интересы молодого композитора были широкими. Уже в консерваторские годы его влекло к театру, к массовым жанрам. Заканчивая концерт, он уже начинал писать музыку для театра. Его дебют состоялся в Московском театре для детей, руководимом Наталией Сац. Она и привлекла совсем еще молодого студента к работе над спектаклем «Мик».

В 1933–1935 годах Хренников работал над партитурой своей Первой симфонии. Она стала его дипломной работой, представленной по окончанию консерватории. Но, так же как и фортепианный концерт, даже в еще большей степени, она намного возвышалась над обычным уровнем академических работ. Сыгранная впервые в 1935 году в Москве под управлением Георга Себастьяна, симфония имела блестящий успех, она свидетельствовала о стремительном развитии таланта молодого композитора. Вскоре симфонию услышали в Ленинграде и других городах СССР, а затем и за границей. Там она прозвучала под

управлением прославленных дирижеров — Леопольда Стоковского, Юджина Орманди и других.

Симфония Хренникова выделилась среди многих современных ей произведений, привлекла к себе внимание публики. Она неоднократно исполнялась в 1930-е годы, сохранилась и в современном репертуаре, обойдя концертные эстрады многих стран мира.

Что же представляло собой это произведение Тихона Хренникова? Симфония, написанная на студенческой скамье, отмечена редкой свежестью дарования, зрелостью замысла и мастерством его воплощения. Хренников сразу заговорил своим собственным языком, он овладел искусством ясного и лаконичного высказывания, которое так редко встречается в первых опусах. В сжатой форме композитор высказал многое, и притом с той открытой эмоциональностью и глубокой искренностью, которые всегда находят отклик в сердцах слушателей. Если прибавить к этому мелодическое богатство, прекрасное владение оркестровой палитрой и лирическую непосредственность музыки, то станут ясными причины успеха симфонии у публики, ее бесспорной жизненности. Симфония говорила о том, что из стен консерватории выходит талантливый и уже сложившийся композитор.

В 1936 году Хренников блестяще окончил Московскую консерваторию: его имя было высечено золотыми буквами на мраморной доске Почета, установленной в фойе Малого концертного зала. Хренников был одним из самых молодых композиторов-выпускников — ко времени окончания курса ему только что исполнилось 23 года.

Два года (1936–1938) он продолжал занятия в классе высшего мастерства у Шебалина. Окончание аспирантуры открывало путь к преподаванию в консерватории, но в то время эта перспектива не очень привлекала Хренникова, отдававшего все свои силы композиторской работе./ У него появилось немало интересных замыслов, получивших свое воплощение в ближайшие годы. Давней мечтой композитора была опера; он долго искал подходящий сюжет, но эти планы отступили на некоторое время перед увлечением работой для драматического театра. Хренников сотрудничал с коллективом Театра имени Вахтангова — одним из самых интересных и популярных в Москве.

Здесь, в работе над шекспировской комедией «Много шума из ничего», раскрылись новые качества его замечательного таланта, создавшего лирическую и искрометную музыку спектакля.

Успех в театре не отвлек композитора от мыслей о работе над оперой. После долгих поисков он остановился на романе Николая Вирты «Одиночество», по которому драматург Алексей Файко и написал либретто оперы «В бурю».

«Еще на консерваторской скамье я мечтал написать оперу о людях гражданской войны, о героических подвигах партизан, о замечательной Красной Армии», — говорил он, приступая к работе над новым произведением.

Опера создавалась в течение почти трех лет (с 1936 по 1938 год) в тесном общении с коллективом Музыкального театра имени Немировича-Данченко. Композитор создал глубоко прочувствованную музыку, в которой лирика сочетается с драматизмом, а широкий разлив песенной мелодии — с напряженностью сценического действия. В опере есть страстность эмоционального высказывания, идущего от взволнованного сердца, есть романтический пафос и та «общительность интонации» (выражение академика Асафьева), которая во многом обусловила популярность этого и других произведений Хренникова.

Большой опыт, накопленный работой в театре, нашел теперь новое применение. Удачей композитора стала музыка к фильму «Свинарка и пастух», над которой Хренников работал в 1940–1941 годах. Ее музыка, в особенности популярнейшая «Песня о Москве», сохранила свою притягательную силу, и ее можно услышать повсюду.

Прошло первое пятилетие после окончания консерватории. Тихон Хренников быстро вырос и завоевал широкое признание, выдвинулся в первые ряды советских композиторов. В конце 1930-х годов он поселился в доме на 3-й Миусской улице, где в то время жили многие из его коллег, и помещался Центральный клуб композиторов.

Наступила пора зрелости — вместе со своей женой Кларой он уже растил маленькую дочку Наташу. Все это наполняло жизнь новым содержанием, новыми радостями и заботами.

Как и в прежние годы, Хренников был полон замыслов и планов. Но все они отступили перед событием, внезапно изменившим все течение жизни композитора, как и миллионов его соотечественников. Страна вступила в суровые и грозные военные годы. Композитор постоянно выступал со своими произведениями перед воинами Советской Армии — в тылу и на фронте.

Общение с воинами вдохновило Хренникова на создание многих произведений. Можно напомнить о песнях из написанной в 1944 году музыки к фильму «В шесть часов вечера после войны». В них слышатся отзвуки фронтовых впечатлений, они зазвучали по-новому, с тем размахом, который отличает, например, великолепную «Песню артиллеристов», с ее строгой мелодией и чеканной ритмикой припева.

В 1942 году на сцене московского Театра Советской Армии появилась пьеса драматурга Александра Гладкова «Давным-давно», рассказывающая о русской девушке, доблестно сражавшейся против наполеоновских войск. Пьеса оказалась созвучной времени, она пользовалась у зрителей большим успехом. Ему содействовала и музыка Хренникова, отличавшаяся жизнерадостностью своего эмоционального тонуса и мелодической рельефностью. Двадцать лет спустя она частично вошла в партитуру фильма «Гусарская баллада», явившегося экранизацией пьесы Александра Гладкова. В том же 1942 году вышел в свет и цикл песен Хренникова на слова Роберта Бернса.

В годы войны Хренников писал не только песни и музыку для кино. Он продолжал работать над крупным произведением и в 1944 году закончил партитуру второй симфонии, начатую еще четыре года назад. Вторая симфония Хренникова с большой силой художественного обобщения выразила чувства, переживавшиеся в годы войны.

В первые послевоенные годы Тихон Николаевич посвящал большую часть времени работе над оперой. В сущности, его никогда не оставляли мысли о музыкальном театре, и еще в конце 1930-х годов, тотчас же после премьеры оперы «В бурю», он уже углубился в поиски нового сюжета.

Летом 1945 года Хренников начал писать оперу на «Комедию о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» русского драматурга Дмитрия Аверкиева, появившуюся на сцене во второй половине прошлого столетия. Премьера оперы состоялась в Москве в феврале 1950 года. Опера пользовалась у публики успехом, прошла по сценам ряда театров, в том числе и зарубежных. «Фрол Скобеев» с особенной полнотой раскрыл комедийное дарование композитора, проявлявшееся ранее в музыке для театра и кино.

В 1952 году Тихон Хренников, наконец, начал писать свою третью оперу. На этот раз он обратился к знаменитому роману Максима Горького «Мать», рассказывавшему о мужестве рабочих-революционеров, о самоотверженности и благородстве сердца простой русской женщины. Композитор нашел верный тон оперного повествования, по-настоящему выразительного и правдивого.

Надо сказать несколько слов о двух поездках в США. Первая из них состоялась в конце 1959 года, когда Хренников возглавил делегацию советских композиторов в США. Тогда композитору довелось услышать свою первую симфонию в великолепном исполнении

Бостонского оркестра под управлением Шарля Мюнша.

Целью второй поездки в США в 1961 году было участие в музыкальном фестивале в Лос-Анджелесе. Тогда впервые прозвучал за рубежом скрипичный концерт Хренникова. Скрипичный концерт был завершен в 1959 году и впервые сыгран тогда же другом композитора — замечательным советским скрипачом Леонидом Коганом, которому и посвящено это произведение.

По легкости почерка и жизнерадостности эмоционального тонуса он напоминает ранний концерт для фортепиано. Но, разумеется, партитура скрипичного концерта отмечена печатью опыта, накопленного композитором за долгие годы. Это чувствуется и в деталях оркестрового изложения, и в разработке партии скрипки.

В 1964 году Мстислав Ростропович впервые сыграл виолончельный концерт Хренникова, посвященный ему автором. Виолончельный концерт, как и многие другие произведения для этого инструмента, был написан под непосредственным впечатлением от выступлений Ростроповича.

В эти годы композитор много путешествует. Он принимал участие в весеннем фестивале новой музыки в болгарском городе Русе, а затем с берегов Дуная переносился в Японию, где осенью 1965 года состоялись его авторские концерты. Он играл свой фортепианный концерт, а Еко Сато, восторженно встреченная соотечественниками, — скрипичный. В том же году Хренников присутствовал в Лондоне на исполнении своего виолончельного концерта Мстиславом Ростроповичем. А в следующем году выступил с фортепианном концертом в Париже. Количество зарубежных концертов Хренникова возрастало с каждым годом. Но еще больше он выступал в городах родной страны.

В 1967 году состоялось сразу две премьеры произведений Хренникова. В начале года в Новосибирске прошел первый показ оперетты «Белая ночь» по пьесе Е. Шатуновского, а в октябре в Свердловске — оперы-сказки «Мальчик-великан».

Затем композитор пишет балет «Наш двор», рассчитанный на детское исполнение. Участниками этого балета должны быть младшие школьники, и только одна роль предназначена для подростка. Сюжет и состав исполнителей определили характеристику персонажей и содержание сцен, в которых при всей несложности развертывающегося действия достаточно материала для построения живого и остроумного спектакля, способного увлечь маленьких исполнителей.

А 29 ноября 1970 года в Москве состоялась премьера комической оперы «Много шума… из-за сердец».

В 1970-е годы Хренников много и плодотворно работает. Он сочиняет Второй концерт для фортепиано с оркестром, Третью симфонию, Второй концерт для скрипки с оркестром, а также балеты — «Любовью за любовь», «Гусарская баллада».

В 1983 году Хренников возобновил творческое сотрудничество с коллективом Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Он написал новое произведение для этого коллектива — комическую оперу «Доротея». Композитор обратился к сюжету знаменитой комедии Р. Шеридана «Дуэнья», не раз шедшей на нашей сцене Либретто написал Я. Халецкий, с которым композитор уже работал в 1978 году над одноименным телевизионным фильмом. Разумеется, в опере в связи с требованиями жанра все изложено по-иному. Нелегко было найти свой путь решения творческой задачи, сказать свое слово И композитору это удалось: он нашел свой строй интонаций, свои аспекты трактовки образов действующих лиц, прежде всего — Доротеи.

Как и в других сценических произведениях Хренникова, здесь проявилось его умение создавать красивые и пластичные мелодии. И не случайно одна из первых статей,

посвященных «Доротее», озаглавлена автором, Р. Габичвадзе, «Щедрая россыпь мелодий». Но дело не только в красоте мелодий, а в том, что они становятся средством характеристики действующих лиц.

Год спустя после «Доротеи» на той же сцене появилась еще одна комическая опера Хренникова — «Золотой теленок» на сюжет одноименного романа И. Ильфа и Е Петрова. Герои популярнейшего романа выступают на сцене музыкального театра в сатирическом представлении.

Хренников неоднократно перерабатывал написанные ранее произведения, их материал, в других формах и жанрах. Например, балет «Любовью за любовь» на сюжет шекспировской комедии «Много шума из ничего».

Бенджамин Бриттен (1913–1976)

О Бриттене говорят и пишут как о композиторе-англичанине, первым после Пёрселла, получившем мировое признание. Прошли столетия после смерти «Британского Орфея», — как называли Пёрселла, но ни один композитор с туманного Альбиона не выступил на мировом поприще так ярко, чтобы мир повернулся к нему с интересом, взволнованностью, с нетерпением ожидая, что нового появится в его следующем опусе. Таким стал только Бриттен, снискавший в наши дни мировую славу. Можно сказать, что Англия дождалась его.

Бенджамин Бриттен родился 22 ноября 1913 года в семье зубного врача в Лоустофте (графство Суффолк). Здесь он сделал первые шаги в музыкальном образовании. Бенджамин завершил его в начале 1930-х годов в Королевском музыкальном колледже под руководством Айрленда Бенджамина. Фрэнк Бридж, видный композитор и дирижер, был его учителем по композиции.

Сочинять Бриттен начал с восьми лет. В возрасте 12 лет написал Простую симфонию для струнного оркестра. Уже ранние сочинения Бриттена — Простая симфония и Симфониетта для камерного оркестра привлекли внимание сочетанием юношеской свежести и профессиональной зрелости. Начало творческой биографии Бриттена напоминает молодость Шостаковича: блестящий исполнитель, поражающее знание музыкальной литературы всех жанров, непосредственность и постоянная готовность писать музыку, свободное владение тайнами композиторского ремесла.

В 1933 году исполняется его Симфониетта, сразу привлекшая внимание публики. Вслед за ней появляется целый ряд камерных произведений. Интерес к Бриттену, а за ним и слава приходят из-за рубежа. В Италии (1934), Испании (1936), Швейцарии (1937) на фестивалях современной музыки он удостаивается высокой оценки своих произведений.

Этим первым сочинениям Бриттена была присуща камерность звучания, четкость и лаконичность формы, что сближало английского композитора с представителями неоклассического направления. В 1930-е годы Бриттен пишет много музыки для театра и кино Наряду с этим особое внимание уделяется камерным вокальным жанрам, где постепенно созревает стиль будущих опер. Тематика, колорит, выбор текстов исключительно разнообразны «Наши предки — охотники» (1936) — сатира, высмеивающая дворянство; цикл «Озарения» на стихи А. Рембо (1939).

В инструментальном творчестве 1930-х годов обнаруживается один из методов работы композитора: интерес к тому или иному инструменту вызывает к жизни цикл произведений для него, образующих самостоятельную группу. Так родились две параллельно идущие группы сочинений для фортепиано и скрипки. От фортепианной сюиты «Воскресный дневник» (1934) через Фортепианный концерт (1938), пьесы для двух фортепиано (1940, 1941) к Шотландской балладе для двух фортепиано с оркестром (1941); от Сюиты для скрипки с фортепиано (1935) к Скрипичному концерту (1939). В последовательном освоении возможностей инструмента — как самого, так и в сочетаниях с другими — отчетливо видно движение от миниатюры к крупной форме. Внутри таких групп также постепенно определяется круг тем, проступает характерность образов, специфичность отдельных приемов, очерчивается жанровый диапазон, ощутимо влечение к формам, которые станут излюбленными, — вызревает стиль.

Бриттен серьезно изучает народную музыку, обрабатывает английские, шотландские,

французские песни. В 1939 году, в начале войны, Бриттен уезжает в США, где входит в круг передовой творческой интеллигенции. Как отклик на трагические события, развернувшиеся на европейском континенте, возникла кантата «Баллада героев» (1939), посвященная борцам против фашизма в Испании. В мужественной, как из звонкой бронзы вычеканенной мелодии звучали стихи Одена и Суинглера, воспевая бойцов Интернациональной бригады, погибших в боях за республиканскую Испанию.

В 1940 году появляется его трагическая «Траурная симфония», написанная после смерти его родителей Бриттен позднее написал еще две симфонии — «Весеннюю симфонию» (1949), Симфонию для виолончели с оркестром (1963). Однако лишь «Траурная симфония» является собственно симфонией. Своей силой и экспрессией выражения она близка симфоническим произведениям Малера.

Одно из лучших сочинений того времени — «Семь сонетов» Микеланджело для тенора и фортепиано (1940), музыка душевного смятения, тоски и горечи. Совсем непросто было найти исполнителя, способного понять не только вокальные задачи, но логику и стиль современного мелодического распева стихов великого ваятеля и поэта Возрождения. Встреча с Питером Пирсом обозначила начало нового этапа творческого пути Бриттена. Вполне вероятно, что общение с Пирсом, певцом исключительно высокой культуры, сочетавшем в своем искусстве страстную патетику с глубокой интеллектуальностью, сыграло свою роль в зарождении у Бриттена интереса к вокальной музыке и в результате привело его к оперному жанру. На многие годы опера стала для Бриттена основной сферой приложения его огромного таланта. Первая же опера «Питер Граймс» сразу принесла его автору мировую славу.

«В 1941 году Питер, Пирс и я были в Калифорнии. Мы ждали парохода в Англию, — вспоминал Бриттен. — В местной газете нас заинтересовала поэма Крэбба. Затем нам удалось раздобыть у букиниста сборник его стихов, которые мы с жадностью „проглотили“. Они нас глубоко взволновали. С первых же строк мы почувствовали, что автор задел наши сердца. Быть может, частично причиной этому были тоска по родине, стремление поскорее вернуться домой».

Бриттен вернулся на родину в 1942 году, на Восточное побережье Англии. Здесь, в морском городке Олдборо, в течение 77 лет жил и работал Джордж Крэбб — писатель и поэт, врач и священник, летописец здешних мест. Олдборо — родина его героев и место действия всех его произведений.

Здесь, на Восточном побережье, многое для Бриттена имело особый смысл. Суффолк стал духовной родиной композитора. Бриттен избрал своим домом Олдборо. Здесь вырос его театр, появились друзья, помощники, сподвижники, здесь вынашивались и осуществлялись на устраиваемых с 1948 года ежегодных летних музыкальных фестивалях планы.

Можно предположить, что поэма Крэбба воспламенила воображение композитора прежде всего местным колоритом. Образ Восточного побережья, дыхание моря, родной пейзаж, сильные и суровые характеры рыбаков, возможно, воочию представились ему. Бриттен и либреттист Слейтер создали произведение, в котором повествуется о необычном человеке, личности противоречивой, наделенной поэтическим воображением и силой характера.

В «Питере Граймсе» впервые проявился талант Бриттена как музыкального драматурга. Он добивается постоянно, от картины к картине, растущего интереса слушателей путем необычного сопоставления эпизодов сольных, ансамблевых, хоровых; он прослаивает сценическое действие симфоническими интерлюдиями — антрактами, воздействующими с большой силой на слушателей.

«Питер Граймс» в 1945 году был поставлен в Лондоне театром «Седлер Уэллс». Премьера вылилась в событие общенационального значения, возродив давно утраченную славу английской музыки. Возможно, что «Питер Граймс» по особенному захватил своим драматизмом людей, много страшного испытавших в годы только что окончившейся войны. Первая опера Бриттена обошла все крупнейшие сцены мира и неоднократно ставилась в Советском Союзе.

Через год Лайденбернский оперный театр поставил новую оперу Бриттена — «Поругание Лукреции». Судьба Лукреции, жены римского полководца Луция Коллатина, впервые описана Тацитом, а потом много раз пересказывалась поэтами, писателями, драматургами, в том числе и Шекспиром.

«Поругание Лукреции» — первая опера, в которой Бриттен обращается к камерному составу: шесть исполнителей сценических ролей, включая и второстепенные; тринадцать человек в оркестре, и так как жанр оперы приближен к античной трагедии, введен хор, комментирующий действие, предваряющий своими репликами сценические события. Но партии хора поручены… двум певцам: тенору и меццо-сопрано.

Год спустя после премьеры «Лукреции» Бриттен дирижирует премьерой новой своей оперы — «Альберт Херринг». Музыка «Альберта Херринга» своей живостью, органичностью возникновения ансамблей, широкими пластами вокальных эпизодов ассоциируется с приемами письма итальянской комической оперы. Но постоянно слышатся интонации специфически английские и в мелодических построениях, и в речитативах.

Опера продолжает притягивать Бриттена до конца его дней. В 1950-1960-х годах появляются — «Билли Бадд» (1951), «Глориана» (1953), «Поворот винта» (1954), «Ноев ковчег» (1958), «Сон в летнюю ночь» (1960) по комедии В. Шекспира, камерная опера «Река Кэрлуо» (1964), опера «Блудный сын» (1968), посвященная Шостаковичу, и «Смерть в Венеции» (1970) по Т. Манну.

Каждое произведение наделено индивидуальными чертами, которые сказываются в своеобразии замысла, его несхожести с предшествующими работами, в самобытности «сценической формы» спектакля, особенностях стилистических истоков музыки. Особое место занимает «Поворот винта» — опера, в которой впервые Бриттен отказался от модуса видения, свойственного всем его предшествующим операм и большинству последующих.

«Поворот винта» — драма символистская. В ней нет определенности пространственных и временных параметров, и хотя «действие, — как гласит ремарка, — происходит вокруг пригородного дома Блай в Восточной Англии, в середине прошлого века», музыка, вопреки обычной манере композитора, не воссоздает их. Опера монотематична в самом строгом смысле этого понятия и уникальна как пример музыкально-сценического вариационного цикла.

На протяжении всех лет, о которых шла речь в связи с операми, сохраняется многожанровая природа творчества композитора.

Так, его балет «Принц пагод» (1956) — романтическая сказка-феерия — стал событием в английском балетном театре. Бриттен пришел к балету «Принц пагод» под впечатлением и сильным воздействием красочной и богатой музыки острова Бали.

Одна из главных тем творчества Бриттена — протест против насилия, войны, утверждение ценности хрупкого и незащищенного человеческого мира — получила высшее выражение в «Военном реквиеме» (1961). О том, что привело его к Военному реквиему, Бриттен рассказывал так: «Я много думал о своих друзьях, погибших в двух мировых войнах… Я не стану утверждать, что это сочинение написано в героических тонах. В нем много сожаления по поводу ужасного прошлого. Но именно поэтому Реквием обращен к

будущему. Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны».

Бриттен обратился к реквиему, древней форме заупокойной мессы. Взяв полный канонический текст на латинском языке, Бриттен параллельно вводит текст английского Уилфрида Оуэна, погибшего участника Первой мировой войны.

Военный реквием написан для смешанного хора, хора мальчиков, трех солистов (сопрано, тенора и баритона), органа, симфонического оркестра и камерного оркестра. Оба хора, сопрано и симфонический оркестр исполняют канонический латинский текст, а тенор и баритон в сопровождении камерного оркестра поют антивоенные стихи Уилфрида Оуэна. Так, в двух планах, развертывается поминовение погибших воинов. И оттого, что латинский текст обобщает извечную скорбь всех поколений, английский, поминая жертвы войны, обращается к живущим ныне, а оркестровые пласты звучности, подобно волнам безбрежного океана, вламываются в сознание каждого слушателя, — так грандиозно впечатление от сочинения Бриттена, обращенного не к Богу, а к человечеству.

Первое исполнение Военного реквиема на Британских островах состоялось в мае 1962 года. Вскоре он уже звучал в крупнейших концертных залах Европы и Америки. Критики единодушно провозгласили его самым зрелым и красноречивым проявлением таланта композитора. Комплект пластинок с записью реквиема в течение первых пяти месяцев разошелся в количестве 200 000 экземпляров.

Бриттен широко известен не только как композитор, но как музыкант-просветитель. Подобно Прокофьеву и Орфу, он создает много музыки для детей и юношества. В его музыкальном спектакле «Давайте делать оперу» (1948) зрители непосредственно участвуют в процессе исполнения. Вариации и фуга на тему Пёрселла написаны как путеводитель по оркестру для молодежи, знакомящий слушателей с тембрами различных инструментов. К творчеству Пёрселла, как и вообще к старинной английской музыке, Бриттен обращался неоднократно. Он сделал редакцию его оперы «Дидона и Эней» и других произведений, а также новый вариант «Оперы нищих» Дж. Гея и Дж. Пепуша.

Бриттен часто выступал как пианист и дирижер, гастролируя в разных странах. Он неоднократно бывал в СССР (1963, 1964, 1971). Результатом одной из поездок в Россию стал цикл песен на слова А. Пушкина (1965) и Третья виолончельная сюита (1971), в которой используются русские народные мелодии.

Ни в ранние годы, ни на более поздних этапах своей творческой эволюции Бриттен не ставил перед собой задач первооткрывателя новых технических приемов композиции или теоретических обоснований своего индивидуального стиля. В отличие от многих своих сверстников, Бриттен никогда не увлекался погоней за «самым новым», равно как и не старался найти поддержки в устоявшихся приемах композиции, унаследованных от мастеров предшествующих поколений. Он руководствуется, прежде всего, свободным полетом воображения, фантазии, реалистической целесообразностью, а не принадлежностьюк одной из многочисленных «школ» нашего века. Бриттен ценил творческую искренность больше, чем схоластическую догму, в какие бы ультрасовременные наряды ее ни облекали. Он позволял всем ветрам эпохи проникать в свою творческую лабораторию, проникать, но не распоряжаться в ней.

Возродив английскую оперу, Бриттен стал одним из крупнейших новаторов этого жанра в двадцатом веке.

Бенджамин Бриттен умер 4 декабря 1976 года.

Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998)

Георгий Васильевич Свиридов родился 3 декабря 1915 года в маленьком городке Фатеже, расположенном в степной Курской губернии. Отец Свиридова был крестьянином. В начале революции он вступил в Коммунистическую партию и в 1919 году погиб, защищая советскую власть.

С девяти лет Георгий Свиридов жил в Курске. Здесь он стал учиться играть на рояле. Но вскоре занятия прекратились: гораздо больше, чем рояль, юного любителя музыки привлекала балалайка. Свиридов выучился играть на ней и поступил в самодеятельный оркестр русских народных инструментов.

В 1929 году он поступил в класс фортепиано местной, музыкальной школы. Через три года Свиридов окончил школу и приехал в Ленинград, чтобы продолжить занятия музыкой. Он начал учиться на фортепианном отделении Центрального музыкального техникума.

В Ленинграде семнадцатилетний юноша узнал много нового. Он впервые в жизни побывал в оперном театре и на симфоническом концерте. Но главным открытием было то, что, оказывается, можно учиться сочинять музыку и что в музыкальном техникуме существует даже специальное композиторское отделение. Свиридов задумал перейти туда. Он написал две фортепианные пьесы и в мае 1933 года был принят в класс композиций профессора М. А. Юдина. С необычайным рвением новый студент начал наверстывать упущенное. Уже через месяц упорной работы им было представлено первое сочинение.

В конце 1935 года Свиридов заболел и уехал на время в Курск. Там он написал шесть романсов на слова Пушкина: «Роняет лес ветряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер», «Предчувствие», «Подъезжая под Ижоры» Этот цикл принес молодому композитору первый успех и известность.

Удивительно простые, близкие традициям русской музыки, и вместе с тем самобытные, оригинальные пушкинские романсы Свиридова сразу полюбились и исполнителям, и слушателям В 1936 году Свиридов поступил в Ленинградскую консерваторию, где стал учеником Д. Д. Шостаковича. Начались годы упорного, напряженного труда, овладения композиторским мастерством Он стал осваивать разные стили, пробовать свои силы в различных видах музыки Свиридов сочинил в консерваторские годы скрипичную и фортепианную сонаты, Первую симфонию, Симфонию для струнного оркестра.

В июне 1941 года Свиридов закончил консерваторию. В первые же дни Великой Отечественной войны он был зачислен курсантом военного училища, но вскоре демобилизовался по состоянию здоровья.

Еще в самом начале войны Свиридов написал первые свои песни для фронта. С военной тематикой тесно увязана и написанная тогда же музыкальная комедия «Раскинулось море широко», посвященная балтийским морякам. Еще до окончания войны, в 1944 году, Свиридов возвратился в Ленинград. За три года он написал несколько крупных камерно-инструментальных произведений, отразивших события и переживания военных лет.

Самое своеобразное в творчестве Свиридова 1940-х годов — его вокальные сочинения: поэма «Песни странника», сюита на слова В. Шекспира, новые романсы и песни на слова советских поэтов, появившиеся в 1948 году.

Свиридов много работает в театре и кино. Этот опыт помог ему в создании новых крупных сочинений, которые появились в начале 1950-х годов.

В 1949 году Свиридов познакомился с творчеством великого армянского поэта Аветика Исаакяна и был потрясен его вдохновенной поэзией. Один за другим стали появляться романсы на стихи Исаакяна в переводах А. Блока и советских поэтов. Вскоре сложился замысел большой вокальной поэмы для тенора и баса с фортепиано в одиннадцати частях под названием «Страна отцов». Поэма Свиридова — «эпическая песнь» наших дней о стойкости и мудрости народа, о величии его духа.

В 1955 году Свиридов написал девять песен для баса с фортепиано на стихи Роберта Бернса в превосходном переводе С. Маршака. В отличие от поэмы «Страна отцов», в бернсовском цикле нет монументальных образов и картин, отражающих события большого исторического значения. Вместе с тем у этих двух произведений много общего — серьезность замысла, умение композитора за частными явлениями видеть их большой, общечеловеческий смысл.

Если в поэме «Страна отцов» каждая часть представляла собой картину, то песни на слова Бернса — это галерея музыкальных портретов простых людей, вереница сценок из их жизни вокруг одного образа — молодого человека, «лучшего парня наших лет».

В ноябре 1955 года Свиридов, увлекшись поэзией Сергея Есенина, написал несколько песен на его стихи. За ними последовал ряд других, и в порыве высокого творческого вдохновения всего за две недели родилась многочастная поэма «Памяти Сергея Есенина». Она была впервые исполнена 31 мая 1956 года в Москве.

Есенинские строки, с их красотою и волшебной певучестью, кажется, сами просятся на музыку. Но прочесть их композитор может по-разному. Иной раз в Есенине ценят лишь «чистого» лирика, «певца любви» под гитару. Свиридов же увидел в нем большого народного поэта, который любил Россию как сын.

Как всегда, музыка Свиридова не просто музыкальная иллюстрация к полюбившимся ему стихам. Композитор, действительно, умеет «читать» поэзию, он всегда очень внимателен и чуток к неповторимым особенностям того или иного автора.

Четко обозначилась основная линия творчества композитора — создание вокальной музыки, хотя инструментальные произведения не исчезают из сферы его интересов. Поначалу в творчестве Свиридова преобладали камерные жанры — песня, романс; но постепенно он переходит к более крупным формам, в частности к ораториям. И каждое его произведение отмечено одухотворенностью.

Особое место в творчестве Свиридова занимает «Патетическая оратория» (1959) для солистов, хора и оркестра на стихи В. Маяковского. Очень многие советские композиторы писали на стихи Маяковского произведения, самых различных жанров. Но, пожалуй, «Патетическая оратория» Свиридова является из них самым значительным и интересным.

«Патетическая оратория» — это монументальное художественное полотно, сотканное из множества интонаций. Особенно впечатляет последняя, заключительная часть оратории, в которой используются отрывки из поэмы «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» Называется эта часть «Солнце и поэт». Яркая, ликующе-торжественная музыка сопровождается колокольным звоном, как бы передающим в звуках полыхание «ста сорока солнц».

Линия революционной романтики, идущая от «Патетической оратории», получила свое дальнейшее продолжение в очень динамичной музыке к кинофильму «Время, вперед!» (1977), которая многие годы была музыкальной заставкой к информационной телевизионной программе «Время», а также в оратории «Двенадцать» по поэме А Блока.

Следом за ораторией были написаны «Весенняя кантата» на стихи Н Некрасова, кантата «Деревянная Русь» на стихи С Есенина, несколько хоровых сочинений без сопровождения на

его стихи: «Вечером синим», «Табун», «Душа грустит о небесах», кантата «Снег идет» на стихи Б. Пастернака.

Эти произведения, безусловно, зрелые, отмеченные высоким профессионализмом, наполненные поэтическими образами. Что касается стиля, то в них стала ярче, рельефнее выделяться городская песенная струя.

Однако композитор не расстался и с крестьянской песенностью. В 1960-е годы пристрастие композитора к этой первооснове народной русской музыки обозначилось еще определеннее Так, был создан вокальный цикл «Курские песни», который явился вершиной творчества Свиридова тех лет и одним из шедевров советской музыки.

Основой для цикла послужили народные песни Курской области, записанные группой фольклористов и изданные в конце пятидесятых годов. Результатом творческой работы композитора стало это замечательное произведение современности В «Курских песнях» не проступают черты какой-либо определенной эпохи. Однако в музыке этого произведения нашла отражение жизнь русского народа со всеми его особенностями.

Словно вещий Баян, не спеша, композитор разворачивает перед нами эту жизнь, показывая различные ее грани. Он рассказывает увлеченно, живо и вместе с тем строго, возвышенно, с объективной сдержанностью летописца.

В семи песнях единая драматическая линия с кульминацией и итогом. Причем итог — яркая народная сцена, оптимистическая по характеру.

Чуткое постижение народно-песенного материала позволило композитору создать и особую гармоническую структуру музыкального сопровождения, которое своей емкостью, выразительностью равноценно основной мелодической линии и способствует выявлению смысла, содержания всего целого.

В своем позднем периоде творчества Свиридов словно синтезирует гармонию бытия и тонкость чувств, что создает какую-то еще более невесомую одухотворенность и возвышенность.

Примеры тому — «Весенняя кантата» на слова Некрасова (1972) с ее удивительной легкостью, свежей, как весенняя капель, первой частью, и одно из самых ярких сочинений Свиридова — Три хора из музыки к трагедии А К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973). Здесь интонации старинных культовых песнопений обретают современное звучание и эмоциональную остроту. Музыка эта, пожалуй, близка древним гимнам раннего христианства с их торжественной печалью и глубоким чувством несовершенства человеческого бытия.

Следует отметить и «Концерт памяти А. А. Юрлова» (1973) — своеобразный реквием в трех медленных скорбных частях с очень изысканной и сложной хоровой тканью, вызывающий грустно-светлые воспоминания о выдающемся музыканте. Это страстное, медленное, мучительное отпевание, идущее из самой глубины взволнованного сердца.

В поэме «Отчалившая Русь» (1977), напротив, много контрастов, есть и моменты величаво трагического характера. Но это не картины социальных битв. Все «действие» поднято как бы на космическую высоту. Отсюда и легендарность образов добра и зла, Христа и Иуды.

Образный мир пушкинской поэзии вновь привлекает композитора и вдохновляет его на создание прекрасной музыки. Необыкновенно поэтична музыка к телефильму «Метель» (1974) по Пушкину. Даже не глядя на экран, а только слушая музыку, можно «увидеть» и картины природы, и жанровые сцены, и бал, который весь разворачивается на фоне вальса, в легких «полетных» интонациях которого ощущаются какие-то трагические предчувствия. Сумрачная настороженность чувствуется в музыке к сцене «Венчания». А сразу ставший популярным и часто исполняемым «Романс» внешне напоминает романсы пушкинской поры,

но наполненность какими-то роковыми предчувствиями приближает его к развернутой симфонической поэме.

В июне 1979 года, когда отмечалось 180-летие со дня рождения А С Пушкина, было впервые исполнено новое сочинение Свиридова «Пушкинский венок» — концерт для хора. Это десять номеров, составляющих единое целое. Десять стихотворений, на которые написаны хоры, по содержанию не связаны между собой — единым целым их делает музыка, возвышенная по настроению и одновременно конкретная в своей образности, а подчас и картинности.

В 1980 году Свиридов пишет маленькая хоровую поэму «Ладога» на стихи Александра Прокофьева, первое исполнение которой состоялось в Большом зале консерватории — сочинение яркое, сочное, праздничное Та вечно живая народная стихия, без которой не мыслит себя ни один подлинно национальный художник.

Свиридов несет свое понимание народного, в котором так естественно соединены чистота и целомудрие чувств, удаль и грубоватый, крепкий юмор. Народная жизнь черпает мудрость и силу в природе, сама являясь ее частью.

Обращают на себя внимание сочинения на стихи Блока — кантата «Ночные облака» (1979) и хоровой цикл «Песни безвременья» (1980). Свиридов открывает поэта причудливого, со своеобразной диалектикой становления, произрастания нового. Страстные молитвы о совершенстве жизни, картины ясной, светлой весны, зыбкой ночи, тайной любви и многого, что растет во мгле среди неустойчивости и неуютности быстро текущего бытия, все это перекрывается чувством торжественной таинственности и извечной причудливости жизни.

Так, постепенно, вырисовывается основной путь Свиридова — от молодой пылкости через трудные проблемы к философской ясности и просветленности, но везде Свиридов возвышен и герой его велик и красив, всегда Свиридов подчеркивает самое лучшее и высокое в человеке, все патетически приподнято у него!

В современной музыке все больше усложняется музыкальный язык, обостряется диссонантность звучаний. Потому Свиридовская кажущаяся простота в сочетании с новыми интонациями, порождая ясность мысли, прозрачность звучания, кажется особенно ценной. Поиски композитора именно в этом направлении снискали глубокое чувство признательности художнику — за внимание к тому, что есть лучшее в нашем национальном искусстве, в русской народно-песенной стихии.

Леонард Бернстайн (1918–1990)

Один из самых выдающихся музыкальных деятелей США — профессор Леонард Бернстайн. Композитор-экспериментатор в области как джазовой, так и серьезной музыки, он стал ведущим теоретиком и практиком мюзикла.

Родители Бернстайна до эмиграции в США жили на Украине, неподалеку от Ровно Леонард родился 25 августа 1918 года в городе Лоренс, штат Массачусетс, а вырос в Бостоне. Стать музыкантом Бернстайну было предначертано судьбой, и он упорно шел по избранному пути, невзирая на препятствия, порой очень значительные. Когда мальчику было 11 лет, он начал брать уроки музыки и уже через месяц решил, что будет музыкантом. Но отец, считавший музыку пустой забавой, не стал оплачивать уроки, и мальчик стал сам зарабатывать деньги на учение.

Учился он в знаменитой Бостонской Латинской школе. Здесь Бернстайн выступал солистом и дирижером школьного оркестра, поставил силами учащихся школы оперу «Кармен». В 17 лет Бернстайн поступил в Гарвардский университет, где обучался искусству сочинения музыки, игре на фортепиано, слушал лекции по истории музыки, филологии и философии. В 1939–1941 годах Леонард поступил учиться в Музыкальный институт Кертис в Филадельфии. Дирижирование вел Ф. Рейнер, инструментовку — Р. Томпсон, фортепиано — И.А Венгерова.

В 1942 году Берстайн отправился совершенствоваться в Беркширский музыкальный центр (Танглвуд). В это время появляются первые серьезные сочинения композитора — соната для кларнета и фортепиано (1942), вокальный цикл «Ненавижу музыку» (1943). Но главным событием в жизни Бернстайна стала встреча с крупнейшим дирижером, выходцем из России, С. Кусевицким. Стажировка под его руководством в Танглвуде положила начало теплым дружеским отношениям между ними. Бернстайн стал ассистентом Кусевицкого, а вскоре — помощником дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра (1943–1944). До этого, не имея постоянного заработка, он жил на средства от уроков, концертных выступлений, таперской работы. Счастливый случай положил начало блистательной дирижерской карьере Бернстайна. Всемирно известный Б Вальтер, который должен был выступать с Нью-Йоркским оркестром, внезапно заболел. Постоянный дирижер оркестра А. Родзинский отдыхал за городом (было воскресенье), и ничего не оставалось, как поручить концерт начинающему ассистенту. Всю ночь проведя за изучением сложнейших партитур, Бернстайн на другой день, без единой репетиции, выступил перед публикой. Это был триумф молодого дирижера и сенсация в музыкальном мире.

Один из крупнейших современных дирижеров, он принадлежал к художникам романтического направления; обладал ярко выраженной творческой индивидуальностью: стихийный темперамент, стремление к красочности, изобразительности и динамичности сочетались у Бернстайна с глубиной и масштабностью интерпретаторской концепции. Ему в равной степени удавалось истолкование классической и современной музыки, в частности, он один из выдающихся истолкователей произведений Шостаковича. Артистизм музыканта поистине не знал предела, одним своим шуточным произведением он дирижировал без рук, управляя оркестром только мимикой лица и взглядами.

Его успехи на дирижерском поприще были оценены по заслугам. В 1945–1949 годах Бернстайн — уже главный дирижер оркестра «Нью-Йорк сити сентр», где стал преемником

знаменитого дирижера Л. Стоковского. В 1957–1958 годах — дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра, а с 1958 по 1969 год — главный дирижер.

С 1951 года, когда умер Кусевицкий, Бернстайн взял его класс в Танглвуде и начал преподавать в университете города Вельтем (штат Массачусетс), читать лекции в Гарварде. С помощью телевидения аудитория Бернстайна — педагога и просветителя — превзошла аудиторию любого университета. В то же время Бернстайн преподавал в университете чехословацкого города Брандис.

Бернстайн зарекомендовал себя и как разносторонне одаренный музыкант. Как пианист он выступал с фортепианными партиями и собственными оркестровыми сочинениями, а также классическим репертуаром. С 1944 года Бернстайн гастролировал во многих странах мира. Побывал он и в СССР.

Публичное исполнение первого произведения Л. Бернстайна — симфонии «Иеремия» на библейскую тему, состоялось в 1944 году в Питсбурге под управлением самого автора. Позднее такой же насыщенной экспрессией отличалось и другое монументальное вокально-инструментальное сочинение Бернстайна, в котором он разрабатывал древнееврейские музыкальные мотивы — оратория «Кадиш».

По предложению хореографа Дж. Роббинса в том же году композитор сочинил музыку балета «Свободная фантазия», постановка которого под управлением автора была осуществлена на сцене «Метрополитен Опера». Вскоре совместно с Дж Роббинсом, Б. Комден и А. Грином он переработал этот балет для мюзикла «Там, в городе», который прошел 463 раза.

Превращение балета в мюзикл не стало для Бернстайна случайным эпизодом. Во всех его мюзиклах балет занимает важное место. Такое тесное сотрудничество, какое установилось между Бернстайном и Роббинсом, больше характерно для взаимоотношений композитора с либреттистом. Уже в мюзикле «Свободная фантазия» Роббинс поразил публику сценой драки между тремя матросами. Танцевальный вихрь движений рук, ног, тел давал уже тогда представление о возможностях балета в мюзикле. Тринадцать лет спустя в танцах и пластике «Вестсайдской истории» Роббинсу удалось добиться такой смысловой выразительности и образности, которой до этого мюзикл не знал.

Следующий балет Бернстайна — «Факсимиле», поставленный в 1946 году, относится уже к области серьезной музыки. За ним в 1949 году последовала Вторая симфония, которая позже в хореографии Дж. Роббинса получила свое сценическое воплощение. В 1953 году Бернстайну предложили написать несколько песен для одного мюзикла. Поскольку его не прельщала роль соавтора, он сочинил всю музыку сам. Так возник мюзикл «Удивительный город». В нем настолько мастерски, с проникновением в стиль пародируются сентиментальные баллады 1930-х годов, что публика чистосердечно приняла их за оригинальные.

Третий мюзикл Бернстайна «Кандид» (1956) на либретто Л. Хелман, написанное по одноименному роману Ф. Вольтера, успехом не пользовался. Хотя художественные достоинства партитуры были высоки, сам сюжет. показался публике непривычно желчным и циничным.

Интересно, что позднее — в начале 1970-х, когда средняя стоимость бродвейской постановки достигла полмиллиона долларов, продюсеры предпочли обратиться к проверенным именам и проверенным названиям. Следствием такого положения явилось, в частности, возобновление многих классических произведений американского музыкального театра. Среди них оказался и «Кандид» Бернстайна. Успех такого возобновления во много раз превзошел первую постановку. «Кандид» в сезоне 1973–1974 года выдержал 740 представлений, тогда как первая постановка 1956 года прошла на сцене лишь 73 раза.

Неуспех «Кандида» полностью компенсировался Бернстайном и Роббинсом уже в следующем году, когда, согласно их замыслу, А. Лоренц написал либретто нового мюзикла «Вестсайдская история» (1957).

Еще в 1955 году Л. Бернстайн написал симфоническую сюиту из музыки к суровому и серьезному кинофильму «В портовом районе», изображавшему жизнь каменных джунглей больших городов. В фильме рассказывалось о положении нью-йоркских портовых рабочих, находящихся в сетях разных гангстерских организаций. В «Вестсайдской истории» Л. Бернстайн пошел еще дальше и выявил другие грани социальной действительности — преступность среди молодежи и расовые проблемы.

По «Вестсайдской истории» можно судить обо всех признаках мюзикла — молодого музыкально-драматического жанра. Этот классический мюзикл дает возможность сделать и некоторые выводы о тенденциях развития жанра.

«Вестсайдская история» создана Л. Бернстайном по пьесе Л. Лоуренса «История западной окраины». Действие ее происходит в Америке в начале пятидесятых годов двадцатого века на фоне обострившейся расовой вражды.

«Вестсайдская история» остро современна. Это прослеживается и в выборе проблемы и героев, которые взяты прямо с улиц западной окраины Нью-Йорка, и в выборе выразительных средств: современная живая разговорная речь, почти жаргон; привычные, звучащие сегодня музыкальные ритмы.

Развиваясь, мюзикл включает в себя элементы и оперетты, и ревю, и достижения джаза. «Вестсайдская история», например, живо откликается на новый джазовый стиль cool, где конструктивная четкость и графичность становятся качествами, отчуждающимися от эмоционального. В «экстравагантно-творческом» устремлении мюзикла таится, по мнению Бернстайна, условие его успеха. Каждый мюзикл готовит сюрприз, и «никто никогда не знает, какого рода повороты, обработки и стили стоят на очереди».

В «Вестсайдской истории» симфоническое начало сочетается с балладным.

Мюзиклу с самого начала сопутствовал успех. Постановка выдержала 734 представления, после чего началось триумфальное шествие «Вестсайдской истории». Уже в 1960 году мюзикл был снова поставлен в Нью-Йорке, в 1968 году он был включен в репертуар Линкольновского культурного центра. В 1961 году по «Вестсайдской истории» был снят одноименный фильм, который завоевал самую большую популярность среди американских музыкальных фильмов.

Последняя же работа композитора для Бродвея — поставленный к двухсотлетию США мюзикл «Пенсильвания-авеню, 1600» на либретто А. Дж. Лернера — успеха не имела.

В 1971 году к торжественному открытию Центра искусств им. Дж. Кеннеди в Вашингтоне Бернстайн создает Мессу, вызвавшую весьма разноречивые отклики критиков. Многих смущало совмещение традиционных религиозных песнопений с элементами эффектных бродвейских шоу (в исполнении Мессы участвуют танцоры), песенками в стиле джаза и рок-музыки. Так или иначе, здесь проявилась широта музыкальных интересов Бернстайна, его всеядность и полное отсутствие догматизма. Следует отметить, что Бернстайн никогда не проводил резкую границу между развлекательной и серьезной музыкой Он писал и дирижировал как ту, так и другую музыку. В своей книге «Радость в музыке», переведенной на девять языков, Бернстайн охарактеризовал Пятую симфонию Бетховена как джаз, американский мюзикл как большую оперу, сравнив его с музыкой Иоганна Себастьяна Баха Другими словами, для Бернстайна существовала только хорошая или не очень хорошая музыка, независимо от того, является она серьезной или развлекательной.

Леонард Бернстайн умер в 1990 году.

Родион Константинович Щедрин (род. в 1932 году)

Родион Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве. Его отец был музыкантом. В довоенном детстве Родион часто слышал, как отец музицировал с двумя братьями: для собственного удовольствия они переиграли множество фортепианных трио. Словом, можно сказать, что он рос в музыкальной среде. Тем не менее, особого интереса к музыке не проявлял. Потом начались трудные годы войны, эвакуация, и вопрос о музыкальных занятиях Родиона возник только после возвращения в Москву. Щедрин стал учеником Центральной музыкальной школы при Московской консерватории. В 1943 году мальчик удрал на фронт и, несмотря на трудности, добрался аж до Кронштадта. Такие «акции» наконец переполнили чашу терпения и педагогов, и отца, который решил, что только интернатская дисциплина может привести мальчика в норму: документы Родиона были поданы в нахимовское училище.

Однако в судьбу будущего военного вмешался случай. В конце 1944 года открылось Московское хоровое училище. Набирая штат педагогов, Александр Васильевич Свешников пригласил его отца вести историю и теорию музыки. Щедрин-старший согласился, но попросил Александра Васильевича зачислить сына воспитанником — это был последний шанс обратить того на путь музыки. Приобщение к музыке юного Щедрина пришло через хор. Пение в хоре захватило его, затронуло какие-то глубинные внутренние струны. И первые композиторские опыты были связаны с хором.

По вечерам к учащимся неоднократно приезжали крупнейшие композиторы и исполнители — Шостакович, Хачатурян, Гинзбург, Рихтер, Козловский, Гилельс, Флиер. В 1947 году в училище проводился композиторский конкурс, жюри которого возглавлял Арам Ильич Хачатурян. Щедрин оказался победителем соревнования — это был, пожалуй, его первый успех в композиции.

В 1950 году Щедрин стал студентом Московской консерватории. В консерватории Щедрин занимался сразу на двух факультетах — фортепианном и композиторском. Класс фортепиано вел Яков Владимирович Флиер, что сам композитор расценивал как одну из главных удач его жизни. Учеба у Флиера открывала ему не просто приемы владения фортепиано, но во многом смысл и закономерности музыкального искусства.

Композицией Родион занимался у другого замечательного музыкального педагога — Юрия Александровича Шапорина.

С самого начала своего творчества Щедрин предпочитает выход на все новые и новые «орбиты» — чаще побеждая, иногда проигрывая, в том числе самому себе, своим прошлым достижениям. Экспериментатор и «рисковый человек» по натуре, Родион Щедрин, в отличие от многих сверстников по искусству, начал с самого главного: с постижения художественного мышления своего народа. 20-25-летнего композитора меньше всего волновали технические кунштюки (как это часто бывает в молодости). Русский мелос — кантилена, частушка — одним словом, «волшебная гора» фольклора, открывающая все новые богатства пытливым рудокопам, — сюда были направлены поиски начинающего автора. Это был не экзотический интерес. Не к нарядному «славянству», изысканно инкрустирующему некую условно современную партитуру, стремился Щедрин. Он упорно учился мыслить и говорить на родном музыкальном языке, и язык добром отплатил ему за любовь и настойчивость.

Впервые все это с особой силой проявилось в Фортепианном концерте и в балете «Конек-Горбунок», созданных в середине 1950-х годов. Оба произведения сразу обратили на себя внимание слушателей и были оценены по достоинству: Первый концерт, прозвучав на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве, был отмечен премией, а балет поставлен в Большом театре.

«Как раз перед написанием этого концерта, — вспоминает сам композитор, — я все лето провел в Белоруссии, в сорока километрах от железной дороги, в совершенной глуши — охотился, рыбачил. Много чего я там навидался и наслышался. И, наверное, больше всего самых разнообразных частушек. Да и сам подпевал местным красавицам, стараясь подладиться под их исполнительский стиль. Так вот эти впечатления, в том числе и чисто акустические, по-видимому, как-то аккумулировались во мне. Подобные ощущения, полные зябких намеков, полутонов, недосказанности, невозможно облечь в четкие словесные формулировки. Да и есть ли в этом нужда?..

Во всяком случае, и сейчас, по прошествии двадцати с лишним лет, я помню, что впечатления того белорусского лета пронизали всю мою сущность — и душу, и мозг, и темперамент, и руку… И я уже просто не мог обойтись без частушки в моем первом крупном сочинении.

Теперь иной раз услышишь про фольклор: все открыто, все исчерпано. Чушь! Как Волгу кружкой не испить. Несмотря ни на какие разговоры, каждое новое поколение будет находить в фольклоре неповторимые красоты».

Балет «Конек-Горбунок» был создан по заказу Большого театра. В двадцать с небольшим лет, начинающий, еще не окончивший консерваторию композитор осуществляет крупный замысел, в котором ярко выявились черты его творческой натуры. Все эти черты остались свойственными Щедрину и в дальнейшем: яркие, рельефные интонации, особая выразительность отдельных музыкальных фраз, близких к речевым интонациям, изобразительность музыки, подчеркивающей определенный жест, мимику, пластику движения, которое в свою очередь выражает движение души.

Конечно, не только Щедрин пользуется теми или иными приемами выразительности, которые помогают созданию образов конкретных, зримых. Но особое щедринское начало проявилось в «Коньке-Горбунке» столь ярко, что позволило уже тогда говорить о новой своеобразной творческой личности.

В начале 1960-х годов Щедрин создает два крупных произведения, которые в полной мере позволяют говорить о зрелости его таланта. Первое из них — опера «Не только любовь» (1961), второе — концерт для симфонического оркестра «Озорные частушки» (1963). Музыкальную основу обоих этих произведений составляют русские частушки, в которых отражаются самые различные черты национального характера: озорства, удали, широкой открытости души — и тихой печали, скромной застенчивости, неприметной неяркости чувств.

В русской частушке, как и в русской душе, непостижимо сплелись бесшабашный, неудержимый надрыв и целомудренная сдержанность, злая насмешка, беспощадность суждений и горячее участие, способность сострадания чужой беде — «подружки» или «миленочка».

Говоря о достоинствах этого народно-песенного жанра, помимо лаконичности, остроты ритма, Р. Щедрин как особое достоинство отмечает в ней «непременное чувство юмора, как в тексте, так и в музыке», что оказывается очень близким его творческой манере.

В опере «Не только любовь» частушка звучит так, как бытует в народе — на деревенской улице и в клубах, в будни и в праздники: на сцене та же обстановка, в которой «живет»

частушка. И самое существенное — в опере, как и в жизни, частушка тонко реагирует на все происходящие события. С ее помощью герои оперы выражают свои чувства, свое отношение друг к другу; ею, частушкой, выносят приговор тому или иному поступку, комментируют происходящее. Порожденная каким-то определенным настроением, частушка и сама создает его, подчас раскрывая внутреннюю суть событий, разъясняя их подтекст, дает им нравственную оценку. Причем частушка не является «инкрустацией», то есть вкраплением в инородную и даже чужую ей музыкальную ткань. Нет, частушечные интонации пронизывают собой всю музыкальную ткань оперы.

Очень близок к этой опере по стилю концерт для оркестра «Озорные частушки». На первый взгляд может показаться, что «Озорные частушки» всего лишь блестящая пьеса для оркестра, в которой мастерски использованы незатейливые частушечные мотивы. Но даже при первом знакомстве поражает необычная манера, в какой эти мотивы поданы, необычайное их сочетание, противопоставление, благодаря чему эти мелодии живут, активно действуют, как бы дополняя друг друга.

Небольшая симфоническая пьеса виртуозного характера представляет собой жанровые зарисовки сельского праздника. Наряду с задорным весельем, неподдельным юмором и блеском, здесь присутствует и проникновенная лирика, мягкая и задумчивая. Но господствуют, конечно, настроения веселья. По сути дела, произведение состоит из ряда танцевальных эпизодов, каждый из которых решается особым приемом. Щедрина не интересует фольклорная архаика. Он ищет источник вдохновения в современном творчестве народа. В этом эффектном музыкальном хороводе композитор с редкой изобретательностью обыгрывает частушечные попевки, их интонационные и ритмические особенности.

Главное же в том, что непостижимым образом из этих непритязательных мелодий создается образ завершенный, зримый, конкретный — то юношески озорной, даже задиристый, то лиричный. Все эти музыкальные темы, мотивы представляют сразу множество различных образов. Кажется, целое общество молодых людей, певцы и певуньи, сойдясь на деревенской околице или в клубе, где царит атмосфера живого состязания, соревнуются в импровизациях.

В 1965 году Щедрин завершает Вторую симфонию, написанную в форме 25 прелюдий для оркестра. Это острое публицистическое сочинение, навеянное образами минувшей войны, с эпиграфом из гражданских стихов А. Твардовского.

Через год Щедрин сочиняет Второй фортепианный концерт. Три части концерта — неравноценны. Первая («Диалоги») — несколько суховата. Зато во второй части («Импровизации») и особенно в финале (воистину «Контрасты»!) — музыка живая и острая, не лишенная бутафорской броскости и, однако же, серьезная. Стиль концерта проще и аскетичней стиля Второй симфонии. Все линии четче и графичней. О том, что эта тяга к графичности и прозрачности не была случайной, свидетельствует блистательная обработка «Кармен» для струнных и ударных, сделанная в 1967 году.

1970-е годы явили собой новый период в творчестве композитора. Теперь он не столько ищет новые формы, стилевые истоки, сколько углубляется в психологические проблемы. Для этого необходимо воплощение в музыке значительной драматической темы, которая показывала бы значительную человеческую личность.

Если ранее композитор, стремясь испробовать себя в различных областях искусства, обнаруживал особое пристрастие к виртуозному стилю, то теперь его главный интерес вызывает психология героев, глубинный смысл их поступков.

Балет «Анна Каренина» стал знаменательной вехой на новом пути. В этом балете Щедрин показал себя как художник, блестяще владеющий различными, фольклорными и

современными, стилями, способный в своих произведениях поднимать «вечные» проблемы человеческого бытия, показывать мятежную и страстную жизнь человеческого духа, представлять яркие, многомерные характеры. Музыка балета взывает к сердцу слушателя-зрителя, передавая содержание гениального романа Льва Толстого.

На основе музыки этого балета было создано впоследствии концертное произведение для симфонического оркестра «Романтическая музыка».

В 1979 году в Большом театре состоялась премьера оперы Щедрина «Мертвые души». В основу ее сюжета положена бессмертная поэма Гоголя, по которой композитор сам писал либретто. Свое произведение Щедрин назвал «оперными сценами по поэме Н. В. Гоголя», что в большой мере определило его структуру. В трех действиях последовательно развивается основная, повествовательная линия сюжета, раскрываются в своих психологических особенностях характеры.

Щедрин обратился к самому сложному, самому поэтичному произведению Гоголя, одному из самых сложных во всей мировой литературе. Сегодня опера «Мертвые души» признана интереснейшим музыкальным произведением современности и поставлена в нескольких театрах в нашей стране и за рубежом.

В ней соединилось все лучшее, что свойственно этому композитору — связь с русским фольклором, с традициями русской классической музыки XIX века, а также неустанные поиски новых музыкальных форм, новых приемов музыкальной выразительности. Все это особенно заметно в речитативах, в портретной характерности музыкальных образов, в красочной речевой выразительности оркестра…

Есть в этой опере и нечто принципиально новое, небывалое для оперной сцены. Это небывалое, щедринское, проявилось в оригинальном приеме — разделении содержания оперы как бы на два пласта, два плана, которые противостоят один другому и одновременно один другого дополняют. Один представляет нам основных персонажей гоголевской поэмы, через него подается сюжетная линия. Другой — особый мир гоголевской лирики, в нем ярко, точно развивается тема России, которая выражена посредством музыки, очень близкой к народной. Этот план, подобно лирическим отступлениям, которыми изобилует поэма Гоголя, периодически вторгается в действие, неотступно напоминая о России, о народе; образ народа воплощен в вокальных номерах — сольных и хоровых.

Интересным творческим решением композитора явилось и то, что скрипки в оркестре заменены малым хором. Щедрин объяснил эту замену своей особой любовью к человеческому голосу, который, являясь самым тонким, самым совершенным инструментом, способен точнее и тоньше выразить «мельчайшие нюансы душевных состояний».

Щедрин и в дальнейшем продолжает радовать слушателей проявлением своего многогранного таланта. Одно за другим появляются крупные произведения, каждое из которых становится событием в культурной жизни страны. В 1980 году на сцене Большого театра был поставлен балет «Чайка» по пьесе А. П. Чехова, музыку которого отличает драматургическая цельность, глубокий психологизм. В 1982 году состоялось первое исполнение хоровой поэмы «Казнь Пугачева» на тексты А. С. Пушкина. Наиболее крупными произведениями последних лет являются «Музыкальное приношение» — произведение для органа и духовых инструментов, созданное к 300-летнему юбилею И. С. Баха, и балет «Дама с собачкой».

Путь Щедрина-композитора — всегда преодоление; каждодневное, упорное преодоление материала, в твердых руках мастера превращающегося в нотные строки; преодоление инерции, а то и предвзятости слушательского восприятия; наконец, преодоление самого себя, точнее, повторения уже открытого, найденного, опробованного.

Когда московская публика впервые познакомилась с «Музыкальным приношением» (1983), реакция на новую музыку Щедрина была подобна разорвавшейся бомбе. Споры долго не утихали. Композитор, в своем творчестве стремившийся к предельной сжатости, афористичности высказывания (телеграфный стиль), вдруг словно перешел в иное художественное измерение. Его одночастная композиция для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов длится… более 2 часов. Она, по замыслу автора, не что иное, как беседа. Причем не хаотичная беседа, которую мы ведем порой, не слушая друг друга, торопясь высказать свое личное суждение, а разговор, когда каждый мог бы поведать о своих горестях, радостях, бедах, откровениях… «Я считаю, что при торопливости нашей жизни это крайне важно. Остановиться, задуматься». «Музыкальное приношение» написано в преддверии трехсотлетия со дня рождения И. С. Баха. Этой дате посвящена и Эхо-соната для скрипки соло (1984).

Новая удача композитора — «Запечатленный ангел» — хоровая музыка в девяти частях по Н. Лескову (1988). Как отмечает в аннотации композитор, его привлекла в рассказе об иконописце Севастьяне, расписавшем оскверненную сильными мира сего древнюю чудотворную икону, прежде всего, идея нетленности художественной красоты, магической, возвышающей силы искусства.

Запечатленный ангел, как и годом ранее созданная для симфонического оркестра «Стихира» (1987), в основу которой положен знаменный распев, посвящены тысячелетию крещения Руси.

Продолжающейся напряженной композиторской работе неизменно сопутствуют выступления Щедрина на концертной эстраде как исполнителя своих сочинений — пианиста, а с начала восьмидесятых годов и как органиста.

Кшиштоф Пендерецкий (род. в 1933 году)

Музыку второй половины XX века трудно представить без творчества польского композитора К Пендерецкого. В нем наглядно отразились противоречия и поиски, характерные для послевоенной музыки, метания между взаимоисключающими крайностями. Стремление к дерзкому новаторству в области средств выражения и ощущение органической связи с культурной традицией, уходящей в глубь веков, предельное самоограничение в некоторых камерных сочинениях и склонность к монументальным, почти космическим звучаниям вокально-симфонических произведений.

Маленький польский городок Дембица, где родился в семье адвоката 25 ноября 1933 года Кшиштоф Пендерецкий, сохранил многие патриархальные черты, в том числе и домашнее музицирование, уличные праздники, песни и танцы. Отец хорошо играл на скрипке, сына стал обучать на рояле, но Кшиштоф, проявивший с детства необычайную остроту слуха, не полюбил этот инструмент.

В 15 лет Пендерецкий по-настоящему увлекся игрой на скрипке. В небольшой Дембице единственным музыкальным коллективом был городской духовой оркестр. Его руководитель С. Дарляк сыграл важную роль в развитии будущего композитора. В гимназии Кшиштоф организовал собственный оркестр, в котором был и скрипачом, и дирижером. В 1951 году он окончательно решает стать музыкантом и уезжает учиться в Краков. Одновременно с занятиями в музыкальной школе Пендерецкий посещает университет, слушает лекции по классической филологии и по философии у Р. Ингардена. Он основательно изучает латынь и греческий, интересуется античной культурой Занятия теоретическими дисциплинами с Ф. Сколышевским — ярко одаренной личностью, пианистом и композитором, физиком и математиком — привили Пендерецкому умение мыслить самостоятельно. После занятий с ним Пендерецкий поступает в Высшую музыкальную школу Кракова в класс композитора А. Малявского.

Педагоги, особенно А. Малявский, дали ему многое, но, самое главное, помогли бережно сохранить и осознать то самобытное, что определяло его талант, — поразительно острое слышание современного звучащего мира во всей его полноте и своеобразии красок.

И не случайно одним из первых сочинений, которое сразу принесло ему мировую славу, стал знаменитый «Трен» — «Памяти жертв Хиросимы» — удивительная звуковая картина огромного эмоционального накала и силы выразительности. Но прежде были настойчивые поиски. Молодой композитор отвергает всяческие запреты, пробует все стили, увлекается музыкой Пьера Булеза, додекафонией, алеаторикой, но всегда остается верен высокому профессиональному мастерству, культурным достижениям прошлого.

И это приносит сенсационный успех: в 1959 году проходил конкурс молодых польских композиторов, было назначено три премии. Пендерецкий послал на конкурс (как обычно, под девизами) три своих сочинения. Когда жюри определило три лучших произведения, то оказалось, что все они принадлежат Кшиштофу Пендерецкому!

Но все же «Трен» отличался от предыдущих сочинений собственным стилем, отходом от авангардистских исканий в область глобальных художественных концепций. Это сочинение оказалось схожим со знаменитой картиной П. Пикассо «Герника» своим страстным отрицанием войны, насилия, своим призывом к гуманизму.

Сочинение написано для струнного оркестра. 52 инструмента предельно

дифференцированы, заполнена каждая «ячейка» звучащего пространства, использованы все звуковые и шумовые эффекты. Замысел «Трена» — плача — воссоздание состояний человека, максимально приближенных к ощущениям в минуту атомного взрыва в Хиросиме. Композитор включает слушателей в «звуковое поле» трагедии, мы слышим время, переживаем события, содрогаемся от варварства. Это достигается не только предельным использованием всех выразительных средств, но и мастерски сделанной формой, пробуждающей необходимый круг ассоциаций, включая звукоподражательные.

Ошеломительный взлет творчества, поставивший Пендерецкого в ряд ведущих мастеров мира, был подтвержден новыми художественными открытиями. Он создает партитуру «Измерения времени и тишины» для хора и оркестра, где открывает новые выразительные возможности и человеческого голоса и оркестра. Здесь не только привычное пение, но и разговорные интонации, крик, шепот, свист, скандирование разных согласных звуков и т. д. Он группирует звуки отчасти по принципу сонорики, подчиняя движение этих групп определенному замыслу, воплощение которого зависит от дирижера (элементы алеаторики).

Эти произведения принесли международную известность композитору: они исполняются во Франции, Италии, Австрии. На стипендию Союза композиторов Пендерецкий едет в двухмесячную поездку по Италии.

Начинается интенсивная творческая деятельность. Пендерецкий становится постоянным участником международных фестивалей современной музыки в Варшаве, Донауэшингене, Загребе, знакомится со многими музыкантами, издателями. Произведения композитора ошеломляют новизной приемов не только слушателей, но и музыкантов, которые порой не сразу соглашаются разучивать их.

Кроме инструментальных сочинений Пендерецкий в 1960-е годы пишет музыку для театра и кино, для драматических и кукольных спектаклей. Он работает в Экспериментальной студии Польского радио, создает там свои электронные композиции, в том числе пьесу «Экехейрия» для открытия мюнхенских Олимпийских игр 1972 года. С 1962 года произведения композитора звучат в городах США и Японии. Пендерецкий выступает с лекциями о современной музыке в Дармштадте, Стокгольме, Берлине.

Особо показательна для данного периода творчества Пендерецкого композиция «Флуоресценции» для большого симфонического оркестра. Здесь состав ударных инструментов доведен до тридцати семи, а к ним еще добавлены многочисленные шумы: пилка дерева пилой, стук пишущей машинки, шлифовка стекла напильником, вой сирены. Да и обычные инструменты использованы необычно: удары древком смычка по корпусу, игра на одних мундштуках духовых инструментов, удары по пистонам и клапанам. Все эти звуковые комплексы делятся, однако, на два четких ряда: сама музыка и все, что ассоциируется с ней, и бытовой, урбанистический ряд, как бы реальность, в которую эта музыка погружена, в которой она живет или которую подобный быт подавляет и уничтожает.

«Эспериментальный период» не увел композитора от серьезного искусства в дебри авангардизма, хотя так казалось на первых порах некоторым критикам. Он искал свой самобытный язык, свой стиль и манеру выражения. Через два года он снова поразил критиков своим новым сочинением, ознаменовавшим его зрелость.

Неожиданно для всех Пендерецкий обратился к каноническим церковным жанрам. Первым появилось «Stabat mater» (1962), сочинение, вызвавшее негодование в авангардистских кругах, оно было расценено как отход от современности. Вместо эксперимента — архаика, опора на нидерландскую полифонию, григорианский хорал. И вместе с тем огромный накал экспрессии, динамики, воздействующих на слушателя средств драматургии. Многие восприняли сочинение как религиозное, что актуально в силу ряда

исторических причин в современной Польше. Однако это не так. Содержание сочинения гораздо глубже и обобщеннее, как и последующих произведений, связанных с данной сферой, — «Страстей по Луке», «Dies irae», «Положение во гроб», «Воскресение», «Заутреня», «Магникфикат».

Сам композитор, отвечая на вопрос о связи его творчества с религией, ответил, имея в виду «Stabat mater»: «Были ли в вашей истории, истории советского народа, даже во время войны предатели? А сколько миллионов русских, польских, украинских, еврейских матерей стояли в изголовье убитых сыновей? Почему эту извечную трагедию нужно связывать только с религией? Вот о чем я писал. И когда в хоре раздается вопль толпы, не могут не дрогнуть люди. Перед ними мать у изголовья убитого сына, которого предали».

И следующее сочинение — «Страсти по Луке» (1965) — показало, что идейная концепция композитора не вмещается в прокрустово ложе канонических представлений, религиозной трактовки. Произведение состоит из двадцати четырех эпизодов — картин. Пендерецкий отталкивается от жанра средневековых мистерий, где сливалось действие и музыка Хор не только исполняет свою обычную роль, но и выступает как толпа, наполняющая храм, толпа взволнованная, шепчущая, вскрикивающая, выступающая судьей совершающихся событий. Голоса солиста — баса и чтеца переходят друг в друга, сливаются. Сонорные эффекты создают ощущение гулкого, открытого пространства площади, стереофоничности, многослойности звукового выражения. Сочинение настолько «театрально», что было неоднократно инсценировано. Обобщенность замысла, его современное звучание подтвердил и композитор: «„Страсти“ — это муки и смерть Христа, но также и муки и смерть Освенцима, трагические испытания человечества середины XX века».

В 1966 году композитор едет на фестиваль музыки стран Латинской Америки, в Венесуэлу и впервые посещает СССР, куда впоследствии приезжает неоднократно в качестве дирижера, исполнителя собственных сочинений. В 1966–1968 годах он ведет композиторский класс в Эссене (ФРГ), в 1969 — в Западном Берлине.

В том же году в Гамбурге и Штутгарте ставится новая опера Пендерецкого «Дьяволы из Людена», которая вскоре появляется на сценах 15 городов мира. В 1970 году Пендерецкий завершает одно из самых впечатляющих и эмоциональных своих сочинений — «Заутреню». Обращаясь к текстам и напевам православной службы, автор применяет средства новейшей композиторской техники. Первое исполнение «Заутрени» в Вене (1971) вызвало огромный энтузиазм слушателей, критики и всей музыкальной общественности Европы.

По заказу ООН композитор, пользующийся большим авторитетом во всем мире, создает для ежегодных концертов ООН ораторию «Космогония», построенную на высказываниях философов древности и современности о происхождении вселенной и устройстве мироздания — от Лукреция до Ю. Гагарина. Пендерецкий много занимается педагогикой: с 1972 года он ректор краковской Высшей музыкальной школы, одновременно ведет класс композиции в Йельском университете (США).

К двухсотлетию США композитор пишет оперу «Потерянный рай» по поэме Дж. Мильтона. Из других крупных сочинений 1970-х годов можно выделить Первую симфонию (1973), ораториальные сочинения «Магникфикат» (1974) и «Песнь песней Соломона» (1973).

И все же скрипач остается скрипачом! После всех громких и новаторских сочинений Пендерецкий пишет свой Скрипичный концерт (1977), используя во многом традиционную технику композиции, обычные выразительные средства, но достигая при этом огромного эмоционального воздействия. Музыка концерта в лучшем смысле слова традиционна, понятна массовому слушателю.

В 1980 году композитор пишет Вторую симфонию и «Te Deum». В последние годы Пендерецкий много концертирует, занимается со студентами-композиторами из разных стран. В своем классе он предельно строг: никаких экспериментов, никаких новшеств, пока студент не овладел в совершенстве профессиональными навыками, теми традициями, которые оставлены прошлыми мастерами.

В Штутгарте (1979) и Кракове (1980) проходят фестивали его музыки, а в местечке Люславицы Пендерецкий сам организует международный фестиваль камерной музыки молодых композиторов. Контрастность, зримость музыки Пендерецкого объясняет его постоянный интерес к музыкальному театру. Третья опера композитора, «Черная маска» (1986) по пьесе Г. Гауптмана, соединяет нервную экспрессивность с элементами ораториальности, психологическую точность и глубину вневременной проблематики. «Я писал „Черную маску“ так, как будто это мое последнее сочинение, — сказал Пендерецкий в одном из интервью. — Для себя я решил завершить период увлечения поздним романтизмом».

Композитор находится сейчас в зените всемирной славы, являясь одним из самых авторитетных музыкальных деятелей. Его музыка звучит на разных континентах в исполнении самых известных артистов, оркестров, театров, захватывая многотысячную аудиторию.

Альфред Гариевич Шнитке (1934–1998)

Сознание человека последних десятилетий XX века вобрало в себя много новых представлений: возникло новое чувство Вселенной, новое отношение к искусству прошлого как к памяти культуры, живущей в современности. Эти мысли своеобразно и глубоко претворились в творчестве Шнитке. Сложный герой его лирико-психологических сочинений тяготеет к построению философских концепций, в которых угадывается связь со «всеобщими» темами искусства. В его музыке слышится повествование о Человеке и Вселенной, о сознании и подсознании, а также о духовном и бездуховном, об извечной борьбе добра и зла. За чисто музыкальными категориями угадывается человек с романтически чутким, обостренным отношением к миру, человек как единая частица прошлого, настоящего и будущего. Человек и музыка оказываются для Шнитке героями одного ряда: музыка как бы становится в творениях композитора метафорой мира человека.

Альфред Шнитке родился 24 ноября 1934 года в городе Энгельс Саратовской области. Он окончил Московскую консерваторию в 1958 году. В 1961 году там же Шнитке окончил аспирантуру по классу сочинения Е. Голубева. В 1961–1972 годах преподавал в Московской консерватории, а затем стал свободным художником.

Первым произведением, которое открыло зрелого Шнитке и предрешило многие черты дальнейшего развития, стал Второй скрипичный концерт (1966). Вечные темы страдания, предательства, смерти воплотились здесь в яркой, контрастной драматургии, где линию положительных персонажей образовали солирующая скрипка и группа струнных, линию отрицательных — отщепившийся от струнной группы контрабас, духовые, ударные, фортепиано.

Стилистическая контрастность, частным случаем которой является цитирование, была в искусстве всегда. Но в XX веке «игра» чужими стилями становится основой художественной концепции сочинений. Творчество Шнитке — яркий тому пример.

Камерная музыка Шнитке, в которой развиваются традиции лирико-психологического искусства, это поиски синтеза Внешне многие из его сочинений «попадают в волну» нетрадиционной камерности 1960-х годов. Композитор экспериментирует в области составов инструментов, пишет сочинения с «модными» названиями — «Серенада», «Диалог», использует приемы новых техник. Однако, направляя их на раскрытие сложных психологических концепций, Шнитке оказывается наследником традиций Д. Шостаковича.

Такова Вторая соната для скрипки и фортепиано (1968) Шнитке, отмеченная незаурядной интеллектуальной силой и высоким профессионализмом. Образность в этом ансамбле складывается из взаимодействия привычных и непривычных выразительных средств, отражая напряженное психологическое движение. Композитор соединяет приемы многих эпох — барокко, классицизма, романтизма, но сильно их трансформирует, показывая творческий мир глубокой, сложной личности двадцатого века и вечную борьбу человека с демоническими силами.

Одним из центральных произведений Шнитке явилась Первая симфония (1972), главенствующей идеей которой стала судьба искусства, как отражение перипетий человека в современном мире.

Впервые в советской музыке в одном произведении была показана необъятная панорама музыки всех стилей, жанров и направлений: музыка классическая, авангардная, древние

хоралы, бытовые вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши, джаз и т. п. Композитор применил здесь методы полистилистики и коллажа, а также приемы инструментального театра (движение музыкантов по сцене). Четкая драматургия придала целевую направленность развитию чрезвычайно пестрого материала, разграничив искусство подлинное и антуражное, утвердив в итоге высокий позитивный идеал.

Полистилистику как яркий способ показать конфликт классической гармонии мироощущения и современной перенапряженности Шнитке использовал во множестве других своих сочинений — Второй (1980) и Третьей симфониях (1981), Третьем (1978) и Четвертом скрипичном концертах (1984), альтовом Концерте (1985), Посвящении Паганини (1982), Второй сонате для скрипки (1968).

Новые грани своего дарования Шнитке раскрыл в период ретро, новой простоты, внезапно наступивший в европейской музыке в семидесятые годы. Почувствовав ностальгию по выразительной мелодии, он создал лирико-трагические Реквием (1975), фортепианный Квинтет (1976) — произведения, биографически связанные со смертью матери, потом отца.

Реквием, части которого были использованы в музыке к пьесе Ф. Шиллера «Дон Карлос», содержит часть «Верую». Это главный эпизод, стилистически более всего приближенный к современности. Композитор подключает здесь большое количество ударных инструментов, в звучании кульминации мелькают эстрадные ритмы. Все вместе рисует картину зла.

В фортепианном квинтете соединились исповеди композитора и человека. Скорбь и лирическая теплота этого сочинения, посвященного памяти матери, переданы в музыке редкой красоты.

Пять частей сочинения лаконичны, спаяны общим тематическим материалом и складываются в единое монологическое высказывание, также близкое самораскрытию сознания.

Монологическое действие квинтета насыщено ассоциативностью, музыкальными символами. Внеличностное начало, стоящее за обеими темами, нарочито отстраняется композитором, подчиняющим темы ритму вальса. Это вариант танца смерти, принимающий облик того, к кому она явилась, отчего жанровость становится зловещей и страшной.

Если музыка квинтета глубоко личная, то созданный почти одновременно с квинтетом Концерто гроссо, сходный с ним по трагедийности, — масштабное лирико-философское произведение. В нем проступают черты философско-публицистической концепции. Это страстное и трагическое повествование о мироздании, жизни, связи времен, показанных через судьбу музыки, культуры, трагического излома духовных ценностей. Это как бы взгляд из настоящего на великую цивилизацию, от которой остались лишь искореженные осколки, как после вселенской катастрофы.

По характеру сопоставления образов, интенсивности развития лирико-философского монолога Концерто гроссо Шнитке приближается к симфонии, что было типично для развития концертных жанров, интерес к которым сильно возрос в 1970– 1980-е годы. Принцип концертности приобрел в этом произведении, сохраняя все традиционные черты, специфическую форму диалога стилей музыки барокко и современной, музыки возвышенной и развлекательной, музыки внеличностной и от автора. Все три типа соотношения, особенно первые два, обнаруживают непримиримые противоречия, приводящие к образу разрушенной цивилизации, трагедии, катастрофе вселенского, апокалиптического масштаба.

Трагическое ощущение времени, передаваемое в произведениях искусства, близко напряженной атмосфере ядерного века с нависшей над человечеством угрозой ядерной катастрофы.

Голос Шнитке в Концерто гроссо присоединяется не к тем, кто просто рефлектирует, его

страстно-эмоциональная исповедь-монолог, вызывающая огромный ряд ассоциаций, содержит тот пафос отрицания зла, который был присущ Шостаковичу и всему гуманистическому искусству.

Восьмидесятые годы стали для композитора этапом синтеза лирического и мелодического начал, расцветших в ретро, с громадами симфонических концепций предыдущего периода. Во Второй симфонии к сложной оркестровой ткани он добавил контрастный план в виде подлинных одноголосных григорианских песнопений — под куполом современной симфонии зазвучала древнейшая месса. В Третьей симфонии, написанной к открытию нового концертного зала Гевандхауз (Лейпциг), в виде стилистических намеков дана история немецкой (австро-немецкой) музыки от средневековья до нынешнего дня, использовано более 30 тем-монограмм композиторов. Это сочинение завершается проникновенным лирическим финалом.

Второй струнный квартет явился синтезом древнерусской песенности и драматической концепции симфонического плана. Весь его музыкальный материал составляют цитаты из книги Н. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства» — одноголосные погласицы, стихиры, трехголосные гимны. В некоторых моментах подлинное звучание сохранено, в основном же оно сильно трансформировано — ему придана современная гармоническая диссонантность, лихорадочная взвинченность движения.

В кульминации этого произведения драматизм обострен до введения натуралистического плача, стона. В финале средствами струнного квартета создана иллюзия звучания невидимого хора, исполняющего старинный распев.

Одним из самых впечатляющих сочинений Шнитке стала его кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983). Традиционный для европейской культуры образ чернокнижника, продавшего душу дьяволу за жизненное благополучие, раскрыт композитором в самый драматический момент его истории — момент кары за содеянное, справедливой, но ужасающей.

Каждый художник по-своему подходит к фигуре Фауста. Для кого-то он — грешник, для кого-то титан, бросающий вызов небесам. Каков же Фауст для Шнитке?

Композитор так разъяснял свое прочтение легенды: «У всех Фауст, погрязший во зле, сохраняет драгоценнейшее качество, отличающее человека, — совесть. Беспощадный суд человечества над собой, творимый им на протяжении всей истории, — источник надежды и на будущее мира». Из этих слов и музыки кантаты можно заключить, что Фауст для Шнитке — это заблудившееся, но ищущее путь к спасению человечество. Найти его можно, только вскрыв и искоренив пороки.

Показывая зло и смерть в ярком жанровом облике современной эстрады, Шнитке продолжил традиции воплощения этих образов, существующих в искусстве. В данном случае смерть приобрела черты современного Фауста, погрязшего в телесных радостях.

Шнитке обобщает в кантате тему зла в своей музыке, через столкновение художественных средств показывает борьбу духовности, веры с разрушительной силой порока и безверия. Вероятно, одним из существенных вопросов при такой концепции, когда негативные образы зловещи, но не отталкивающи, становится характер эстетического противовеса чарам зла. В этом качестве, на наш взгляд, выступают: сам жанр страстей с его высоким драматизмом, стилистика эпохи барокко, напевы, близкие народным немецким песням, и лирический голос автора, раскрытый в мелодическом обобщении коды.

Захватывающую силу музыке композитор придал с помощью приема стилистического снижения — введения в кульминационный эпизод расправы жанра танго.

В 1985 году в крайне сжатый срок Шнитке написал два крупных и значительнейших

своих сочинения — хоровой Концерт на стихи армянского мыслителя и поэта десятого века Г. Нарекаци и альтовый Концерт. Если хоровой Концерт a cappella полон лучезарного света, то альтовый Концерт стал звучащей трагедией, которую уравновесила только красота музыки.

Перенапряжение в работе катастрофически подорвало здоровье композитора. Возвращение к жизни и творчеству запечатлелось в виолончельном Концерте (1986), по своей концепции зеркально-симметричном альтовому: в заключительном разделе виолончель, усиленная электроникой, мощно утверждает свою художественную волю.

Участвуя в создании кинофильмов, Шнитке усилил их психологическое воздействие, создав музыкой дополнительный эмоционально-смысловой план. Киномузыка активно использовалась им и в концертных произведениях: в Первой симфонии и Сюите в старинном стиле для скрипки и фортепиано звучала музыка из фильма «Мир сегодня» («И все-таки я верю»), в Первом Концерто гроссо — танго из «Агонии» и темы из «Бабочки», в Трех сценах для голоса и ударных — музыка из «Маленьких трагедий».

Шнитке — прирожденный создатель крупных музыкальных полотен, концепций в музыке Дилеммы мира и культуры, добра и зла, веры и скепсиса, жизни и смерти, наполняющие его творчество, делают произведения композитора выраженной философией.

Есть у Шнитке и произведения, предназначенные для сцены.

В 1985 году он написал балет «Эскизы». В 1987-м появился третий его балет — «Пер Гюнт», а первым был «Лабиринты», сочиненный еще в 1971 году.

В 1990 году Шнитке переезжает жить в Германию. Здесь он написал оперу «Жизнь с идиотом» (1991). Здесь композитор и умер в 1998 году.

Боб Дилан
(род. в 1941 году)

В анналах популярной музыки XX века — бесчисленное множество имен, необозримый небосклон истинных звезд и «звездочек на час», сияющих своим светом и светом отраженным, холодным. На этом небосклоне имя Боба Дилана — одно из самых ярких, весомых, звучных. Его звезда, светившая с самого начала собственным светом, взошла в начале 1960-х годов, но, вопреки всем законам моды, не сходит с горизонта и поныне; ему посвящены сотни, даже тысячи страниц критических, а то и философских исследований, составляющие целую науку диланологию. Почитатели артиста — а их миллионы — награждают его такими титулами, как «Шекспир своего поколения», «Робин Гуд XX века»… Что же обусловило непреходящий характер славы Дилана?

Роберт Аллан Циммерман, позаимствовавший позднее свой псевдоним от имени знаменитого поэта Дилана Томаса, родился в крошечном городке Дулут в штате Миннесота 24 мая 1941 года. Глава семьи был мелким торговцем, и в юном отпрыске рано проснулся дух протеста против мещанской атмосферы, его окружавшей. Первое бегство из родных пенат он совершил в десятилетнем возрасте, был водворен на место, но вскоре окончательно покинул отчий дом. В юные годы он разделил участь бродяг, бездомных, идущих по дорогам Америки в поисках лучшей доли.

Неудивительно, что музыкальные истоки песен Дилана уводят к самым разным типам бытовой и народной музыки США.

Это и блюзы, и старомодные вальсы, и элементы популярных «менестрельных шоу» прошлого века, и протестантские гимны национальной традиции, а также эстрадные напевы, восходящие к раннему джазу.

Возрождаются у него и такие фольклорные виды Северной Америки, как песни моряков, успевшие исчезнуть на Британских островах, но живущие у северных янки, песни ковбоев, которые по сей день символизируют для американского народа его мечту, идеал. Весь этот многообразный материал со временем переплавляется неповторимой индивидуальностью автора в самобытный стиль.

К девятнадцати годам, порвав с университетом уже в первый год обучения, так как академический дух был глубоко чужд его внутренней настроенности, исколесив всю страну с помощью автостопа, он окончательно понял, что песня — его судьба. Его профессорами в суровой школе жизни стали подлинные народные певцы Биг Джо Уильяме, Мади Уотерс, Хенк Уильямс, Би Би Кинг.

В гораздо большей степени, чем упомянутым выше музыкантам, Дилан обязан Вуди Гатри, расцвет творчества которого пришелся на времена великой депрессии. Тогда впервые за всю историю Штатов так мощно возрос интерес к культуре «низов», так ярко проявили себя социальные течения в американской литературе и музыке. «Гроздья гнева» Стейнбека по сей день воспринимаются в США как символ демократических умонастроений той эпохи. Именно этой атмосферой было порождено творчество Гатри, который в песнях на собственные тексты, написанные от лица типичного американского бродячего пролетария «хобо», колесящего по стране в товарных поездах и на попутных грузовиках, обнаружил истинное лицо своей родины.

Дух эпохи «Гроздей гнева» сохранялся и в первые послевоенные десятилетия, когда созревало искусство Дилана. Появляются первые его баллады, в которых скорбно-лирическая

нота соединяется с резким протестом против мещанства, обывательщины, безработицы и нищеты, отсутствия идеалов. Подобно Гатри, Дилан воспевает мир, который обходила дотоле «высокая культура». Вместе с тем, он не «певец деревни» и не «хобо». Его мироощущение пронизано урбанизмом, и его поэтические средства идут от характерных оборотов городской речи. Дилан повествует о «маленьких людях», напуганных мощью современного капиталистического города.

Рождаются знаменитые «Северные блюзы», очень быстро ставшие частью американского фольклора. За ними следуют актуальные песни — «Слушай напевы ветра», «Хозяева войны», «Страшный дождь пойдет», «Времена меняются» и другие, определившие место Дилана в том бурном общественном движении, что захватило Америку в шестидесятые годы нашего века.

Первые появления на публике «странствующего рыцаря фолка» были встречены отнюдь не однозначно. Выступал он поначалу за 2–3 доллара в вечер в маленьких ресторанчиках родного штата, приобрел определенный круг почитателей, но многих и раздражал его грубоватый голос, слегка дребезжащий и вовсе не похожий на сладкозвучные голоса тогдашних идолов публики. Да и в Нью-Йорке, куда он затем приехал, не сразу удалось пробить лед недоверия: его упрекали, что он плохо владеет гитарой, что поет ковбойские песни с деревенским акцентом, пренебрегает канонами фолкмузыки, «путая» их с элементами популярной песни и негритянской музыки. Как только ни называли его — и мистификатором, и немузыкальным певцом, и поденщиком. Но уже в середине шестидесятых годов слава его начинает нарастать, как снежный ком.

Это было время подъема движения за гражданские права, протеста против вьетнамской войны, и страстные, суровые и мужественные песни Дилана пришлись впору этому времени. Дилан поет, маршируя плечом к плечу с Мартином Лютером Кингом в рядах демонстрантов во время Похода свободы на Вашингтон. Его выступления встречают восторженный отклик в молодежной среде. Не остались они незамеченными и дельцами индустрии развлечений, и, буквально как в голливудском кинофильме, неимущий паренек из западного захолустья стремительно вознесся на пьедестал эстрадной звезды первой величины. Он вносит сумятицу в традиционные хит-парады, занимая место на самом верху, уготованном лишь баловням публики.

Казалось, облик певца определился, путь найден раз и навсегда. Но тут-то все и переменилось. Словно предчувствуя «всемирный потоп» рок-музыки, Дилан резко меняет курс. Он быстро овладевает ритмом и стилем рока, но при этом остается непохожим на других. Восторженная публика с удивлением и трепетом вслушивается в его сентиментально-мистические, мрачноватые откровения, несущие смутное чувство тревоги, разочарования в жизни, неудовлетворенности собой…

Трудно сказать, чем бы все кончилось, но вмешался случай: в 1966 году Дилан попал в мотоциклетную аварию, много месяцев лечился, а после выздоровления почти не выступал. Лишь изредка появлялся он на эстраде: в 1968 году на концерте памяти Вуди Гатри в «Карнеги-холле», через год — на фестивале на острове Уайт, в 1971-м — участвует в концерте в пользу народа Бангладеш. Критики говорили об «окончательном закате» Дилана, его «творческой гибели». И вдруг в печати появилось сообщение о его согласии сняться в эпизодической роли в фильме «Пат Гаррит и Билли Кинг». А потом он вновь, в который уже раз, возвратился на эстраду, обновленный, мало похожий на себя прежнего. Свое первое большое турне по США он начал не с богатых клубов Лас-Вегаса, а со стадиона в Чикаго, где его слушало почти 20 тысяч человек. Интерес к возвращению певца был столь велик, что по подсчетам журнала «Тайм» 7,5 процента населения США прислало заявки на билеты!

«Времена меняются!» — пел Дилан, — и действительно, этот старт стал новым этапом его творческой жизни.

Впрочем, постоянно меняясь, Дилан теперь не отбрасывает своего прошлого, не отказывается от созданного. В его программах находится место ранним балладам и политическим песням 1960-х и новым песням, сочиненным им в стиле госпел, и фолк-композиции, и вообще, произведениям самых различных стилей. Артист теперь много гастролирует, не раз объездил и Соединенные Штаты, и всю Европу, записал более тридцати больших пластинок. И каждое его выступление, каждая премьера таят в себе неожиданности для слушателей. «Предел?» — с изумлением задавал себе риторический вопрос нью-йоркский критик Джей Кокс несколько лет назад и сам же отвечал: «Боб Дилан продолжает перемещать его, чтобы преодолеть, подобно летчику-испытателю, который всегда пробует выносливость своего самолета на себе самом. Дилан поднимает рок-н-ролл до высоты, где воздух так разряжен, что кружится голова. Рок-н-ролл не возвращается, Дилан больше не возвращается на землю. Боб Дилан не только живет на пределе, он сам — предел».

Самая поразительная черта творчества музыканта — высокое качество поэзии. Подобно блюзам, песни Дилана можно назвать «спетой речью», настолько нераздельны в них эти элементы, настолько точно музыкальные кульминации отражают текстовые, а неожиданные повороты в повествовании и тончайшие эмоциональные акценты влекут за собой столь же неожиданные музыкальные приемы и гибкую изменчивость интонирования. Такая тенденция к подобному типу музицирования — музыкально интонированному слову вообще — характерна для второй половины XX века.

Но главное, что у Дилана высокому качеству поэтического слова соответствует отнюдь не «нейтральный» музыкальный фон, не «подсобный элемент» речевого интонирования, сводимый к хорошо знакомым оборотам бытовой музыки. Разумеется, певец не свободен от влияния американской манеры: следы представителей «новейшей популярной музыки» (Элвиса Пресли, Чака Берри, Фэтса Домино и других) ощутимы в его искусстве. И все же Дилан бесконечно возвышается над ними: во-первых, благодаря поэзии, затрагивающей серьезные вопросы современной жизни, отвечающей духовным исканиям поколения, а во-вторых, благодаря музыке — яркой, оригинальной, обобщающей многогранные истоки, о которых шла речь выше.

«Дилан смотрит на окружающий мир (и в этом причина привлекательности его искусства для молодежи) как на мир, подчиненной громадной машине и бессердечным людям, которые сами являются частями машины, — пишет один из исследователей его творчества. — Он видит жизненные сцены глазами сюрреалиста и создает свое искусство, собирая цельную мозаику из отдельных образов. Он поет о разделенности и пустоте общества взрослых; он насмехается над замкнутостью ограниченной академической среды, над религией в предписанных формах, над военной машиной, над законодателями».

Однако сила его творческого метода — не столько в сюрреалистической образности, сколько в своеобразных эффектах, возникающих из остро выразительного сочетания смеха и серьезности, цинизма и веры, равнодушия и взволнованности.

«Все в порядке, ма, я просто истекаю кровью», — говорит он в одной из самых своих известных песен, где ужас смерти передан ироническими интонациями, а безысходность ситуации — обращением к матери как к символу надежды и любви.

В песне «Бог на нашей стороне» Дилан с ожесточенным юмором разоблачает имперскую военную историю США; в песне «Мой дорогой хозяин» высмеивается сама возможность гармонического единства «маленького человека» и его хозяина. Баллада «Мой отец был пожарным» отличается острым фарсовым эффектом: он вызван не только неожиданным

комическим поворотом сюжета, но и внезапным переходом от спокойной манеры повествования в духе старинной английской народной поэзии к современному бытовому лексикону горожанина-американца.

В середине 1980-х годов артист, словно подводя промежуточные итоги пути, выпустил альбом из пяти пластинок, так и названный — «Биограф». В нем 53 песни, многие из которых давно уже снискали мировую известность, такие, как «Господин с бубном», «Избавление», «Подобно падающему камню», «Нужно служить кому-то», «Я верю в тебя», «Новая вера»… Тогда, откликаясь на это издание, журнал «Тайм» заметил, что «и многолетний поклонник, и слушатель, впервые встречающиеся с Диланом, наверняка будут поражены тем, как жизненно звучат его старые песни. „Мастера войны“ — уместна и актуальна в эру возможности космических войн, а классический статус не притупил хирургического острия „Подземного ностальгического блюза“… „Биограф“ — это туннель времени, место для размышлений и возможность возрождения, возможность задать певцу новые вопросы».

В 1991 году Дилан выпустил новый альбом «Времена бутлегеров» из 58 ранее написанных, но не исполнявшихся песен прошлых лет, ставший сразу популярным. В 1992 году появился альбом «Good as I been to you». Это был второй сольный альбом музыканта после «Другой стороны Боба Дилана» (1964).

Искусство Боба Дилана по-прежнему современно, актуально потому, что и сам он — дитя своего времени — живет и развивается по законам этого времени, а не только по законам шоу-бизнеса, которые он и вправду изучил до совершенства.

Все также Боб Дилан, своим грубым, хриплым, «блюзовым» голосом, в интонации нарочито внешне равнодушной, доносит до слушателя тревоги, горести и радости «маленьких людей» своего мира и своего поколения.

Джон Леннон (1940–1980) и Пол Маккартни (род. в 1942 году)

Леннон и Маккартни, без сомнения, редкие музыкальные таланты, природные и оригинальные, но одаренные по-разному. В каком-то смысле это различие проистекает из особенностей их натуры.

Но, может быть, самое поразительное в них как композиторах заключается в том, что, несмотря на то, что Пол и Джон в течение более десяти лет писали музыку вместе, они полностью сохранили свои индивидуальности, свое «я».

Дед Джона Леннона, уроженец Дублина, выступал в США как профессиональный певец. Отец — Фред — работал официантом на судне. Он довольно хорошо играл на банджо и во время концертов на судне часто выступал как певец.

Папашу Леннона можно охарактеризовать как ищущую приключений перелетную птицу. Свой брак, заключенный в 1938 году, Фред Леннон, вероятно, с самого начала не принял всерьез. Его жена Джулия, урожденная Станли, 9 октября 1940 года родила мальчика — Джона. Через три года они развелись.

Джон вырос у одной из сестер своей матери. Мэри Смит очень трогательно заботилась о мальчике. Она воспитывала Джона в строгости и справедливости. Эта заботливая женщина вошла в историю «Битлз» как тетя Мими.

В 1950-е годы для большинства молодых людей гитара имела магическую, притягательную силу Джон Леннон тоже не был исключением. Он быстро схватывал и воспроизводил все. что слышал по радио. Его желание — повсюду быть первым — привело к идее создания собственного самодеятельного вокально-инструментального ансамбля.

15 июня 1956 года группа «Куорримен» играла на одном из церковных праздников. Члены группы познакомились там с юношей, который владел новыми, неизвестными им еще приемами игры на гитаре. Для Джона эти приемы игры были настоящим открытием. Забыв о своем дерзком хвастовстве, он был искренне поражен, как легко и уверенно владеет инструментом этот мальчик по имени Пол Маккартни.

Как и Джону, Полу Маккартни передалась от родителей любовь к музыке. Джим Маккартни, отец Пола, любил играть на пианино, и поэтому Пол с раннего детства постоянно слышал музыку в своем доме. Пол Маккартни родился 18 июня 1942 года в ливерпульской больнице Уолтон, где много лет работала медсестрой его мать. Отец Пола в то время занимался торговлей хлопком. Когда семья Маккартни в 1955 году переехала в район Ливерпуля Аллертон, мать заболела. Операция не смогла предотвратить смерти от рака.

После окончания начальной школы Пол учился в Центральной средней школе Ливерпуля. После смерти матери у него проявилась любовь к музыке. Если собрать вместе все музыкальные впечатления, то можно понять, что оказало на него влияние. Это была вся услышанная музыка, начиная от Фреда Астера и кончая Литтлом Ричардом.

Джон, принимая Маккартни, понимал, что не сможет обращаться с Полом так, как он обращался с другими членами ансамбля. Однако отказываться от него Джон тоже не хотел. Для этого была причина. После того как Пол однажды проиграл несколько сочиненных им мелодий, Джон также попытался упорядочить свои идеи и записать их. Пол, в свою очередь, проявил интерес к текстам Джона, который в дальнейшем фабриковал их с большим умением. Так они подбадривали друг друга. Один писал тексты, другой музыку, а вместе они упражнялись на гитаре.

В этом сотрудничестве Джон и Пол поощряли друг друга, и успехи группы улучшались от концерта к концерту. В 1958 году в группу пришел Джордж Харрисон. Четвертым участником ансамбля был Пит Бест. Позднее его заменил Ринго Стар.

Успех «Битлз» начался с выступлений в гамбургском ресторане «Кайзеркеллере». Ливерпульским музыкантам на первых порах явно не хватало опыта. Однако они были тщеславными, часами упражнялись на инструментах, оттачивая свое мастерство, и, наконец, добились расположения и признания слушателей.

Вернувшись в Ливерпуль, четверка музыкантов продолжала выступать в клубах Один из концертов группы, состоявшийся в пригороде Ливерпуля, имел такой ошеломляющий успех, что многие газеты опубликовали восторженные отклики о нем.

В Гамбурге «Битлз» создали новый тип группового пения. Они заметили, что их голоса за время многочасовых выступлений в наполненных табачным дымом помещениях становились хриплыми. Поэтому они стали петь по двое, втроем или вчетвером. Так меньше напрягались их голоса и, кроме того, повышалась воспринимаемость слов исполняемых песен. «Битлз» упражнялись с удивительной прилежностью и вскоре добились такого гармоничного звучания, которое многих приводило в восторг.

В декабре 1961 года был подписан контракт между «Битлз» и Брайаном Эпстайном, который в то время занимался продажей пластинок. После многократных попыток новому импресарио «Битлз» удалось заинтересовать выпускающий пластинки концерн «Декка» в том, чтобы «Битлз» сделали пробную запись. В хорошем настроении они отправились в Лондон. Но оказавшись в студии звукозаписи, «Битлз» очень разволновались и играли неуверенно. Сделка с концерном «Декка» не состоялась.

Свой первый сингл «Битлз» записали 11 сентября 1962 года в студии, принадлежащей английскому концерну грамзаписи «Электрикл энд Мюзикл Индастриз». Первый сингл «Битлз» транслировался по радио Люксембурга и Англии и, по данным журнала «Нью Мюзикл Экспрессе», занял семнадцатое место в английском хит-параде. 26 ноября 1962 года был выпущен второй сингл «Битлз», с песнями «Прошу тебя, прошу» и «Спроси меня почему», занявший в феврале 1963 года первое место в английском хит-параде. Эта пластинка была продана в течение года в количестве 250 000 экземпляров, за что была удостоена награды «Серебряный диск». Группа была счастлива. Стрелки часов были установлены правильно. Следующая цель — долгоиграющий диск.

Из четырнадцати песен, вошедших в первый долгоиграющий диск «Битлз», восемь вышли из-под пера Леннона и Маккартни. Остальные были популярными эстрадными песнями, шлягерами.

Типичной для ранних «Битлз» является манера исполнения песни «Анна». Джон поет ее выразительно, без тени фальши, ясно. Друзья дополняют его.

Следующий долгоиграющий диск был записан осенью 1963 года Из четырнадцати песен, записанных на нем, восемь были созданы самими «Битлз»: Леннону и Маккартни принадлежат семь песен, еще одна песня — Харрисону. Характерной для исполнения песен этого диска была близость со звуковой стилистикой музыки американских негров.

В песне «Всю мою любовь» Джону удалось достичь такой композиции, которая вошла в историю как образец классической рок-музыки. Новая программа позволила «Битлз» отделиться от массы обычных бит-групп.

С точки зрения гармонии, самой интересной вещью, записанной «Битлз» на втором долгоиграющем диске, является песня «Второго раза не будет». Это первая песня «Битлз», которую комментировала английская музыкальная критика. Уильям Манн, известный музыкальный критик газеты «Тайме», в статье от 27 марта 1963 года писал, что в Англии из-за

упадка, в который пришли отечественная музыка и отечественные музыкальные залы, в огромном количестве стали исполняться популярные песни из репертуара американских исполнителей. Однако песни Леннона и Маккартни он оценил как творения, носившие ярко выраженный английский характер и полные фантазии: «Создается впечатление, что они одновременно думают и о гармонии, и о мелодии, так тесно слиты в их песнях аккорды с мелодиями».

Третий долгоиграющий диск «Битлз» под названием «Вечер тяжелого дня» состоял полностью из тринадцати песен, написанных Ленноном и Маккартни. Все эти песни были созданы для фильма под тем же названием. Запись этого диска состоялась в начале 1964 года в одной из парижских студий грамзаписи. В продажу диск поступил 10 июня. Дирижер и композитор Леонард Бернстайн тогда написал: «Эти парни являются лучшими композиторами со времен Франца Шуберта». Тогда это высказывание вызвало одновременно интерес и недовольство многих поклонников классической музыки.

Безусловно, сравнивая «Битлз» с Францем Шубертом, Бернстайн хотел сказать о той тесной связи текста и мелодии, которая характерна для их песен. Некоторым образом это относится к синтезу текста и музыки в песнях «Битлз». Они тонко чувствуют ритм английского языка, которому присуща ярко выраженная музыкальность.

Четвертый долгоиграющий диск «Битлз», изданный в 1964 году, в отличие от третьего, состоял не только из произведений участников группы: шесть песен принадлежали популярным композиторам рок-музыки.

В 1963 году началась гастрольная деятельность «Битлз». В 1964 году они выступали в Париже на сцене «Олимпии», в США, Дании, Голландии, Гонконге, Австралии, Новой Зеландии, Канаде и Англии. Спустя год группа дала только тридцать концертов. У «Битлз» было достаточно причин уменьшить число выступлений. Их привлекала работа в студии, там можно было достичь большего художественного эффекта, чем во время избитых выступлений перед беснующимися фанатами.

В июне 1965 года английский королевский дом наградил «Битлз» орденом. Орден представляет собой серебряный крест с надписью «За Бога и империю». Он был учрежден в 1917 году.

Многие из награжденных этим орденом, в основном агрессивно настроенные военные, политики и аристократы, были возмущены и в знак протеста отсылали в королевский дом ранее полученные ордена. Но эти протесты не смутили королевскую семью. А премьер-министр Вильсон искренне заявил о себе как о поклоннике «Битлз»: «Мы гордимся этим новым музыкальным стилем». Одновременно он похвалился, что «Битлз», как экспортный товар Великобритании, внесли в казну намного больше валюты, чем известные английские экспортные фирмы. И действительно, в 1965 году во всем мире люди слушали 115 миллионов пластинок с записями «Битлз».

Выпущенные в 1965–1966 годах три долгоиграющих диска составляют переходный этап от ранних песен «Битлз» к их поздним произведениям, которые уже нельзя мерить масштабами обычной эстрадной музыки.

В таких дисках, как «Помогите», «Резиновая душа» и «Револьвер», обозначился новый художественный уровень развития в творчестве «Битлз». До сих пор музыканты вынуждены были писать новые песни, так как был нужен свежий материал для постоянных гастролей. Теперь это время было уже далеко позади. У них появилась возможность работать в студии и продуманно использовать прекрасные звукозаписывающие устройства. Многое из того, что теперь выпускалось в результате многодневной и многонедельной работы, они с трудом могли исполнять во время концертных выступлений, а в некоторых случаях это им совсем не

удавалось, потому что для этого требовалось большое количество техники.

В 1967 году «Битлз» выпустили восьмой диск. Название «Оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера» ему дала одноименная песня. Начиная с этого диска, они записывали свои песни только в студии. Теперь «Битлз» уже не могли и думать о выступлениях на сцене. Работа в студии занимала все время. В истории группы «Битлз» и в развитии рок-музыки этот долгоиграющий диск составил определенную веху. Затраты на его выпуск были необычными: Джордж Мартин потребовал от фирмы четыре месяца на запись диска.

Последующие песни «Битлз», начиная с диска «Сержант Пеппер», отличаются ярко выраженной музыкальностью. При поверхностном рассмотрении текстов, написанных с 1967 года, создается впечатление, что тематически они укладываются в рамки тривиальной поэзии избитых шлягеров и бульварной оперетты. Но то, как Леннон формирует свои тексты, используя некоторые жаргонные слова подростков, и доносит до слушателя в искреннем, юношеском порыве, — достаточно далеко от шаблона. Песни Джона не лгут, не обманывают, не дают никаких эрзац-удовольствий, они прямо и честно говорят о том, что волнует молодых людей. Иоахим Эрнст Берендт, ведущий эксперт по джазу в Германии, высказался об этом феномене следующим образом: «„Битлз“ создали новое музыкальное и общественное сознание, которое за ночь превратило популярных до сих пор „звезд“ эстрады в старых дедушек».

Первый двойной альбом «Битлз» был записан в период с мая по октябрь 1968 года и появился в продаже 22 ноября того же года. С самого начала работы над этим альбомом «Битлз» отошли от привычной традиции совместно писать песни. Каждый из музыкантов принес свои собственные песни и представил свою сопровождающую его группу. Когда слушаешь песни из «Белого альбома», не составляет особого труда узнать, кто именно играет. Однако при этом исчезло самое значительное: типичное общее и единое звучание «Битлз». Итак, обе долгоиграющие пластинки альбома стали собранием сольных песен отдельных музыкантов. Эта работа «Битлз» стала первым документом, который заявил о надвигающемся распаде группы. В альбоме Леннон представлен четырнадцатью песнями, а Маккартни двенадцатью. Оба музыканта продолжали традицию, заложенную при выпуске синглов, деля между собой стороны А и В.

В песнях Маккартни, представленных в «Белом альбоме», проявляются его многосторонние музыкальные способности, которые с самого начала исключали стилистическое единство. До сего времени творческой противоположностью в группе был Джон, которого Пол не только вдохновлял, но и критиковал. Теперь Пол должен был отказаться от такого художественного контраста. Песни этого диска представляют радужную панораму, и по ним можно узнать, в какое русло Маккартни направит свою будущую работу. В них уже звучит то, что позже будет осуществлено им вместе с группой «Уингз».

Песни Леннона тоже направлены в будущее. Для их содержания характерны недовольство социальным устройством, порой агрессия, в них автор пытается объяснить проблемы своего собственного прошлого.

Новый долгоиграющий диск «Желтая подводная лодка» был записан в первой половине 1968 года и появился в продаже в декабре того же года.

1969 год стал последним в совместной работе «Битлз».

После распада Маккартни писал песни для других исполнителей, для кино, но, наконец, понял, что должен делать то, что всегда любил больше всего: играть с группой на сцене. Он решил создать собственную группу «Уингз», вместе со своей женой Линдой, не имевшей никакого музыкального опыта. Одним из первых синглов группы «Уингз» была песня «Магу

Had A Little Lamb», и, надо признаться, особого воодушевления она не вызвала Но группа «Уингз» становилась все лучше. Постепенно во время гастролей Пол стал включать в ее репертуар песни «Битлз», столь всеми любимые. А затем, сочинив «Band On The Run» и «Venus and Mars», он вновь вышел в мировые лидеры и едва ли не повторил успех «Битлз». Его гастроли 1976 года шли при сплошном аншлаге и доказали, что «Уингз» стали превосходной поп-группой. Возможно, Пол уже не достиг таких высот, как в «Вчера» и «Елинор Ригби», но с коммерческой точки зрения он оставил остальных «Битлз» далеко позади. Его песня «Mull Of Kintyre», вышедшая в 1977 году, превзошла по успеху все синглы «Битлз». Маккартни был руководителем «Уингз» до 1981 года. Позднее большим успехом пользовались его выступления с Майклом Джексоном и Элвисом Костелло. В 1991 году вместе с композитором Карлом Дэвисом Маккартни написал первое свое сочинение в жанре классической музыки — «Ливерпульскую ораторию».

До недавнего времени Маккартни слыл типичным счастливым семьянином, который, быть может, прилагает слишком много стараний, чтобы довести этот факт до всеобщего сведения. С женой Линдой и тремя детьми он счастливо жил в своем лондонском доме Его дочь Марта стала довольно известным модельером. Совсем недавно, в 1999 году, его жена умерла от рака.

Для Леннона десятилетие после распада «Битлз» не было безоблачным. Он не избежал человеческих и творческих кризисов. Но Джон преодолел их. Он чувствовал себя на вершине счастья, когда мог музицировать. Вскоре после смерти «Битлз» Леннон организовал со своей женой Йоко Оно, на которой женился в 1969 году, группу «Плэстик Оно Бэнд».

В совместной жизни и работе с Йоко Оно были трения и разногласия. В октябре 1973 года оба индивидуалиста добровольно расстались на неопределенное время. Но это расставание не разрешило конфликта. В январе 1975 года они помирились и поселились в квартире Джона в доме под названием «Дакота» 9 октября 1975 года родился Шон Оно Леннон. С момента рождения сына Джон жил исключительно для своей семьи. После обзорного диска «Shaved Fish», выпущенного в конце октября 1975 года, он долго не записывал новых пластинок. Йоко управляла финансовой стороной жизни, а Джон заботился о доме, квартире, семье, жил дисциплинированно и даже отвык от курения. Для своего сына Джон купил ферму, находящуюся в часе полета от Нью-Йорка. В этой связи он говорил: «… мальчик должен расти в естественных условиях в окружении животных».

Джон Леннон 1980 года мало походил на одного из бунтующих «Битлз» шестидесятых годов: расчесанные на пробор волосы и никелированные очки создавали впечатление европейского интеллектуала. Леннон чувствовал себя внутренне уравновешенным, не было нервозности, он был в состоянии работать по-новому. Противоречивым 1970-м годам он хотел противопоставить новое, творчески продуктивное десятилетие. Так возник его последний диск «Double Fantasy», созданный вместе с женой. В общей сложности были записаны двадцать две песни, из которых четырнадцать вошли в названный диск: семь песен принадлежали Джону и семь Йоко. Эти песни можно сравнить с диалогами между мужчиной и женщиной, они представляют фрагмент истории их семьи и отражают годы, проведенные ими в Нью-Йорке.

«Double Fantasy» стал концертным диском нового содержания, тематика которого касалась личных проблем, но смысл песен был обращен ко всем людям. Не поняв тексты песен, их смысл, нельзя по-настоящему оценить этот долгоиграющий диск.

В своем последнем интервью 6 декабря 1980 года Джон Леннон сказал: «Я не чувствую себя сорокалетним. Я чувствую себя ребенком, и у меня еще впереди так много хороших лет жизни с Йоко и моим сыном, по крайней мере, мы на это надеемся. Я думаю, что я умру

раньше, чем Йоко, так как и не мыслю свою жизнь без нее дальше».

8 декабря 1980 года около 23 часов Леннон был застрелен перед своим домом в районе Манхэттен Убийца, психически больной человек, сдался без сопротивления полиции.

Вскоре по страницам мировой прессы прошло следующее сообщение: «Город Нью-Йорк присудил посмертно свою высшую награду — медаль имени Генделя — убитому в декабре прошлого года Джону Леннону, одному из экс-„Битлз“».

Леонард Бернстайн написал после смерти Леннона: «Я уверен, что музыка Леннона будет так же долго жить, как произведения Брамса, Бетховена или Баха. Для меня одной из самых лучших вещей Леннона была песня „Она сказала, она сказала“ из долгоиграющего диска „Револьвер“. Смерть Леннона образовала огромную пустоту. Мир стал беднее на одну творческую, двигающую силу. Я знаю, что это звучит наивно, но женственный, подобный сирене, голос Пола Маккартни был идеальным дополнением голоса Леннона. Оба они создали пару с необычной для того времени творческой энергией. Джон и Пол походили на святых Иоганнеса и Паулуса: они были мастерами, которые делали счастливыми миллионы людей. Их прославляли, они обессмертили себя под именем „Битлз“, которое долго будет жить в нашей памяти».

Стинг
(род. в 1951 году)

Подход Стинга к собственной музыке таков: ему часто необходимо вынести боль для того, чтобы преподнести готовую работу. Его главное отличие заключается в умении передать аудитории свои собственные ощущения и эмоции. Он пытается использовать в своем творчестве все — и высокое и низкое, что встречает в жизни, что находит в себе, и именно так он движется вперед и вверх, к большим высотам.

Отец Гордона, Эрнест Мэтью Самнер, был слесарем на местном машиностроительном заводе, когда женился на молоденькой привлекательной парикмахерше Одри Коузлл. Вскоре после этого он сменил специальность и стал молочником.

В этой семье 2 октября 1951 года появился Гордон Мэтью, взявший позднее себе псевдоним Стинг. Жизнь в холодном, суровом промышленном районе Уоллсенда никак не могла быть легкой. Тем не менее юный Стинг постоянно напевал себе под нос песни. В начальной школе он бегал по площадке для игр, а в его голове вертелись мелодии собственного сочинения. Он просто не мог выбросить из головы некоторые свои творения, однако в доме не было никого, кто предложил бы ему подумать о музыке, хотя бы как о хобби.

У Гордона появился интерес к джазу, который постепенно превратился в истинную любовь. Один из приятелей Стинга дал ему электрическую бас-гитару, которая имела всего лишь две работающих струны. Инструмент был сделан из куска деревяшки, но Стинга это не волновало, поскольку инструмент хоть как-то работал. Ему нравилось наигрывать блюзы в своей спальне.

Музыкальные вкусы Стинга не ограничивались джазом. Ему нравилась душевная музыка на пластинках Тамла и Стакса, но в особенности нравились «Битлз». Их влияние было огромным, и Стинг обожал исполнять их песни на своей простой гитаре. Первую музыкальную группу он увидел «живьем» в 1965 году.

Дома музыкальное развитие Стинга шло непоследовательно. Он забросил уроки игры на фортепиано еще лет в тринадцать, потому что родители продали инструмент, а он не мог учиться без практики. Но игра на гитаре, по крайней мере, хоть как-то связывала отца с сыном.

С начала 1970-х Стинг блуждал между такими группами, как «Биг Бэнд», «Феникс» и «Эрсрайз». На протяжении всего этого времени он продолжал образование, овладевая профессией учителя. Не приходилось думать о далёком будущем: нужно было выживать. Стинг также посещал занятия, чтобы улучшить технику игры на бас-гитаре, и был решительно настроен выучиться играть на гитаре в совершенстве.

Однако игра с такими группами, как «Биг Бэнд», не очень расширила его музыкальный кругозор. Стинг вскоре ощутил потребность писать собственные песни, а не исполнять чужие сочинения, подражая другим людям.

С 1974 года Стинг стал выступать во вновь образованной группе «Last Exit» («Последний выход») и постепенно стал ее лидером.

Тогда же Стинг стал ухаживать за актрисой Фрэнсис Томелти. 1 мая 1976 года они поженились, а уже 23 ноября Фрэнсис родила их первого ребенка. Ни она, ни Стинг не знали, какое им уготовано будущее.

Выступления «Last Exit» между тем не вызывали фурора. Настоящий успех пришел к

Стингу только вместе с группой «Полиция».

Дебют «Полиции» «живьем» состоялся в Уэльсе в клубе «Нью-порт Стоуэвей» зимой 1977 года. К августу того же года сложился окончательный состав группы — Стинг, Стюарт Копленд и Энди Саммерс. Большую роль играл в группе менеджер Майлз Копленд — брат Стюарта

Настоящее лицо и форму «Полиция» приобрела лишь в начале 1978 года. Запись первого альбома «Outlandos» длилась в течение первой половины 1978 года. Когда люди впервые услышали музыку из альбома, они не сразу восприняли так называемый «белый» регги, который вызвал критику представителей разных кругов музыкальной индустрии. Однако Стинг считал, что ничего такого не сделал, а просто приспособил регги к своим собственным находкам. «В моей голове две формы могли существовать параллельно, и звучало это хорошо. Темп мог внезапно поменяться. Затем, когда мы начали прогрессировать, эти два стиля слились», — пояснял Стинг.

7 апреля 1978 года на сингле вышла песня «Роксана» и получила благоприятные отзывы. Но ее мало передавали по радио, потому что составители программ неохотно использовали песню о любви к проститутке.

Интересно мнение Стинга о своем шедевре. «Я ощущал сильные чувства к песне „Роксана“, потому что это была серьезная песня о реальных отношениях. В этой песне не говорилось о грубом сексе. Это не была „грязная песня“ ни в каком значении этого слова. Это была настоящая песня, с настоящей лирикой, а они не проигрывали эту песню на том основании, что она была о проститутке. Но напишите глупую песню о сексе, в которой самого этого слова нет, и вы получите хит. Как это раздражает».

Стинг был в восторге от записи «Роксаны» и почувствовал вдохновение для написания нового хита — «Я не могу потерять тебя».

Однако по-прежнему успех оставался иллюзорным для группы. Тогда «Полиция» задумала дерзкий план покорить другую страну и другой континент. Впервые они узнали об этом, когда Майлз Копленд поприветствовал их своей бессмертной фразой: «Собираемся в Штаты, ребята!» Было это в начале октября 1978 года. После заокеанских гастролей дела группы быстро пошли в гору. Вскоре они записали свой второй альбом.

За 1979 год «Полиция» продала пять миллионов синглов и два миллиона альбомов. Некоторые из поклонников были настолько сбиты с толку статусом своих идолов, что в действительности полагали, что группа состоит из настоящих полицейских.

По мере достижения высшей точки популярности «Полиции» Стинг разочаровался во многом, в частности в праве на «приватность» жизни, на неузнаваемость. «Одной из самых грандиозных вещей в Америке было то, что я был там почти анонимен. Мы могли просто начать выступление, побыть знаменитыми часок-другой, а затем раствориться в стране»

Он уже тогда думал о своем собственном пути: «Как только группа перестанет быть полезной, я отброшу ее как камень с дороги. Я — для себя, и они об этом знают».

Сентябрьский выход «Не стой ко мне слишком близко» принес в первую же неделю высокий доход — было продано до полмиллиона экземпляров. Выпуск альбома «Zenyatta Mondatta» через неделю обеспечил группе их второй дубль номер один.

Для критиков это был памятный день. Альбом описывали, как только могли, начиная от грандиозного провала до бешеного успеха.

В марте 1981 года «Полиция» отменила европейскую часть своего последнего мирового турне. Стинг вздохнул с облегчением: всем членам группы был нужен отдых друг от друга.

Стинг в то время пребывал в задумчивости: «Мы все трудоголики, но я понял, что это до тех пор, пока ты можешь толкать группу в едином движении. Нам нужен был перерыв от

этой гонки. Усталость умственная, физическая — усталость души и тела! Мне нужен был отдых больше, чем другим, я так думаю».

Однако сворачивание активности «Полиции» не означало перерыв в работе у Стинга. У него было пять предложений сниматься в кино в то время, и он выбрал главную роль в «Артемиде-81»: она наиболее подходила ему и помогала развить актерский талант.

Стинг также писал и для других исполнителей, таких, как Грейс Джоунс. Он даже записал версию «Меня освободят» Боба Дилана для озвучивания телевизионного фильма.

Тот метод, с которым Стинг подходил к идеям создания песен, до некоторой степени напоминал то, как хороший голливудский сценарист или писатель оказывается вдохновленным на шедевр.

Большинство сочинений Стинга возникли, когда автор пытался заглянуть в глубину себя самого, но порой его музыку интерпретировали неправильно. «Де До До До» оказалась, вероятно, самой непонятой песней, потому что многие полагали, что это бессмыслица, которая просто оказалась популярной на волне коммерческого успеха «Полиции».

Стинг утверждает: «Я хотел написать об извращенности слов, их опасности. Конечно, это был своего рода обвинительный акт. Я умно обращаюсь со словами». Он был поставлен в тупик и ущемлен обвинениями в том, что написал классическую «жвачку». Он искренне не желал произвести такого впечатления!

Такие сочинения были действительно удобным камуфляжем для мозга в состоянии постоянной муки. В 1981 году Стинг объяснял: «Что значит быть композитором? Уметь каждое травмирующее событие превратить в музыку — отдать часть себя другим, использовать свой грустный опыт. У меня в жизни были плохие времена. Одиночество очень угнетает. Но благодаря ему я расцветаю! Без него я бы никогда не написал „Так одиноко“, или „Записка в бутылке“, или „Кровать слишком широка без тебя“. Я благодарю Бога за те времена, когда я был внизу, я прошел ужасную школу противостояния, школу борьбы. Я молюсь, чтобы было и теперь, с чем побороться…»

Стинг начал отчетливо, даже болезненно, осознавать весь диапазон тех эмоций, которые доминировали в его жизни. Он продолжал: «Песни „Outlandos“ — это все я, я, я! „Мне так одиноко“, „Роксана“, „Я не буду делить тебя ни с каким парнем“, „Я родился в пятидесятые“. Я думаю, в „Зеньятте“ я перестал писать о себе и повернулся к тому, что происходило во внешнем мире».

То, о чем Стинг, казалось, пытался сказать в музыке, — его мысли, его внутренний мир, поступки, мечты — все это вошло в три альбома-бестселлера. Но потом он смог рассмотреть и внешний мир, сделав его объектом своих песен. Внутреннее смятение, которое он ощущал, будучи подростком, возвращалось. Быть частью трио ему все больше не нравилось. Он снова хотел быть один.

Дела усугублялись тем, что написание песни — это в основном уединенное ремесло. Стинг проводил дни в одиночестве в своей комнате, работая над мелодией и доводя ее до совершенства, а затем обнаруживал, что от него ожидают исполнения ее вместе с остальными членами группы. Однако в его сознании это была его песня, а не их.

В альбоме «Призрак в механизме» песня под названием «Один мир» была особенно значительна для тогдашнего периода музыканта, потому что ознаменовала первую попытку Стинга посмотреть на мир, лежащий за пределами его собственных эмоций и спонтанных ощущений: «Как только мы думаем об одном мире, который противостоит тем трем, что мы искусственно создали, — мы сразу начинаем лучше решать наши проблемы».

В этом альбоме встречаются и другие философские взгляды Стинга. Например, в песне «Духи в материальном мире» он утверждает, что потерял веру в политический процесс как

метод решения мировых проблем, что он разочаровался в общественном устройстве.

Стинг перестал быть довольным, удовлетворенным как когда-то. О спокойствии и речи не было…

В апреле 1982 года Фрэнсис родила второго ребенка — Фуксию-Кэтрин. Фактически в это же время Стинг уехал из недавно купленного для семьи дома в Северном Лондоне.

Как раз перед рождением ребенка Фрэнсис, наконец, узнала, что Стинг встречается с ее подругой Труди Стайлер. Очевидно, отсутствие Стинга во время рождения Кэтрин не случайно, брак с Фрэнсис был разорван. Стинг весьма тактично заявил, когда приехал в Штаты, что «он расстроен — тем более что родилась дочка». Однако Стинг женился на Труди только 21 августа 1992 года, к тому времени она родила ему троих детей!

Альбом «Синхронизация», выпущенный «Полицией» в июне 1983 года, был написан под влиянием расставания с Фрэнсис, развода и начала новой жизни с Труди. Стинг даже признал несколькими месяцами позже: «Я доволен, что прошел через кризис. Я много работал, чтобы пережить его. Я вырос. Мои лучшие творческие работы — это бесспорно результат моих усилий по преодолению этих проблем».

23 июля 1983 года «Полиция» начала еще один мировой марафон гастролей в чикагском парке «Комински». Последующие североамериканские концерты трио, которые проходили до конца августа, проводились на гигантских открытых стадионах.

Выступая перед аудиторией приблизительно в семьдесят тысяч человек, Стинг пошутил: «Мы бы хотели поблагодарить „Битлз“ за то, что они одолжили нам свой стадион!» Стинг был воодушевлен возможностью сыграть свою классику — «Так одиноко» — при таком стечении народа. Он описывал пиковое выступление группы на стадионе «Шей» так: «Это было британское покорение Соединенных Штатов, точно такое же, как провели „Битлз“ до нас». Сам концерт был венцом славы, которая утвердила их новое господство на музыкальной сцене по обе стороны Атлантики. В своей широкой белой футболке и красных брюках Стинг выкрикивал свои любимые номера, когда три двадцатифутовых видеомонитора передавали изображение тем, кто затерялся позади огромной толпы. Даже луна вышла как по заказу, когда группа ударила «Прогулку по луне». «Я знал, что мы никогда больше не сможем это повторить», — говорил Стинг. Он решил тогда раз и навсегда: группа должна распасться, пока находится на вершине славы. «Пришло время остановиться. Это было лучшее, что мы могли сделать. Мы наверху! Мы не могли подняться еще выше».

Появляется первый сольный альбом Стинга «Сон о голубых черепахах». Лирика песен демонстрировала отход от традиционного стиля «Полиции». Многие из проблем, которые касались Стинга, поднимались здесь с большим накалом. «Я чувствовал, что не могу больше ходить вокруг да около. Я стал более откровенен, чем был когда-либо, потому что эти проблемы никогда не воспринимались как серьезные», — комментировал он свое творчество после создания новой группы. «Полиция» окончательно распалась в марте 1985 года.

В середине 1987 года Стинг выпустил свой второй сольный альбом с названием «Ничего подобного солнцу».

Оказалось, что музыка Стинга больше не вызывает у критиков единодушного одобрения. После выхода альбома один из критиков обвинил Стинга в том, что он — человек, «живущий в тени своего собственного „я“». Однако Стинг отразил все удары, и его вера в этот альбом нашла поддержку, когда он был по результату опроса признан Лучшей Британской Долгоиграющей Пластинкой во время присуждения наград Британской музыкальной индустрией в 1988 году.

Затем у Стинга был очень беспокойный период. Он не написал ни одной песни почти за три года (с 1987 по 1990 год). В это время начинается его большая кампания по защите лесов

Амазонии в Бразилии, ставшая одной из целей его жизни. Глубоко повлияла на него смерть его родителей, он никак не мог смириться с ней. Казалось, он переживал творческий застой.

Неудачей закончилась его попытка выступить на Бродвее с «Трехгрошовой оперой». Пустота была заполнена только тогда, когда Стинг выпустил в свет альбом «Клетки для души». «Я полагаю — это способ траура. Я не думаю, что в нашем обществе он есть, и это стыдно, — вспоминает Стинг. — Мы склонны смотреть на смерть как на что-то, что мы должны преодолеть как можно быстрее».

Стинг посвятил альбом «Клетки для души» своему отцу, а также двум коллегам по «Трехгрошовой опере» — режиссеру Джону Декстеру и актеру Этилу Айчелбергеру (они оба умерли в 1990 году). Над альбомом витали образы из детства певца, проведенного в Ньюкасле. «Мои отношения с отцом были сложными, и они так и не были решены. Я чувствую, как будто что-то уравновесилось теперь, с выходом этой записи. Это единственное, что я могу сделать».

С новой группой, состоящей из четырех человек, Стинг записал новый альбом под названием «Десять Историй Саммонера» в своем имении в Уилтшире в конце 1992 года.

Этот смешанный альбом представил мелодичный рок, джаз, фольклорную музыку, регги и кантри, при этом вызывал ассоциации с «Полицией» больше, чем какой-либо другой сделанный им альбом.

17 декабря 1995 года Труди родила третьего сына Стинга — Джакомо. Дети Стинга — Джо, Кейт, Микки, Джейк и Коко — стали смыслом его жизни. Один из его самых близких друзей рассказывает: «Стинг невероятно щедр по отношению к своим детям, но в разумных пределах. Он не швыряет на них деньги, а пытается уделить каждому одинаковое количество времени, чтобы никто из них не чувствовал себя обделенным. Я считаю, что он — один из самых лучших отцов, которых я когда-либо встречал».

«Я хочу быть счастливым, трезвомыслящим и при этом писать музыку. Люди писали музыку при таких условиях. Это вполне можно делать. Возможно, я вхожу в малую группу избранных. Может быть, это самодовольство. Я не знаю, но я счастлив», — говорит Стинг.

Удовлетворенность считается врагом вдохновения. Есть мнение, согласно которому «ничто так не способствует приливу творчества, как немного боли и муки». Остается надеяться, что и здесь Стинг станет исключением.

Список использованной литературы

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. М., 1978.
2. *Антонин Дворжак.* Сборник статей. М., 1967.
3. *Асафьев Б. В.* Григ. СПб., 1984.
4. *Асафьев Б. В.* Музыка XX века. СПб., 1982.
5. *Александрова В. Н., Мейлих Е. И.* Ференц Лист. СПб., 1968.
6. *Алексеева Л. Н., Григорьев В. Ю.* Зарубежная музыка XX века. М., 1986.
7. *Алыиванг А.* Людвиг ван Бетховен. М., 1977.
8. *Белецкий И. В.* Антонио Вивальди. СПб., 1975.
9. *Белецкий И. В.* Кристоф Виллибальд Глюк. СПб., 1971.
10. *Белоненко А. С.*, сост. Музыкальный мир Георгия Свиридова. М., 1990.
11. *Богоявленский С. И.* Итальянская музыка первой половины XX века. — СПб., 1986.
12. *Вайнкоп Ю. Я., Гусин И. Л.* Краткий биографический словарь композиторов. — СПб., 1984.
13. В мире музыки. Ежегодник-панорама. М., 1990.
14. *Владимирская А. Р.* Франц Легар. — СПб., 1981.
15. *Волынский Э. И.* Джордж Гершвин. — СПб., 1988.
16. *Гаал Д. Ш.* Лист. М., 1986.
17. *Григорьев В. Ю.* Никколо Паганини, жизнь и творчество. М., 1987.
18. *Гулинская З. К.* Николай Яковлевич Мясковский. М.,1985.
19. *Дайняк А. А.* Джон Леннон. Минск, 1998.
20. *Девис Х.* Битлз. Авторизованная биография. М., 1990. Детская энциклопедия. Т.10. — М., 1960.
21. *Донати-Петени Дж.* Гаэтано Доницетти. СПб., 1980.
22. *Друскин М. С.* Вагнер. М.,1963.
23. *Друскин М. С.* Зарубежная музыка первой половины XIX века. М., 1967.
24. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. СПб., 1974.
25. *Друскин М. С.* О западноевропейской музыке. М., 1973.
26. *Зильберквит М.* Мир музыки. М., 1988.
27. Зарубежная музыка XX века. Материалы. Документы. М., 1975.
28. *Золотов А. А.*, сост. Книга о Свиридове. М., 1983.
29. История русской музыки. Т. 7, 9, 10А. М., 1994.
30. *Кальман В.* Помнишь ли ты. М., 1989.
31. *Кампус Э. Ю.* О мюзикле. СПб., 1983.
32. *Кандинский А. И., Орлова Е. М.* Русская музыкальная литература. СПб., 1972.
33. *Кенигсберг А. К.* Карл Мария Вебер. М., 1981.
34. *Кларксон У.* Стинг. Ростов-на-Дону, 1998.
35. *Клюикова О. В.* Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини. М., 1990.
36. *Ковалев К. П.* Бортнянский. М., 1998.
37. *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века. М., 1986.
38. *Конен В. Д.* История зарубежной музыки. Т.3., М., 1984.
39. *Конен В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997.
40. *Кремлев Ю. А.* Жюль Массне. М., 1969.
41. *Кремлев Ю. А.* Йозеф Гайдн. М., 1972.

42. *Кремлев Ю. А.* Камил Сен-Санс. М., 1970.
43. *Крунтяева Т. С.* Бедржих Сметана. СПб., 1988
44. *Кудинова Т. Н.* От водевиля до мюзикла. М., 1982.
45. *Куна М.* Великие композиторы. М., 1998.
46. *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Т. 3. СПб., 1976.
47. *Левик Б. В.* Музыкальная литература зарубежных стран. Т.2, М., 1979.
48. *Леонтьева О. Т.* Карл Орф. М., 1984.
49. *Лобанов М. А.* Гуго Вольф. СПб., 1989.
50. *Малиньон Ж.* Жан Филипп Рамо. СПб., 1983.
51. *Мартынов И. И.* Тихон Николаевич Хренников. М., 1967.
52. *Медведева И. А.* Александр Сергеевич Даргомыжский. М., 1989.
53. *Мейлих Е. И.* Иоганн Штраус. СПб., 1975.
54. *Мейлих Е. И.* Феликс Мендельсон-Бартольди. М., 1973.
55. *Мильштеш Я. И.* Очерки о Шопене. М., 1987.
56. *Михеева Л. В.* Эдвард Григ. М., 1998.
57. *Михеева Л. В.* Густав Малер. М., 1972.
58. *Морозов С. А.* Бах. М., 1984.
59. Музыкальная литература зарубежных стран. Т. 5, М. 1975.
60. Музыкальная энциклопедия. Т. 1–6. М., 1974–1982.
61. *Нестьев И. В.* Джакомо Пуччини. М., 1963.
62. *Нестьев И. В.* Бела Барток. М., 1969.
63. *Никитина Л. Д.* Советская музыка, история и современность. М., 1991.
64. *Ноймайр А.* Музыка в медицине. Ростов-на-Дону, 1997.
65. *Нюрнберг М. В.* Джузеппе Верди. СПб., 1968.
66. *Обрам В. А.* Гектор Берлиоз. СПб., 1964.
67. *Пастура Ф.* Беллини. М.,1989.
68. *Прибегши Г. А.* Петр Ильич Чайковский. М, 1984.
69. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. СПб., 1977.
70. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. М., 1973.
71. *Савенко С. И.* Сергей Иванович Танеев. М, 1984.
72. *Сараево-Бондарь А. М.* Дунаевский в Ленинграде. СПб., 1985.
73. *Серов А. Н.* Воспоминания о Глинке. СПб., 1984.
74. Словарь искусств. М. 1996.
75. *Скудина Г. С.* Орфей из Кремоны: Клаудио Монтеверди. М., 1974.
76. *Смирнов В. В.* Морис Равель. СПб., 1989.
77. *Соколова О. Н.* Сергей Васильевич Рахманинов. М., 1983.
78. *Сохор А. Н.* Георгий Свиридов. М, 1960.
79. *Ступель А. М.* Ян Сибелиус. СПб., 1963.
80. *Ступель А. М.* Р. Штраус. СПб., 1972.
81. Творческие портреты композиторов. Справочник. М., 1990.
82. *Трауберг Л.З.* Жак Оффенбах и другие. М., 1987.
83. *Третьякова Л. С.* С. В. Рахманинов. М., 1973.
84. *Третьякова Л. С.* Советская музыка. М., 1987.
85. *Третьякова Л. С.* Дмитрий Шостакович. М., 1976.
86. *Чичерин Г. В.* Моцарт. СПб., 1973.
87. *Шмидль Г.* Битлз — жизнь и песни. М., 1989.
88. *Штейнпресс Б. С.* Очерки и этюды. М., 1980.

89. *Энтелис Л. А.* Силуэты композиторов XX века. СПб., 1975.
90. Энциклопедический словарь юного музыканта. М., 1985.
91. *Юзефович В. А.* Арам Хачатурян. М., 1990.

---

notes

Примечания

1

Пиччини Никколо (1728–1800), итальянский композитор, представитель неаполитанской оперной школы.