

## АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СТИЛЕЙ

### РАЗДЕЛ 1. СТИЛЬ КАК ОСНОВА ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШЕЙСЯ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ (VII СЕМЕСТР)

#### **ЛЕКЦИЯ 1. Понятие о стиле. Стиль композитора, стиль исполнителя. Композитор и замысел произведения. Исполнительство как творческий процесс**

##### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Стиль как основа исторически устойчивой образной системы.
2. Отражение эстетических взглядов в разные эпохи исторического развития.
3. Стиль как фундамент исполнительских критериев

Интонационные особенности и приёмы музыкального развития в разных стилях.

Конкретизация стиля в творчестве композитора. Творческий процесс в музыке начинается с познания жизни. Композитор прислушивается к духу времени, к чувствам своего народа, и на основе своего мировоззрения создаёт музыкальные произведения. Успех и величие музыкального творения зависит от того, насколько велика душа композитора, насколько он проник в дух времени. Постигание смысла произведения сложно и многогранно и происходит через изучение нотного текста и отношения к нему: правильное прочтение «графического изображения», поиски его эмоционально-образного, художественного и идейного содержания. Своё завершение творческий процесс находит в восприятии слушателей. Чтобы звенья цепи «жизнь - композитор - слушатель» сомкнулись в единый процесс, необходимо, чтобы в него включился исполнитель. Понятие о стиле. Чтобы разобраться в произведении, прежде всего, необходимо разбираться в стилях. Стиль - это исторически устойчивая общность образной системы, средств и приёмов художественной выразительности, обусловленная единством идейного содержания. В художественном стиле находят отражение эстетические взгляды, свойственные различным общественным группам в ту или иную эпоху исторического развития. В каждом стиле в той или иной степени объективности находит отражение реальная действительность. Понятием «стиль» определяются крупные этапы развития искусства, направления, школы. Например, в литературе - классицизм, романтизм; в архитектуре - барокко, готика; в живописи - реализм, абстракционизм; в музыке - «строгий стиль» (полифонический), венская классическая школа, импрессионизм и т.д. Каждый стиль в музыке имеет свои интонационные особенности, средства и приёмы музыкального развития.

Совершенно иной подход обнаруживает тот человек, который стремится по-настоящему глубоко проникнуть в смысл музыки. Такой слушатель наверняка поинтересуется, в какую эпоху создавалось произведение, каковы особенности творческого почерка композитора. Другими словами, он так или иначе постарается разобраться в вопросах, связанных с музыкальным стилем.

Стиль - очень сложное понятие в искусстве, возможно самое сложное. Тем не менее, наверное, каждый из исполнителей (обычно сам того не подозревая) косвенно касался проблемы музыкального стиля. Например, даже неискушённый в музыке человек, прослушав фрагмент музыкального произведения, которого он не знает, может в некоторых случаях назвать имя автора. Установить, кем написано неизвестное ему сочинение, он сумеет лишь в том случае, если по каким-то другим произведениям этого композитора, ранее слышанным, он знаком с чертами его стиля.

В данном случае речь идёт об одном из значений понятия «музыкальный стиль», а именно о том, когда оно используется для характеристики индивидуальных особенностей творческой манеры композитора. Здесь под стилем понимается весь комплекс выразительных средств, присущих данному автору, с помощью которых он раскрывает внутреннее содержание произведения.

Музыкальный стиль - совокупность (общность) средств и приёмов выразительности, образной системы, характерной для данного музыканта- композитора, исполнителя или для направления, школы в музыкальном искусстве. Музыкальный стиль неразрывно связан с той историко-культурной атмосферой, в которой он сформировался.

Стиль композитора - это не застывшее понятие. По мере формирования его собственного почерка, приобретения им творческой зрелости, его стиль меняется. Не случайно творческий путь крупного композитора часто делится исследователями на определённые этапы. Так, когда говорят «стиль позднего Бетховена», имеется в виду, что его сочинения последнего периода по некоторым вполне определённым признакам отличаются от произведений, возникших до этого времени. Эволюция стиля композитора наиболее ясно прослеживается при сравнении произведений одного жанра. В нашем примере можно, скажем, сопоставить бетховенские сонаты раннего, среднего и позднего периодов. При этом не трудно заметить, как менялась форма произведений. Другие элементы музыкального языка.

Понятие «стиль» применяется и для выявления общности в творческой манере композиторов или в народной музыке одной страны. «Стиль» - это характеристика музыкального искусства определённых исторических эпох или крупных художественных направлений. Сегодня часто можно слышать выражения: «музыка барокко», «музыка эпохи рококо» и т.д. Что отличающие его от другого стиля. Каждый требует в ряде своих элементов и соответствующей манеры исполнения.

Стиль композитора. Термином «стиль» в музыке обозначают также творческую манеру композитора, исполнителя. Каждый стиль по-разному конкретизируется в творчестве отдельных композиторов. Важно понять разницу в композиторах одного стиля. Этому помогает знакомство с исторической эпохой, творческой биографией композитора. Чем больше мы знаем о композиторе, его творчестве, тем более правильно сможем подойти к трактовке отдельных сочинений. Один и тот же композитор создаёт произведения, разные по характеру. Шуман писал в письме к Листу: «Я стремился к тому, чтобы в каждом из моих сочинений выявлять что-нибудь другое, притом не только в отношении формы...» По его взглядам, исполнитель не имеет права подходить с одинаковой меркой к разным произведениям. Требование Шумана к исполнителю - правдивость, искренность в передаче музыки, чьему бы перу она не принадлежала, а также стремление найти особенность каждой отдельной пьесы, прежде чем определить индивидуальность композитора вообще. В особенность каждой пьесы следует вникать на основе глубокого изучения стиля; вне этого изучения неизбежны ошибки.

Стиль исполнителя. Исполнителю, желающему проникнуть в глубину понимания различных стилей, предстоит долгая работа, которая предполагает изучение музыкальной литературы, живописи, архитектуры, поэзии. Для изучения личности композитора необходимо ознакомиться с его жизнью, письмами, автобиографическими заметками. Каждая эпоха подсказывает художнику свой стиль исполнения. «Искажая стиль, исполнитель искажает лицо автора» - говорил Игумнов («Вопросы фортепианного исполнительства»). Стиль - это тот фундамент, на котором исполнитель должен основывать свои поиски объективных критериев передачи авторского замысла.

Иногда чрезмерная озабоченность о «чистоте стиля» мешает исполнителю, если он считает стиль неизменной исторической категорией, в которой всё должно быть тщательно сохранено. Так, иногда начинают «стилизировать» творения Баха, лишая их непосредственной эмоциональности, стремясь к отвлечённой «строгости», якобы характерной для Баха. По музыке считают, что для сохранения целостности

композиторского замысла нельзя отделять его от исполнительского стиля прошлых лет. Такое отношение уводит от жизни, теряет силу при воздействии на наши эстетические чувства и воображение.

Истинная грань между историей и современностью в исполнительском искусстве постигается чувством меры и соотношения. Не следует увлекаться подражанием образцам на пластинках. Подражая игре другого артиста, исполнитель заимствует не только интерпретацию, но и те условия, в которых она развивалась и звучала. А эти условия могут быть совершенно иными. Обычно великие произведения, звучащие на протяжении нескольких художественных формаций, устойчиво выдерживают разнообразие исполнительских приёмов. Однако же, меняются вкусы, характер фразировки, усовершенствуются инструменты. Следовательно, наше представление о стилевых качествах должно исходить из современного нам ощущения музыки.

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. Приведите пример характерных особенностей крупных художественных направлений ?
2. Каким образом стиль конкретизируется в творчестве композитора?
3. В чем заключается стиль исполнителя ?

**ЛЕКЦИЯ 2. Становление музыкального стиля. Старинная музыка: Ф. Верачини, Дж. Тартини, А. Корелли, А. Вивальди. Силевые особенности музыки барокко: И.Бах, Д. Скарлатти, Г. Гендель, Г.Телеман.**

### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Понятие «старинная музыка», временные рамки «старинной музыки».
2. Силевые признаки барокко «барочная музыка».
3. Характерные музыкальные жанры барокко.

Эпоха и стиль - два взаимосвязанных понятия. Но нельзя, как это порой происходит, отождествлять их. Например, можно сказать «музыка эпохи Возрождения», но нельзя говорить «музыка стиля Возрождения». Почему, первое выражение правомерно, а второе ошибочно? Потому, что в первом случае речь, видимо, идёт о музыкальных произведениях, созданных в тот исторический период, в течении которого развивалось искусство Ренессанса. Но единого стиля Ренессанса в музыке не существует. Стиль определённой эпохи в музыке составляет совокупность индивидуальных стилей всех относящихся к нему творцов в разных областях музыкального искусства.

Вот один из наиболее ярких примеров в музыке. Два австрийских композитора - Гайдн и Моцарт - были современниками. Каждый из них внёс много нового в те жанры, в которых сочинял (а это были наиболее универсальные в истории музыки художники), выработав свой ярко индивидуальный стиль, творческий почерк. Между тем нередко любители музыки принимают моцартовские произведения за гайдновские и наоборот. Такая ошибка не случайна: оба композитора принадлежали к одному стилевому направлению - венскому классицизму, чем и объясняется близость их индивидуальных творческих манер.

Ещё одно очень важное положение, которое надо иметь в виду, когда речь идёт о стиле. Художественные стили никогда не возникали на пустом месте. Поэтому всегда можно проследить, как тянутся нити преемственности между отдельными стилями в музыке. Интуитивно мы так часто и поступаем, когда слушаем то или иное произведение, стараемся выявить, какие черты стиля роднят разных композиторов.

В наши дни часто можно видеть афиши концертов с подзаголовком: «Вечер старинной музыки». В этих концертах исполняется музыка самая разная. В них могут звучать произведения Палестрины, созданные в XVI веке, Перселла, творившего в XVII столетии,

композиторов XVIII века - Корелли, Вивальди, Баха, Бортнянского и других. Но вот сочинения Бетховена или Шуберта, жизнь которых отдалена от нашего времени тоже продолжительным историческим периодом - более полутора веков, - мы в таких программах не услышим.

Что же скрывается за выражением «старинная музыка»? Каковы её временные рамки? Существует ли единый «старинный» стиль в музыке?

Сначала ответим на первый вопрос.

С момента зарождения музыки процесс её создания никогда не прерывался, не приостанавливался. Мы знаем, что музыка создавалась в античном мире и в период средневековья. Но в силу определённых исторических причин этот огромный пласт музыки в наши дни практически не звучит. Поэтому область «старинной музыки» хронологически начинается сегодня для нас с тех произведений, которые возникли в эпоху раннего Возрождения. Это нижний временной предел, которым ограничено понятие «старинная музыка». Верхний, условно говоря, - 1750 год, год смерти И.С.Баха. Этот момент оказался во многих отношениях переломным в истории музыки. С уходом из жизни великого композитора закончился период господства полифонии. В общественно-политической жизни Европы проявляются новые ведущие тенденции, что незамедлительно отражается на музыкальном творчестве и быте. Так, например, начавшийся процесс демократизации музыкального искусства вызывает переворот в музыкальном инструментарии. Такие инструменты, как клавесин, клавикорд, лютня, виолы (характерно, что именно их сегодня называют старинными), выходят из употребления. Итак, временной интервал, в течении которого создавалась так называемая «старинная музыка», охватывает около трёх столетий. Этот огромный исторический период вместил несколько крупных эпох в искусстве. Поэтому говорить о каком-либо едином «старинном» стиле неправомерно. Причём даже не каждая эпоха создавала свой стиль. Так, Ренессанс, имевший такие разные проявления и в Италии и в Англии, принесший музыке такие важные завоевания, как мадригал, опера, высокоразвитое клавирное, лютовое и виольное искусство, не оставил целостного стиля.

Барокко (итал. Багоссо - причудливый) - художественный стиль в европейском искусстве XVI - XVIII веков, для которого характерно сочетание значительности содержания с монументальностью формы. Стиль барокко имеет гораздо более конкретные черты. В этом стиле написаны многие произведения, относящиеся к старинной музыке.

Первые его признаки стали проявляться с конца XVI века в архитектуре и изобразительном искусстве, а затем в музыке. Это было время беспощадных войн в Европе, и отголоски тех суровых событий, изменивших уклад жизни целых государств и народов, нашли отражение в новом стиле. Когда говорят «барочный» стиль, «барочная» музыка, имеются в виду те произведения XVI - XVIII веков, в которых преобладает драматическая патетика, большая динамичность образов, контрастность звуковых эффектов, где ощущается стремление к величию, пышности, пространственному размаху. Так же как и в архитектуре и в живописи, в музыке барокко наблюдается тяготение к монументальным жанрам, яркий драматизм.

Наиболее явно черты барокко проявились в тех жанрах, где музыка переплеталась с другими искусствами. Это были прежде всего опера, оратория и такие жанры духовной музыки, как пассивны и кантаты. Музыкальные звуки в сочетании со словом, а в опере - с костюмами и декорациями, то есть с элементами живописи, прикладного искусства В архитектуры, были призваны выразить сложный душевный мир человека, переживаемые им сложные и разнообразные события.

Но и в чисто инструментальных жанрах, таких, как, например, возникшие в этот период концерто grosso, органные прелюдии и фуги, тоже проявляются черты барокко (полифоническая манера письма - одна из самых характерных особенностей этого стиля). Они ощущаются и сегодня, когда мы слушаем в концертном зале, например, органные произведения Баха. Масштабные по звучанию, монументальные по форме, они в чём-то

перекликаются с громадными размерами самого инструмента. Такая ассоциация вполне естественна: окончательный внешний вид органа, и его конструкция, и элементы декора сложились под влиянием стиля барокко.

Обычно, когда речь заходит о музыке барокко, наиболее ярких её проявления, в первую очередь вспоминается творчество Баха и Генделя. Действительно, баховские пассионы и Месса си минор или генделевские оратории ассоциируются у нас с произведениями других искусств, отмеченных чертами стиля барокко. Но, обладая гениальной интуицией, безупречным чувством меры, оба композитора сумели избежать тех преувеличений в пышности, экспрессии, которые были свойственны этому стилю в изобразительном искусстве, и создать глубочайшие по содержанию творения.

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. В какое время проходила кристаллизация старинной сонатной формы.
2. Как проявляются черты стиля барокко в жанре концерто гроссо
3. Приведите пример в архитектуре или в живописи, произведений которых можно отнести к стилю барокко.

*Литература:* [1 – С. 200-201; 2– С. 330-332; 16 – С. 317-384]

**ЛЕКЦИЯ 3. Эстетические взгляды композиторов галантного (предклассического стиля) - Дж. Перголези, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Л. Боккерини, Ж. Люли, Л. Даккена, Ж. Госсекса. Стилевые особенности музыки раннего классицизма: Ж. Люлли, Х. Глюк, Венские классики –Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен.**

### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Особенности стилевых идеалов композиторов галантного стиля
2. Новые жанры и формы в венской классической школе.
3. Господство гомофонно-гармонической манеры письма.

В середине XVIII века в европейской музыке барокко уступает место новому стилевому течению, зародившемуся ещё на рубеже XVII - XVIII веков и получившему название галантный стиль.

Галантный стиль ( франц. - galant - учтивый, вежливый, изысканный) - стиль в европейской музыке начала и середины XVIII века. Эстетическими идеалами композиторов галантного стиля были изящество. Лёгкость и вместе с тем выразительность музыкальной речи; музыка должна прежде всего была доставлять слушателям приятное наслаждение. Для творчества композиторов этого стиля характерен отказ от больших тем, от передачи в музыке сложных жизненных переживаний.

Вместо усложнённой, как в то время стало казаться, полифонической фактуры в музыке начинает господствовать более лёгкая для восприятия гомофонно-гармоническая манера письма. Мелкие пьесы, разного рода миниатюры предпочитают крупным полотнам, монументальным произведениям.

Вообще меняется вся эстетика музыки. Не разум, а чувство становится главным судьёй, когда решается вопрос, хорошая ли звучит музыка или плохая, устаревшая. Под «хорошей» понималась музыка ясная, доступная, изящная, призванная, главным образом, доставлять наслаждение. Назначение подобной музыки, согласно эстетике галантного стиля, было примерно тоже, что у непринуждённой светской беседы, - развлекающей, но не заставляющей испытывать глубокие, сильные чувства.

Характерной чертой нового стиля в музыке было обильное украшение мелодической линии мелизмами, что соответствовало модной отделке мебели, одежды.

Мелизмы (греч. - melos - песнь, мелодия) - небольшие украшения, усложняющие мелодическую линию, делающие её более изысканной, прихотливой. Причём наиболее

характерной деталью отделки стал раковинообразный орнамент, откуда галантный стиль и получил своё французское название - рококо.

Рококо ( франц. - rococo, также rocaille - рокайль). Наибольшее распространение стиль рококо получил во Франции. Где ему отдали дань выдающиеся композиторы Куперен и Рамо. Постепенно галантный стиль обретает новые черты. И в музыке таких авторов, как Дж.Перголези, сыновья Баха - Филипп Эмануэль Бах и Иоганн Кристиан Бах, уже главный упор делается не столько на изящество, бесконфликтную утончённость музыки, сколько на психологическую её выразительность. Первостепенное значение придаётся красоте и напевности мелодии. Так галантный стиль перерастает в сентиментализм.

Сентиментализм (франц. sentimentalisme, от англ. sentiment - чувствительный) - течение в литературе второй половины XVIII века. В противовес классицизму композиторы - сентименталисты стремились показать внутренний мир не героических личностей, а обыкновенного человека.

Один из теоретиков сентиментализма Ж.Ж.Руссо ( он был, кстати сказать, не только философом, естествоиспытателем, но и композитором) писал: «Музыка - это язык чувств». Руссо считал, что исполнитель должен «затронуть сердца слушателей», а слушателю следует обладать «душою нежной и чувствительной».

Но все лучшие качества, которые нёс в себе галантный стиль - ясность музыкальной мысли, изящество, доступность, приятность, - нашли законченное воплощение в творчестве Гайдна и Моцарта, основоположников уже нового направления в музыке второй половины XVIII века - классицизм.

Слова «классический», «классика» знакомы каждому. Мы употребляем их часто в обиходном значении, желая подчеркнуть особую законченность, совершенство какого-либо явления науки или искусства. Классиками мы называем древнегреческих поэтов Софокла и Еврепида и говорим о русских классиках Пушкине и Лермонтове. Наряду с композиторами - классиками прошлого: Бахом, Моцартом, Бетховеном, Глинкой, Чайковским, мы считаем классиками и наших современников - Прокофьева и Шостаковича, которые ушли из жизни всего несколько десятилетий назад. Значит, понятие «классика» не знает временных границ, каждое выдающееся произведение, выдержавшее испытание временем, может быть зачислено в золотой фонд классики.

Классицизм (лат. classicus - образцовый) - художественная теория и стиль в европейском искусстве, литературе и музыке в XVII - первой половины XVIII века. Художники классицизма, стремясь передать актуальные проблемы современной жизни, в качестве образцов использовали шедевры античного искусства, его образы и сюжеты.

Наиболее ярким проявлением раннего классицизма были лирические трагедии Люлли и опера-сериа. Поздняя разновидность классицизма в музыке - творчество композиторов венской классической школы.

«Истинный классик, - писал известный литературный критик XIX века Ш.Сент-Бев, - это тот писатель, который обогатил дух человеческий, который и в самом деле внёс нечто ценное в его сокровищницу, заставив его шагнуть вперёд, открыл какую-нибудь несомненную нравственную истину... тот, кто передал свою мысль, наблюдение, вымысел в форме безразлично какой, но свободной и величественной, изящной и осмысленной, здоровой и прекрасной по сути своей, тот, кто говорил со всеми в своём собственном стиле, оказавшемся вместе с тем и всеобщим... в стиле, что легко становится современником всех эпох».

Это всестороннее определение Сент-Бева бесспорно относится и к композиторам-классикам.

Как и когда впервые появилось это понятие - классика?

У древних эллинов не было такого понятия, но их самобытное искусство впоследствии стало именоваться классическим. Так расценили творения эллинов уже древние римляне, подражавшие произведениям греческой скульптуры и зодчества, поэзии как эталонам прекрасного в искусстве.

Вспомним эпоху Возрождения, конкретную страницу её искусства - рождение оперы. Опера тоже возникла из попыток воссоздать театральное искусство классической - эллинической - древности, то есть сопровождаемые музыкой драматические спектакли.

Следующая волна поклонения образцам античного искусства зародилась в XVII веке. В это время во Франции появляется особое направление в искусстве, получившее название классицизм. Художники, драматурги, композиторы и архитекторы периода расцвета абсолютистской монархии обратились к античности, найдя в ней опору, на которой развивалось их собственное искусство. В основе их эстетики лежало убеждение, что всё в мире разумно, что на земле царит установленный свыше порядок и в природе, и в жизни. Творцы французского классицизма добивались в своих созданиях «равновесия красоты и истины», ясности, логичности замысла, стройности и законченности композиции.

скрывается за этим и понятиями и почему вокруг них нередко возникает путаница?

Понятия «барокко», «рококо», «классицизм», «романтизм» и другие, как известно, охватывают, кроме музыки, смежные искусства, литературу. То есть стиль в этом значении - это очень широкая и в то же время ёмкая категория, отражающая единство художественно-образных приёмов, средств, принципов, обусловленных единством общественно-исторического содержания в данную эпоху.

Отсюда следует два очень важных вывода.

Во-первых, изучая стиль, присущий художественному направлению в музыке или одному композитору, необходимо прежде всего попытаться увидеть, понять те явления жизни, которые его породили. Вне общественно-исторического фона, обстановки стиль существовать не может.

Во-вторых, стилевые направления в музыке надо стараться рассматривать не изолированно, а в связи с важнейшими явлениями смежных искусств: архитектуры, литературы, театра, декоративно-прикладного творчества. Вот два ярких примера, иллюстрирующих сказанное (один относится к нашему первому выводу, другой, ко второму).

Великая Французская революция. Трудно проследить начало творческого пути Бетховена, не учитывая, какое влияние оказало на него это событие.

Не познакомившись с литературными произведениями писателя-романтика Гофмана, невозможно до конца понять образный мир композитора-романтика Шумана.

Разумеется, каждый вид искусства очень специфичен, поэтому о взаимосвязях между музыкой и каким-либо видом искусства в пределах одного стилевого направления можно говорить только условно. Тем более что всякое национальное искусство придаёт свою окраску одному и тому же стилю. Но связи эти существуют и их выявление помогает глубже постигнуть суть данного стиля в музыке, особенно стиля данного композитора и содержание его отдельных произведений.

И всегда следует помнить, что чем крупнее талант композитора, чем индивидуальнее его собственный стиль, тем труднее вписывается его творчество в какое-либо одно определённое стилевое направление. Даже такие композиторы, как Гайдн и Моцарт, являющиеся главными представителями венского классицизма, далеко не исчерпываются одним этим стилем; некоторые их произведения заставляют вспомнить о более раннем стиле - рококо, в других чувствуется приближение нового направления, которое пришло на смену классицизму, - романтизм.

Наиболее характерным проявлением этого направления в музыкальном искусстве XVII века стали лирические трагедии Жана Батиста Люлли - придворные мифологические оперы, отразившие идеи классицизма. Сильные, благородные образцы его произведений были под стать героям трагедий Корнеля и Расина - современников Люлли, двух главных столпов классицизма во французской драматургии. Творчество Люлли, коль скоро мы выделили в самостоятельный раздел так называемую «старинную» музыку, и

хронологически, и по музыкальному языку следует, конечно, отнести к этому пласту в истории музыкальной культуры.

И когда сегодня говорят о классицизме в музыкальном искусстве. В большинстве случаев имеют в виду творчество композиторов XVIII века - Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, которых мы называем сегодня венскими классиками или венской классической школой.

Венская классическая школа (нем. Wiener Klassik - направление в музыке второй половины XVIII - начала XIX века, наиболее яркие представители которого - Гайдн, Моцарт, Бетховен, - подытожив то лучшее, что было создано в европейском музыкальном искусстве до них, открыли и утвердили в своём творчестве новые жанры, формы, другие элементы музыкального языка, оказав решающее влияние на весь дальнейший ход развития музыки.

То обстоятельство, что новое направление в музыке, одно из самых плодотворных в истории музыкального искусства, развивалось на австрийской почве, и прежде всего в Вене, не случайно. Уклад жизни Австрии XVIII века был совершенно особым. Объяснялось это многими причинами, среди которых едва ли не главной был многонациональный состав страны: её населяли чехи, поляки, венгры и другие народы Центральной и Восточной Европы. Необычным было и внутреннее положение австрийского государства, в котором абсолютизм причудливым образом сочетался с демократизмом.

Все эти и другие особенности Австрии ярче всего проявились в жизни Вены. Здесь перекрещивались главные линии развития европейской музыки, уникальным было богатство и разнообразие народно-бытовой музыки Австрийской империи. Венского фольклора.

Короче говоря, австрийская музыкальная культура того времени оказалась замечательной средой для создания такого пласта в музыкальном искусстве, который, с одной стороны. Отвечал бы новым настроениям, идеям, охватившим Европу (в частности, ощущение грядущих революционных событий), а с другой стороны, подытожил то лучшее, чего достигла к этому моменту европейская музыка.

Именно эту роль и сыграли венские классики.

Разумеется, творчество каждого из композиторов венской классической школы отмечено собственными индивидуальными чертами, по-своему передаёт приметы времени.

Самый старший из её представителей, Глюк, как уже говорилось. Все свои творческие помыслы сконцентрировал на опере. Содержание его произведений - это героические деяния. Подвиги, совершаемые во имя блага народа, во имя высоких нравственных идеалов любви, верности. У Глюка мы видим первые попытки приблизиться к бытовой музыке, избавиться от искусственности усложнённого языка, свойственной операм-сериа.

Однако подлинную естественность музыкальный язык обрёл благодаря творчеству Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Основой музыки Гайдна стали народно-бытовые элементы: большинству его сочинений присущи светлые настроения, отражающие оптимизм, мажорное мироощущение их автора. Творениям Моцарта присуще яркое лирико-драматическое начало. Композитор с удивительным для своего времени реализмом показывает богатство человеческой природы, передаёт средствами музыки сложные отношения между людьми. Бетховен Раскрывает в своих произведениях пафос героизма, противоборства личности ударам фатума, его волнует решение вопросов, связанных с судьбой человечества.

Но при всей индивидуальности стиля каждого композитора венской школы всем им присущи общие черты, что и позволяет объединить их в одну композиторскую школу.

Черты венского классицизма особенно ярко обнаруживаются при сравнении с близким ему - и хронологически, и по выразительным средствам - галантным стилем. Произведения галантного стиля при всём изысканстве, внешнем блеске отличала

ограниченность круга образов и музыкального языка, в то время как большинству творений венских классиков присущи прежде всего глубина, жизненность образного содержания. Как пишет музыковед Ю.Н.Хохлов, «музыкальному языку композиторов венской классической школы свойственны простота, ясность, выразительность... чёткое членение музыкальной ткани на относительно короткие построения, своего рода «выразительные ячейки» «зёрна», отвечающие единому структурному принципу».

В такой же мере, как Бах довёл до совершенства полифонический стиль, композиторы венской классической школы обобщили и на определённом этапе завершили развитие гомофонии.

В творчестве венских классиков, как мы знаем, сформировались и достигли совершенства такие жанры, как соната, симфония, квартет, трио, концерт; огромен их вклад в эволюцию оперы и оратории. Созданный ими сонатно-симфонический цикл (мы встречаем его в сонатах, трио, квартетах, Разумеется, творчество каждого из композиторов венской классической школы отмечено собственными индивидуальными чертами, по-своему передаёт приметы времени.

Самый старший из её представителей, Глюк, как уже говорилось. Все свои творческие помыслы сконцентрировал на опере. Содержание его произведений - это героические деяния. Подвиги, совершаемые во имя блага народа, во имя высоких нравственных идеалов любви, верности. У Глюка мы видим первые попытки приблизиться к бытовой музыке, избавиться от искусственности усложнённого языка, свойственной операм-серия.

Однако подлинную естественность музыкальный язык обрёл благодаря творчеству Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Основой музыки Гайдна стали народно-бытовые элементы: большинству его сочинений присущи светлые настроения, отражающие оптимизм, мажорное мироощущение их автора. Творениям Моцарта присуще яркое лирико-драматическое начало. Композитор с удивительным для своего времени реализмом показывает богатство человеческой природы, передаёт средствами музыки сложные отношения между людьми. Бетховен Раскрывает в своих произведениях пафос героизма, противоборства личности ударам фатума, его волнует решение вопросов, связанных с судьбой человечества.

Но при всей индивидуальности стиля каждого композитора венской школы всем им присущи общие черты, что и позволяет объединить их в одну композиторскую школу.

Черты венского классицизма особенно ярко обнаруживаются при сравнении с близким ему - и хронологически, и по выразительным средствам - галантным стилем. Произведения галантного стиля при всём изысканстве, внешнем блеске отличала ограниченность круга образов и музыкального языка, в то время как большинству творений венских классиков присущи прежде всего глубина, жизненность образного содержания. Как пишет музыковед Ю.Н.Хохлов, «музыкальному языку композиторов венской классической школы свойственны простота, ясность, выразительность... чёткое членение музыкальной ткани на относительно короткие построения, своего рода «выразительные ячейки» «зёрна», отвечающие единому структурному принципу».

В такой же мере, как Бах довёл до совершенства полифонический стиль, композиторы венской классической школы обобщили и на определённом этапе завершили развитие гомофонии.

В творчестве венских классиков, как мы знаем, сформировались и достигли совершенства такие жанры, как соната, симфония, квартет, трио, концерт; огромен их вклад в эволюцию оперы и оратории. Созданный ими сонатно-симфонический цикл (мы встречаем его в сонатах, трио, квартетах).

#### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. В творчестве, каких композиторов музыкальный язык приобрел подлинную естественность

2. Какие черты отличают музыку венского классицизма от предшествующих стилей

3. Какие элементы являются основополагающими для музыки Гайдна.
4. Какие авторы привнесли в галантный стиль психологическую выразительность.
5. Значение мелизмов в стиле - рококо.

**ЛЕКЦИЯ 4. Стилиевые особенности музыкального романтизма. Virtuozы-интерпретаторы: Н.Паганини, К. Вебер, К.Сен-Санс, Г. Венявский, П. Сарасате, Ф. Крейслер. Стили современной музыки: импрессионизм, символизм, модернизм, авангардизм, неоклассицизм, реализм.**

#### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Ранний романтизм как сочетание черт классического и романтического искусства.
2. Сентиментально-салонная лирика франко-бельгийской школы (Берио, Арто, Серве).
3. Особенности романтизма Н.Паганини.

Основные идеалы романтического искусства. Романтизм (франц. *romantisme*) - идейное и художественное направление в европейской и американской культуре, зародившееся в конце XVIII века и получившее развитие в первой половине XIX века. Идеалы романтического искусства были основаны на стремлении к свободе, независимости личности, на противопоставлении возвышенного рутине жизни, обыденной, часто разочаровывающей действительности. Романтизм в музыке сформировался в 20-е годы XIX века.

Для творчества композиторов-романтиков характерно обращение к жанрам, связанным с литературой (опера, песня), к музыкальной программности, использование более свободных, по сравнению с их предшественниками (например, венскими классиками), форм. В своих произведениях, пронизанных яркой эмоциональностью и лиризмом, они стремились передать всё богатство музыки.

Романтизм - многоликое явление с разными, порой эстетически противоположными тенденциями. В начале XIX века, когда романтизм только формировался он сочетал причудливо черты классического и романтического искусства. У Лафона (современника Н.Паганини) принципы старой французской классической скрипичной школы. Виотти, Байо, Крейцера творчество претерпело трансформацию романтического порядка. В игре Крейцера уже проявились сентиментально-салонная лирика и хрупкая, изящная виртуозность, которая стала одним из характерных признаков франко-бельгийской скрипичной и виолончельной школ, первой половины XIX века (Берио, Арто, Серве). Представители этой школы резко отличались от буйного темпераментного романтика Паганини. Для философии Романтизм был особенно характерен культурой музыки, признававшийся высшим духовным видом искусства.

Искусство романтиков своим пламенем обжигало сердца, а вдохновением возвышало души. Поэтизировалась даже обстановка.

Людвиг ван Бетховен скончался в 1827 году. Всего годом позднее не стало Франца Шуберга. В течении пятнадцати лет (1812 - 1827) оба жили в Вене, оба писали симфонии (Девятая симфония Бетховена рождалась одновременно с «Неоконченной Шуберга»), сонаты, квартеты и другую камерную музыку. И тем не менее Бетховен, как мы уже знаем, считается представителем классицизма в музыкальном искусстве, а Шуберт принадлежит совершенно новому направлению в искусстве - романтизму.

Композиторами - романтиками называют Паганини, Вебера, Берлиоза, Шопена, Мендельсона, Шумана, Листа, Вагнера, Верди, Гуно, Брамса и некоторых других мастеров.

Новый стиль в искусстве приходит независимо от желания или прихоти отдельных, пусть даже весьма одарённых личностей. Как истинно большие художники, они особенно

остро ощущают перемены, происходящие вокруг них в общественной и политической жизни, и непосредственно выражают своим творчеством новые настроения, новые веяния в жизни.

Когда мы говорим о пришедшем на смену венскому классицизму романтическом направлении, это особенно наглядно видно при сопоставлении творчества Бетховена и Шуберта.

Молодость Бетховена протекала в годы общественного подъема, сопровождавшего Великую Французскую революцию во многом подготовленную идеями просветителей. И как бы ни менялось в последующие тридцать с лишним лет мировоззрение композитора, революционные идеи, идеи борьбы за справедливость, равенство и братство человечества будут пронизывать всё его творчество.

Шуберт и по возрасту (он был на четверть века моложе Бетховена), и по своим творческим устремлениям принадлежал к другому поколению. Он формировался в эпоху наполеоновских войн, то есть в те годы, когда революционный подъем, которым жила Европа, сменился глубоким разочарованием в идеалах справедливости, рациональности бытия, просветительстве.

Представители нового поколения, к которым принадлежал и Шуберт, совершенно по-иному ощущали себя как личности. Шуберт не зависел, как Бетховен, от прихоти поддерживающих его меценатов. Иным было окружение Шуберта, тесно связанного с венской разночинской средой, очень пёстрой по своему составу и демократичной.

Не удивительно, что такими разными оказались творческие миры двух этих композиторов. Бетховен, образно говоря, выражал чаяния всего человечества и обращался своими произведениями ко всем людям планеты. Шуберт, как и другие композиторы - романтики, в своих сочинениях раскрывал тончайший душевный мир отдельной личности и адресовал своё творчество как бы близкому ему человеку. Он выражал не патетику великих свершений, как Бетховен, а драматизм обычных судеб и отношений, «простые, по словам академика Б.Асафьева, естественные помыслы и глубокую человечность». Центром всех жанров у Шуберта стала песня. Песенность пронизывает его фортепианные миниатюры и сонаты, симфонии, камерные сочинения.

Конечно, было бы ошибкой думать, что смена стилей в европейском искусстве произошла мгновенно. В творчестве позднего Бетховена уже явно ощущается наступление нового времени. В такой же мере в произведениях Шуберта - первого яркого представителя романтизма - проступают черты венского классицизма.

Романтизм в европейском искусстве ранее всего проявился в литературе. Одним из первых манифестов романтиков считается предисловие Виктора Гюго в драме «Кромвель», где французский писатель провозгласил: «Пора пришла. Для мира и для поэзии наступает новая эпоха». Эти строки увидели свет в 1827 году. В то же время - 20 - 30-е годы - уже шла жаркая полемика между сторонниками классицизма и романтизма. В процессе нескончаемых дискуссий (они происходили главным образом в среде литераторов) эпитеты «классический» и «романтический» становились то высшей похвалой, то уничтожающим обвинением. Но, по сути говоря, это был традиционный спор между старым и новым искусством. Сторонники классицизма, чьи вкусы и мировоззрение давно сформировались, в силу своего воспитания и отчасти консерватизма не могли понять и принять романтизм. Но между великими композиторами-классиками и романтиками не было непреодолимой стены непонимания. Шуберт боготворил Бетховена, Проницательный Шуман видел и ценил в бетховенском творчестве естественность, простоту и вместе с тем указывал на необычайные высоты, до которых Бетховен «достигает своей рукой титана». Он неоднократно указывал в статьях, что романтики продолжают лучшие традиции классической музыки, что между их творчеством и творчеством старых мастеров нет принципиальных различий.

И всё-таки новый стиль имел совершенно определённые черты, которые так ярко проявились и в творчестве композиторов-романтиков, и даже в их образе жизни.

В 1830 году французский художник Эжен Делакруа (один из ближайших друзей Шопена) выставил в Париже свою работу - картину «Свобода на баррикадах», ставшую впоследствии одним из самых известных его полотен. Центральное место его композиции занимает аллегорическая фигура Свобода, зовущая на бой восставших парижских коммунаров. Хотя по сюжету картина адресовала зрителей к Великой Французской революции, в те годы, когда она появилась, её содержание трактовалось исключительно современно. Ведь в 1830 году Францию потрясла ещё одна революция. Многие справедливо усмотрели в этом живописном полотне и другую аллегория: художники во всех областях искусства провозглашали творческую свободу, раскрепощённость, независимость. Они не только не разобщены, как это было прежде с их старшими коллегами, напротив, в эту пору между художниками разных областей устанавливаются тесные дружеские и творческие контакты. В парижских салонах 30-х годов собираются Шопен, Гейне, Делакруа, Лист, Жорж Санд. Они музицируют не только для аристократии, но и друг для друга, читают свои новые литературные произведения, живо обсуждают все новости искусства, участвуют в серьёзных художественных дискуссиях.

Творческое общение между людьми разных видов искусств, приводит к взаимному обновлению форм и выразительных средств музыкального искусства. Вот лишь несколько примеров. Шопен, это «чистый гений гармонии», как писал о нём Лист, под впечатлением литературных баллад своего земляка, великого польского поэта Адама Мицкевича, создаёт совершенно новый музыкальный жанр - инструментальную балладу. Музыкальная тематика обогащает творчество Гейне, Стендаля, Жорж Санд. Лист, горячий поборник программной музыки, пишет музыкальные произведения, прообразами которых были творения литературы («Соната по прочтении Данте», «Сонеты Петрарки»), живописи («Обручение по Рафаэлю», «Мыслитель» - по впечатлениям от скульптуры Микеланджело). Роберт Шуман много сил отдал музыкально-литературной деятельности, бичуя в своих критических статьях мещанскую культуру, филистерство, горячо поддерживая новые таланты, настоящее, большое искусство. Литературную деятельность вели Лист, Берлиоз, Вагнер.

Итак, в период романтизма связь музыки с другими искусствами, взаимообогащение их происходит уже не в рамках отдельных традиционных жанров (мадригал, песня, опера, оратория). Спектр этих связей в романтическом искусстве огромен.

Новые черты, присущие романтизму, проявляются в музыкальном языке. И в камерно-вокальном репертуаре, и в инструментальной музыке особое распространение получает миниатюра. Более разнообразным спектром красок зазвучал оркестр. По-новому раскрылись возможности таких инструментов, как фортепиано и скрипка. Кульминационного момента в своём развитии достигает виртуозная музыка: композиторы — романтики создают произведения, которые по сей день считаются труднейшими в сольном и камерном репертуаре.

Середина XIX века, на которую пришлось развитие романтизма, оказалась очень важным этапом в жизни Европы. Революции, национально-освободительные войны, научные подьёмы и многие другие события особым образом влияли на эволюцию романтического искусства. Всё это отразилось и на содержании произведений композиторов-романтиков, и на выбираемых ими средствах. Монументальность, поистине романтический размах, присущие творениям Берлиоза, Верди, Вагнера - это одно из ярких преломлений революционных событий и национально-освободительных движений в романтизме. Демонизм произведений Паганини, Мейербера, Листа - это тоже характерное проявление романтизма.

Отметим ещё своеобразие национальных особенностей романтической музыки. Вот лишь один пример. Романтики часто обращались к фантастике, в чём находил выражение их протест против прозы реальной жизни. При этом они часто опирались на собственный фольклор.

Для русских композиторов творческой опорой стала русская народная сказка.

Вообще романтизм в чистом виде - это явление западно - европейского искусства. Что же касается русской музыки XIX века, то в творчестве большинства её наиболее крупных представителей - от Глинки до Чайковского - черты классицизма сочетаются с чертами романтизма, притом что ведущим элементом всегда остаётся ярко самобытное национальное начало.

Итак, романтизм - очень сложное и разнообразное течение в музыке. К концу XIX века, однако, начинается его разветвление. Одной из ветвей позднего романтизма становится веризм, представителями которого были итальянские композиторы Пуччини и Маскани. Другой ветвью, гораздо более перспективной, идущей от Верди и Бизе, стал реализм.

В истории человеческой цивилизации, охватывающей несколько тысячелетий, не было, вероятно, момента столь бурного и важного для будущего, как рубеж XIX - XX столетий. Многие характерные приметы нашего атомного, космического века зародились в этот короткий, но чрезвычайно насыщенный событиями период.

К исходу XIX века (70-е годы) завершается промышленный переворот в крупнейших европейских странах и Америке. В результате окончательно утверждается капитализм как новая общественная формация. Ведущие капиталистические государства включаются в борьбу за сферы влияния в мире. В течении нескольких десятилетий войны из локальных - франко-прусская (1870 - 1871), англобурская (1899 - 1902), русско-японская (1904-1905) - перерастают в первую мировую войну.

На авансцену истории всё больше выдвигается Россия. Первая русская революция 1905 года - это пролог к Великой Октябрьской социалистической революции, изменившей весь уклад жизни человечества в будущем.

И, как это обычно бывает в истории, чем более насыщенной оказывалась общественно - политическая жизнь, тем пестрее были сменяющие друг друга и конкурирующие между собой художественные направления.

В 1874 году происходит событие, оказавшее огромное влияние на дальнейшее развитие искусства, - первая выставка французских живописцев, возвестившая о рождении импрессионизма.

Импрессионизм (франц. *impressionisme*, от *impression* - впечатление) - художественное течение в музыке и живописи, развившееся в конце XIX - начале XX века в европейском (поначалу французском) искусстве. Представители импрессионизма ставили своей целью отображение жизненных впечатлений в том виде, в каком они ощущаются и непосредственно воспринимаются. Передавая свои мимолётные впечатления, импрессионисты стремились отобразить окружающий их мир во всей его изменчивости, подвижности и естественности.

К этому стилю принадлежали художники Эдуард Мане, Эдгар Дега, Клод Моне, Камилл Писсаро, Альфред Сислей, Огюст Ренуар, Поль Сезан, Жорж Сера, Винсент Ван-Гог, Поль Гоген и Анри Тулуз-Лотрек. «Греческим скульптором восхищаются за красоту строгих форм его статуй, - писал исследователь творчества импрессионистов Л. Вентури, - живописцем-импрессионистом - за темпераментную вибрацию цвета и света в его картинах». Возникнув в среде художников, импрессионизм как направление вскоре захватил скульпторов, а затем и композиторов. Основателем импрессионизма в музыкальном искусстве стал Клод Дебюсси.

Творческое наследие Дебюсси не очень обширно. Начав с сочинений, в которых чувствовалось влияние русской школы, прежде всего Мусоргского и Римского-Корсакова, Дебюсси в таких произведениях для оркестра, как «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Образы», опере «Пеллеас и Мелизанда», фортепианных пьесах выступает как яркий новатор. Композитор создал музыку утончённых образов, которой. По словам одного из критиков, свойственны «полутона настроений, изысканность гармоний, возникающих совершенно из другого звукоощущения, чем гармония прежней музыки».

Эта характеристика в полной мере относится и к другому композитору Морису Равелю. Став продолжателем направления, открываемого творчеством Дебюсси, Равель смог найти свою индивидуальную манеру высказывания, ещё более расширить звукоизобразительные, колористические возможности музыки. Причём красочность, живописность его музыки никогда не заслоняет содержания, пусть не претендующего на отображение серьёзных социальных проблем, но раскрытого большим и самобытным художником. По собственному признанию композитора, его стиль в наиболее законченном виде начал ощущаться в пьесе для фортепиано «Игра воды». «Это произведение. - писал автор, - вдохновлённое шумом воды и музыкальными звучаниями, которые слышатся в плеске фонтанов, гуле водопадов, журчании ручьёв...» В музыке этой пьесы, как и других произведениях Равеля - квартете, хореографической симфонии «Дафнис и Хлоя», написанной по заказу известного русского балетмейстера Михаила Фокина, «Болеро» для симфонического оркестра и других сочинениях, композитор, несмотря на яркую новизну стиля, не отвергает классические и романтические традиции.

Не разорвав нити преемственности с предшествующими стилевыми тенденциями и Скрябин - один из наиболее оригинальных творцов русской музыки на рубеже XIX - XX веков.

Скрябин и его произведения нередко связывают с символизмом - художественным течением, в котором отразилось ощущение нарастания, приближения больших общественно-политических и исторических событий. Таковыми, как мы знаем, явились первая мировая война и русские революции 1905 и 1917 годов.

Символизм (франц. symbolisme - знак, символ) литературно - художественное и философско-эстетическое направление в европейском и искусстве конца XIX - начала XX века. Символисты стремились с помощью условно - иносказательных (в противовес реальным) образов - символов раскрыть «скрытый реальностями» мир, постигнуть «нетленную Красоту». Произведения символистов адресовались главным образом узкому кругу интеллигенции, склонной к мистике, утончённому, оторванному от действительности мировосприятию. Их образная сфера, как и формы её выражения, были очень сложными, часто переусложнёнными. Главным представителем символизма в музыке был А.Скрябин.

Надо сказать, что идеи символизма владели умами и сердцами многих художников, причём не только русских. Например, Дебюсси тоже находился под воздействием литературы французских символистов Малларме и Метерлинка. Вдохновлённый творчеством символистов, Скрябин мечтал чтобы его музыкальные произведения стали синтетическим художественным действием. Найдя абсолютно оригинальные ритмические и мелодико - гармонические элементы музыкального языка, но не выходя за рамки традиционного ладотонального письма, Скрябин совместил в своём творчестве два, казалось бы, полярных начала. Мир зыбких, утончённых душевных переживаний человека и мир грандиозно - возвышенных порывов, прямо - таки космических устремлений человеческого духа.

И всё - таки, какими бы новаторскими ни были художественные искания и свершения Дебюсси, Равеля, Скрябина, их наследие - преддверье той эпохи в музыке, которую мы сегодня называем современной.

Стили современной музыки: модернизм, экспрессионизм, нововенская школа А.Шёнберга, авангардизм, неоклассицизм, реализм.

1. Эстетические положения модернизма.
2. Модернистические тенденции композиторов - экспрессионистов.
3. Нововенская школа А.Шёнберга.
4. Авангардизм - как отказ от традиций искусства прошлого.

Современная музыка. Она охватывает творчество композиторов, работавших в течение почти целого столетия. Не случайно синоним выражения «современная музыка» - «музыка XX века». В эту область искусства включаются произведения различных

художественных направлений, многих национальных школ, наконец, выдающихся композиторов, не связанных с определёнными течениями, но сказавших своё яркое слово в искусстве.

Начнём с направления, оказавшего решающее влияние на всё развитие художественного творчества XX века, - модернизма.

Модернизм (франц. modernisme, от modern - новейший, современный; лат. modo - только что, недавно) - общее название ряда художественных течений в современном искусстве, которые роднит стремление к новаторству, к обновлению содержания искусства и его языка, сопровождаемые во многих случаях отказом от традиций, в том числе прогрессивных. К модернизму относятся экспрессионизм, авангардизм.

Первые признаки модернизма проявились в искусстве ещё задолго до первой мировой войны, в конце XIX столетия. Иногда, впрочем, датой рождения модернизма часто называют 1918 год, когда в Париже увидела свет книга Жана Кокто «Петух и Арлекин» - заметки о музыке. Её автор - известный в то время французский поэт, художник и музыкальный критик - сформулировал главные эстетические положения этого течения, противопоставлявшего себя «расплывчатости импрессионизма и символизма». Он писал: «...Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи (намёк на сюжеты импрессионистов), нам нужна музыка земная, музыка повседневности!..»

Отчасти такая позиция была прогрессивной. Творчеству импрессионистов в целом был свойственен уход от больших тем. Однако и модернисты в этом смысле не могли создать искусство, в котором отражались важные жизненные проблемы.

Модернизм - очень сложное течение, включившее несколько различных направлений в искусстве, очень неоднородных и по художественным результатам, и по влиянию, оказанному на будущее музыки.

Ранее всего модернистические тенденции проявились в творчестве композиторов - экспрессионистов.

Экспрессионизм (лат. expressio - выражение, выявление) - направление в европейском искусстве первых десятилетий XX века, представители которого ставили целью передать субъективный духовный мир человека. Основные черты экспрессионизма - болезненная напряжённость эмоциональных образов, гротеск. Экспрессионисты старались выразить в своём творчестве одиночество личности, острые психические состояния человека, его подсознательные ощущения, для чего они отказываются от традиционных принципов композиции, в частности ладо - тональной системы. Главные представители экспрессионизма в музыке - Шёнберг, Берг, Веберн, (так называемая «нововенская школа»).

В музыке это течение было представлено деятельностью композиторов нововенской школы её главы Арнольда Шёнберга.

В течении столетнего периода истории европейской музыки одни стили последовательно сменялись другими. И хотя сторонники каждого нового стиля отвергали многие принципы предыдущего, преемственность между ними никогда не нарушалась. Она выражалась прежде всего в двух моментах: во-первых, в поисках своего языка композиторы начиная с конца XVI века на выходили за пределы ладо - тональной системы; во-вторых, основой музыкальной фразы, «зерном» любого музыкального произведения являлась музыкальная интонация.

Так было до изобретения Шёнбергом, которого называют отцом музыкального модернизма, собственной музыкальной системы, получившей название додекафония.

Додекафония (серийно - додекафонная система; греч. dodeka - двенадцать, phone - звук) - метод музыкальной композиции, при котором отрицаются ладовые связи (тяготения) между звуками каждый из 12 тонов хроматического звукоряда (т.е. все звуки в пределах октавы) считаются равноправными без различия тонов на устойчивые и неустойчивые. Родоначальниками додекафонии были Хауэр и Шёнберг.

Творчество и учение Шёнберга произвели переворот в многовековой практике композиции. Впервые реформа музыкального языка отвергла какую бы то ни было преемственность с музыкой прошлого. Шёнберг и его последователи полностью порывают с ладо-тональной системой. Сочинение музыки представляет собой, согласно Шёнбергу, чисто умозрительное конструирование, подобное решению задач математической логики.

Метод Шёнберга нашёл последователей в лице композиторов, каким был, например, Альбан Берг. Его опера «Воцтек» - произведение очень выразительное, - вершина творчества экспрессионистов. Это произведение интересно тем, что, как блестяще показал его автор, можно, пользуясь серийной техникой, создать по-настоящему эмоциональную музыку.

Ещё большим отходом от традиций классического музыкального наследия отмечено течение авангардизма, основанного на принципах нововенской школы с привнесением других элементов композиции.

Авангардизм (франц. *avantgardisme*, от *avangarde* - передовой отряд) - условное наименование различных течений в современном искусстве, для которого характерен отказ от традиций искусства прошлого. Авангардизм обогатил музыку новыми выразительными средствами, хотя некоторые его видные представители не пошли в своём творчестве дальше умозрительного экспериментаторства. Авангардисты включали в звуковую ткань произведения наряду с традиционными звучаниями различного рода шумы, звуки электронных синтезаторов.

Одной из разновидностей музыкального «авангарда» стала алеаторика, приверженцы которой провозглашают главным принципом в композиции музыки случайность, хаотичность звуко сочетаний. Здесь вместо музыкальных тем, отвергали многие принципы предыдущего, преемственность между ними никогда не нарушалась. Она выражалась прежде всего в двух моментах: во-первых, в поисках своего языка композиторы начиная с конца XVI века на выходили за пределы ладо - тональной системы; во-вторых, основой музыкальной фразы, «зерном» любого музыкального произведения являлась музыкальная интонация.

Так было до изобретения Шёнбергом, которого называют отцом музыкального модернизма, собственной музыкальной системы, получившей название додекафония.

Додекафония (серийно - додекафонная система; греч. *dodeka* - двенадцать, *phone* - звук) - метод музыкальной композиции, при котором отрицаются ладовые связи (тяготения) между звуками каждый из 12 тонов хроматического звукоряда (т.е. все звуки в пределах октавы) считаются равноправными без различия тонов на устойчивые и неустойчивые. Родоначальниками додекафонии были Хауэр и Шёнберг.

Творчество и учение Шёнберга произвели переворот в многовековой практике композиции. Впервые реформа музыкального языка отвергла какую бы то ни было преемственность с музыкой прошлого. Шёнберг и его последователи полностью порывают с ладо-тональной системой. Сочинение музыки представляет собой, согласно Шёнбергу, чисто умозрительное конструирование, подобное решению задач математической логики.

Метод Шёнберга нашёл последователей в лице композиторов, каким был, например, Альбан Берг. Его опера «Воцтек» - произведение очень выразительное, - вершина творчества экспрессионистов. Это произведение интересно тем, что, как блестяще показал его автор, можно, пользуясь серийной техникой, создать по-настоящему эмоциональную музыку.

Ещё большим отходом от традиций классического музыкального наследия отмечено течение авангардизма, основанного на принципах нововенской школы с привнесением других элементов композиции.

Авангардизм (франц. *avantgardisme*, от *avangarde* - передовой отряд) - условное наименование различных течений в современном искусстве, для которого характерен

отказ от традиций искусства прошлого. Авангардизм обогатил музыку новыми выразительными средствами, хотя некоторые его видные представители не пошли в своём творчестве дальше умозрительного экспериментаторства. Авангардисты включали в звуковую ткань произведения наряду с традиционными звучаниями различного рода шумы, звуки электронных синтезаторов.

Одной из разновидностей музыкального «авангарда» стала алеаторика, приверженцы которой провозглашают главным принципом в композиции музыки случайность, хаотичность звуко сочетаний. Здесь вместо музыкальных тем, отвергали многие принципы предыдущего, преемственность между ними никогда не нарушалась. Она выражалась прежде всего в двух моментах: во-первых, в поисках своего языка композиторы начиная с конца XVI века на выходили за пределы ладо - тональной системы; во-вторых, основой музыкальной фразы, «зерном» любого музыкального произведения являлась музыкальная интонация.

Так было до изобретения Шёнбергом, которого называют отцом музыкального модернизма, собственной музыкальной системы, получившей название додекафония.

Додекафония (серийно - додекафонная система; греч. dodeka - двенадцать, phone - звук) - метод музыкальной композиции, при котором отрицаются ладовые связи (тяготения) между звуками каждый из 12 тонов хроматического звукоряда (т.е. все звуки в пределах октавы) считаются равноправными без различия тонов на устойчивые и неустойчивые. Родоначальниками додекафонии были Хауэр и Шёнберг.

Творчество и учение Шёнберга произвели переворот в многовековой практике композиции. Впервые реформа музыкального языка отвергла какую бы то ни было преемственность с музыкой прошлого. Шёнберг и его последователи полностью порывают с ладо-тональной системой. Сочинение музыки представляет собой, согласно Шёнбергу, чисто умозрительное конструирование, подобное решению задач математической логики.

Метод Шёнберга нашёл последователей в лице композиторов, каким был, например, Альбан Берг. Его опера «Воцтек» - произведение очень выразительное, - вершина творчества экспрессионистов. Это произведение интересно тем, что, как блестяще показал его автор, можно, пользуясь серийной техникой, создать по-настоящему эмоциональную музыку.

Ещё большим отходом от традиций классического музыкального наследия отмечено течение авангардизма, основанного на принципах нововенской школы с привнесением других элементов композиции.

Авангардизм (франц. avantgardisme, от avangarde - передовой отряд) - условное наименование различных течений в современном искусстве, для которого характерен отказ от традиций искусства прошлого. Авангардизм обогатил музыку новыми выразительными средствами, хотя некоторые его видные представители не пошли в своём творчестве дальше умозрительного экспериментаторства. Авангардисты включали в звуковую ткань произведения наряду с традиционными звучаниями различного рода шумы, звуки электронных синтезаторов.

Одной из разновидностей музыкального «авангарда» стала алеаторика, приверженцы которой провозглашают главным принципом в композиции музыки случайность, хаотичность звуко сочетаний. Здесь вместо музыкальных тем,

Зо

построенных на интонации как основе музыкального образа, вместо организованного тематизма главным принципом построения произведения становится сонорность. Это значит, что наравне с тембрами традиционных инструментов используются произвольно подобранные звучания. Таким образом, упор делается на красочность звучания, изобретение особых, ранее не использовавшихся композиторами звуковых эффектов.

Алеаторика (лат. alea - игральная кость, случайность) - течение в современной музыке. Возникло в 50-е годы XX века в ФРГ и во Франции; основано исключительно на

применении принципа случайности как в процессе создания произведения, так и его исполнения.

Сонорность (соноризм; лат. sonorous - звонкий, звучный, шумный) - вид современной композиторской техники, построенный на использовании красочных созвучий, в которых высота отдельных звуков не имеет значения, при этом красочность звучания является главным моментом в построении музыкального произведения.

Все эти интересные находки остались в арсенале композиторских средств даже тогда, когда модернизм как течение полностью исчерпал себя.

Преодоление романтических тенденций происходит и в творчестве других художников XX столетия - Игоря Стравинского и Пауля Хиндемита, которых принято относить к иному направлению в музыке - неоклассицизму.

Неоклассицизм (грек. neos - новый и лат. classicus - образцовый) - направление в музыке XX века, представители которого стремились использовать в своих произведениях формы и стилистические приёмы старинной музыки, вкладывая в них современное содержание.

Опору для своих творческих исканий эти крупнейшие композиторы XX века ищут в музыке добаховского и баховского времени. Выдвинув лозунг «Назад к Баху», Стравинский имел в виду возвращение к чёткой логике структуры произведения, свойственной музыке барокко, но на новом витке, то есть с использованием современных достижений композиторской техники. На самом же деле неоклассики берут от Баха лишь то, что эстетически близко их восприятию мира. Неизмеримо сужая огромный образный диапазон музыки Баха и его наиболее ярких предшественников, и Стравинский, и Хиндемит во многом игнорируют одну из самых сильных сторон их музыки - эмоциональность. Те же произведения, где эмоциональное начало присутствует (например, опера «Художник Матис» Хиндемита и балеты Стравинского), по праву вошли в золотой фонд музыки XX века.

И наконец, пришло время сказать об одном из самых важных и плодотворных стилей в музыке реализме.

Реализм (позднелат. realis - вещественный) - правдивое, объективное отражение действительности в искусстве; направление в искусстве представители которого отражают жизнь в достоверных образах. Реализм как метод отличал творения великих композиторов всех эпох.

От Шекспира до Сервантеса в литературе, Рембранта в живописи, Монтеверди, Баха, Гайдна и Моцарта в музыке реалистическое искусство пришло и в XIX век. Во многих случаях борьба за новое искусство была не чем иным, как стремлением к правде, к реализму в творчестве. Достаточно вспомнить произведения Бетховена, Глинки, Верди, Мусоргского, Бизе, Чайковского и других композиторов. Реалистическая направленность была свойственна творчеству многих композиторов XX века - Белы Бартока и Золтана Кодаи (Венгрия), Кароля Шимановского (Польша), Джордже Энеску (Румыния), Джорджа Гершвина (США), Бенджамина Бриттена (Англия).

Главным творческим методом в литературе и искусстве XX века в нашей стране стал социалистический реализм.

Социалистический реализм - метод художественного (в частности, музыкального) творчества, в основе которого лежит правдивое отображение действительности с позиции социалистических идеалов; основной метод советского искусства. Его черты присущи лучшим произведениям советской музыки, и, может быть, в первую очередь творчеству Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича, имена которых стоят в ряду наиболее крупных мастеров искусства XX столетия.

Период формирования Прокофьева и Шостаковича как музыкантов проходил в первые десятилетия нашего века. Как чуткие художники, живо реагирующие на всё новое, оба они прошли через сложный период творческих исканий. Так, в молодости Прокофьев не избежал некоторого увлечения неоклассицизмом; разнообразные творческие

эксперименты были характерны и для молодого Шостаковича. Но важнейшие события, происходившие в истории страны, во всём мире, колоссальное чувство ответственности перед слушателями, перед историей культуры призвали их - каждого своими собственными средствами - следовать по пути большого реалистического искусства.

Подлинное произведение искусства несовместимо с ярлыками. Да, романтизм как стилистическое течение с его эстетикой, отношением к творчеству, к действительности - детище XIX века. Но разве в произведениях Баха. Моцарта, Гайдна, Бетховена, Дебюсси, Прокофьева мы не ощущаем романтического начала?

И разве сильное увлечение в наши дни старинной музыкой - не признак того, что она современна? Реформатор Шёнберг полностью перевернул традиционные представления о музыкальном языке, был безоговорочно признан ярчайшим новатором, в то время как Рахманинов, казалось бы, писал старомодно. Но творения русского композитора звучат сегодня необычно широко; они являют собой неотъемлемую часть искусства сегодняшнего дня. Между тем музыка Шёнберга в наши дни представляет интерес более как историческая веха в развитии приёмов композиторского письма.

Таковы парадоксы стиля. Такое течение выбирает живая струя музыки.

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. В чем проявлялось своеобразие национальных особенностей в музыке композиторов романтиков.

2. Приведите примеры обращения к фольклору композиторов романтиков.

3. Охарактеризуйте эстетические взгляды композиторов импрессионистов.

4. Приведите примеры музыкальных произведений в которых были использованы звукоизобразительные и колористические особенности музыкального импрессионизма.

5. В чем заключаются мелодико - гармонические и ритмические особенности музыкального языка А.Скрябина.

## **РАЗДЕЛ 2 МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ КАК СОВОКУПНОСТЬ СПОСОБОВ И ПРИЕМОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ( VIII СЕМЕСТР)**

### **Лекция 5 . Общая характеристика изменений в композиторском творчестве для народных инструментов в 1960-х — 90-е годы**

#### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Активизация поиска новых образов и средств их воплощения в композиторском творчестве для народных инструментов в 1960-х — 90-е годы
2. Обновление фольклорного начала, проявившееся в композиторском творчестве.
3. Творчество композитора Михаила Александровича Матвеева

1956 год обозначил заметные сдвиги в композиторском творчестве, и в частности, в изучаемой области. Для многих музыкантов подлинным открытием стало знакомство с выдающимися сочинениями, которые на протяжении ряда прошедших лет считались «формалистическими». Широкая общественность получила возможность знакомиться с выдающимися опусами композиторов XX века, чьи имена после длительного перерыва вновь появились на концертных афишах.

Главной особенностью произошедших в 1960-е годы перемен явилась активизация поиска новых образов и средств их воплощения. Во второй половине 1950-х годов выдвигается ряд молодых исполнителей, в частности, лауреатов международных конкурсов и фестивалей, для которых потребность в обновлении оригинального репертуара, и соответственно, в сотрудничестве с композиторами, стала особенно острой.

На рубеже 1960-х годов появляются новые имена неординарно мыслящих, творчески ищущих музыкантов, обратившихся к созданию произведений для баяна, домры, балалайки, гуслей, гитары, ансамблей и оркестров народных инструментов. Это - Б.П. Кравченко, В.Т. Бояшов, А.Л. Репников, В.А. Золотарев, К.Е. Волков, А.Б. Журбин, несколько позднее — А.Л. Рыбников, С.М. Слонимский, А.И. Кусяков, Г.И. Банщиков, С.А. Губайдулина, Э.В. Денисов и многие другие. Заметное обогащение образов и музыкального языка происходит также в творчестве композиторов, работающих в этой области в более ранние годы, таких как Н.Я. Чайкин, Ю.Н. Шишаков, Г.С. Фрид, К.А. Мясков.

Обогащается сам эмоциональный строй произведений. Ранее он был связан преимущественно с празднично-плясовым началом или с образами светлой лирики. Теперь же народным инструментам стали подвластны и суровая скорбь (например, в Пассакалии Ю.Н. Шишакова для русского оркестра, во второй части Партиты Золотарева или в Бассо-остинато А.Л. Репникова для баяна), и тревожная взволнованность (вторая часть народно-оркестровой сюиты М.А. Матвеева «Сельские просторы»), и ирреальный художественный мир (баянные Соната № 3 В.А. Золотарева, пьеса «De profundis» С.А. Губайдулиной) и т. д.

Одной из наиболее примечательных тенденций становится обновление фольклорного начала, отчетливо проявившееся во всех сторонах композиторского творчества. Значительно расширяется сама «география используемых напевов. Если до второй половины 1950-х годов композиторы опирались в основном на «общерусские» городские песни, имеющие массовое распространение, то теперь их интересуют своеобразные песни самых различных, порой отдаленных областей и краев России.

Одновременно с этим все настойчивее происходит освоение авторами музыки новых фольклорных пластов, как древних, так и современных. Прежде всего, это частушки, ибо они в наибольшей степени присущи тембрам балалайки или гармони. Частушечность пронизывает многие произведения для русских инструментов. Нередко она преломляется в «натуральном», достоверно-этнографическом виде (например; в сюите В.Д. Бибергана для вокального трио и ансамбля народных инструментов «Русские потешки» или в народно-оркестровой «Частушке Г.С. Фрида). Но все чаще наблюдается и более обобщенное ее воспроизведение с заострением характерных черт. В этом наследовался опыт симфонического жанра, в особенности, творчества раннего И.Ф. Стравинского, Р.К. Щедрина — например, в «Праздничной музыке» для балалайки, ложки и симфонического оркестра С.М. Слонимского или Увертюре для русского народного оркестра А.Л. Рыбникова.

Усиливается внимание композиторов и к архаичным попевкам, причетам, заплачкам (к примеру, в первых трех сонатах К.Е. Волкова для баяна), к русской скоморошине (вторая и четвертая части Концерта для балалайки с русским оркестром А.Л. Репникова, пьеса А.А. Цыганкова «Гусляр и скоморох» для домры с фортепиано), к знаменному пению (народно-оркестровая сюита «Звоны» Р.Г. Бойко) и т. д.

Параллельно расширению образных замыслов большее разнообразие наблюдается и в приемах развития народной песенности. В частности стали шире использоваться методы остинатности. В ее свойстве динамически нагнетать звучание нередко преломляются особенности сельского инструментального музицирования. Тогда, к примеру, «бесконечно вращение одних и тех же интонаций на гармонии или балалайке создают зримое впечатление разгорающейся пляски с неистощимым «затейничством» инструментов.

Тенденция более глубокого подхода к фольклору отчетливо сказалась также в обновлении всей интонационной ткани музыки и проявилась как в сочинениях для русских оркестров и ансамблей, сольных струнных щипковых, так и для баяна.

Образцом такого рода может служить «Наигрыш» из упомянутой сюиты В.Д. Бибергана, где настойчивое повторение у гармоники незамысловатого басового мотива

«Барыни» становится стимулом для самых различных видов развития музыкальной фактуры — полиладовых и политональных соединений» подголосков жалейки и брелки, пестрого ритмического орнамента : трещоток, бубна.

Произведения для оркестров и ансамблей русских народных инструментов

Заметная активизация творчества композиторов в этой области искусства была обусловлена насущными потребностями ее развития. Значительным стимулом здесь стал уже отмечавшийся приход к руководству крупными русскими оркестрами таких талантливых дирижеров, как В.И. Федосеев, Г.А. Донях, В.П. Гусев. Обогащается сама типовая народно-оркестровая партитура — в ее составе в качестве полноправных закрепляются флейта, гобой и их разновидности, расширяются группы гармоник и ударных. Для произведений становится отчетливо заметным привнесение новых музыкальных образов и связанные с этим изменения в сфере мелодики, лада, гармонии, полифонии, метроритмики.

Показательные изменения происходят, например, в творчестве для оркестра русских народных инструментов **Михаила Александровича Матвеева** (1912-1994).

Композитором написаны интересные, колоритные народно-оркестровые сюиты — «Русская свадьба» (1950), «Русская сюита» (1964), «Сельские просторы» (1971), «Русские миниатюры» (1974), «Родина» (1977), а также ряд обработок русских народных песен.

Среди отмеченных произведений хотелось Михаила Александровича Матвеева выделить «Русскую сюиту» с ее мелодичностью, творческим проникновением в фольклорные истоки, мастерской инструментальной. В первой части — пьесе «На зорьке» автор воспроизводит атмосферу бойкого народного музицирования. Броские частушечные попевки с характерным смещением ударений с сильных долей на слабые.

М.А. Матвеев в 1941 окончил как композитор Ленинградскую консерваторию у М.Ф. Гнесина. В дни блокады 1942-1943 гг. возглавлял ленинградское музыкальное издательство Музгиз, музыкальный сектор издательства «Искусство». В 1968—1970 заместитель председателя правления Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР. М.А. Матвеевым написан ряд балетов, произведений для симфонического оркестра, камерно-инструментальных, вокальных, хоровых сочинений, музыка для театра и кино. В области академического исполнительства на русских народных инструментах им созданы, помимо упомянутых произведений, также Маленькое скерцо для русского оркестра (1939), Четыре русских песни (1939), Семь русских песен Вологодской области для солистов, хора<sup>1</sup> Русского оркестра (1948), Сюита на темы русских свадебных песен (1950), Кон- Нерт для двух гуслей с оркестром народных инструментов (1976).

В музыке этих лет появляются сочинения, особенно благодаря слуховому запасу, «интонационному словарю» широкого с. ля — народа в его социальном понимании, и вместе с тем насыщенный симфоническим дыханием, причем возникающим за счет средств, почерпнутых из самой фольклорной практики.

В создании профессионально-академического репертуара баяна, наиболее значительна роль Н.Я Чайкина. Его произведения, обычно наследующие традиции городской песенности и вместе с тем максимально раскрывающие природу баянного звучания, оказались особенно востребованными и на концертной и в учебном процессе при подготовке профессиональных музыкантов-исполнителей. Большим вкладом в музыку для русских струнно-щипковых инструментов стали произведения Н. П. Будашкина, П. В. Куликова, Г.С. Фрида, Ю.Н. Шишакова.

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. Назовите произведения для народных инструментов, в каких сказало обновление всей интонационной ткани музыки.
2. Приведите пример фольклорного начала, в композиторском творчестве.

3. Назовите произведение композитора М. Матвеева где используются частушечные попевки.

**Лекция 6. Яркий национальный элемент в музыке композиторов: Н. Пейко, В. Городовской, Ю. Зарицкого, Ю. Шишакова.**

#### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Использование колокольности в седьмой симфонии Н. Пейко – яркое развитие русского начала.
2. Звонные тембры в сфере русского народного инструментария.
3. Усиление внимания композиторов к архаике, к древним пластам народного музицирования.

Во второй половине 1970-х годов в изучаемой области начинает активно работать Николай Иванович Пейко. Появляются его Седьмая симфония для русского народного оркестра (1977), созданные с этим инструментальным составом оратория «Дней давних бой» (1980). Концерт-поэма для балалайки и кларнета (1981), Концерт для альтовой домры с русским оркестром (1987). Особое значение в истории исполнительства на народных инструментах имеет Седьмая симфония. Яркое развитие русского начала проявляется во всех ее четырех частях: в неспешной поступи темы главной партии первой части, мягкой пластике вступительного раздела второй, в скерцозной третьей, где в необычном девятидольном размере звучит тема песни «На Иванушке чапан», а наиболее отчетливо в энергичном Финале симфонии.

Яркий национальный элемент музыки Седьмой симфонии выражен также в передаче русской колокольности. Она играет важную композиционную роль и обнаруживается в постепенном разрастании колокольного звона в Финале — от вступительного раздела к репризному, где уже словно приведены в действие «все колокола». Тембровая рельефность сопоставляемых инструментов обостряется ладогармоническими средствами, в частности, политональным наложением попевок-звонков, охватывающих в своей совокупности весь двенадцатиступенный звукоряд:

В связи с этим хотелось бы сделать небольшое отступление. Звонные тембры стали не только одним из колоритнейших, наиболее своеобразных по красочной палитре элементов передачи национальных особенностей народно-оркестровой музыки, но и обрели важное драматургическое значение. Колокольность получила в изучаемой области искусства необычайно широкое применение, причем в самых различных разновидностях<sup>1</sup>.

В народно-оркестровых произведениях встречается, к примеру, имитация зловещего, приглушенного звучания самых больших колоколов с помощью параллельного движения секундами в низком регистре балалаек контрабасов и гуслей в сочетании с ударными (например, в начальных тактах пьесы «Стрелецкий набат» — четвертой части сюиты Р.Г. Бойко «Звоны»). Возможен и величественный перезвон средних колоколов (флейты, гобои, домра-пикколо и ударные в «Богатырской увертюре» В.Г. Кикты, цифра 13 партитуры), и скорбные звоны *pizzicato* клавишных гуслей в сочетании со средними колоколами («Печальная» из сюиты «Псковские картинки» Б.П. Кравченко). Более светлые колокольные звучности, ассоциирующиеся с мягким колоритом мерно раскачивающихся средних колоколов, создаются с помощью арпеджированных аккордов щипковых в пьесе «Звоны» — финальной части цикла Г.С. Фрида «Четыре оркестровые картины- Радостно-просветленный перезвон высоких колоколов переданный - ками, гуслями клавишными и щипковыми, флейтами, мс «Весенний пейзаж» - восьмой части сюиты Р.Г. Бойко в «Весенних перезвонах» - первой части Симфонии №4 Г.В. Чернова. Динамизм колокольности наблюдается как в рамках отдельных пьес, так и в масштабах крупных циклов, например, в оратории Ю.Н. Шишакова «Песни села Шушенского».

Чем же обусловлена перспективность звонных тембров в сфере русского народного инструментария? Здесь можно выявить причины как общехудожественного, так и акустического плана. На протяжении многих веков колокольным перезвонам, отводилась значительная роль в жизни народа. Именно поэтому в русской оперной, симфонической и фортепианной музыке колокольность как исконный национальный символ ассоциируется с проявлением народной энергии и силы духа.

Тем более правомочны поиски колокольных звучностей в тембрах своих инструментов, рожденных в первую очередь для выражения национально-музыкальной специфики. Эти краски перспективны также в самих акустических свойствах инструментария — звонкости тембра балалаек, домр, гуслей, гармоник, «ударной» специфики щипка и звукоизвлечения медиатором на струнных, акцентной звуковой атаки на гармониках.

Возникает резонный вопрос: почему звонные тембры становятся характерными в сочинениях для русских народных инструментов начиная с 1960-х годов? Ответ связан с несколькими существенными обстоятельствами.

Во-первых, именно в этот период времени усиливается интерес композиторов к новым образам и интонационным средствам, к обновлению колорита музыки.

Во-вторых, ранее, особенно на протяжении 1920-50-х годов, колокольность трактовалась как принадлежность церкви и потому не разрабатывалась.

В-третьих, к 1960-м годам возросло внимание отечественных композиторов к архаике, к древним пластам народного музицирования (например, в концерте Р.К. Щедрина для симфонического оркестра «Звоны», в оратории Л.А. Пригожина «Слово о полку Игореве», в кантате «Свадебные песни» Ю.М. Буцко).

И наконец, в-четвертых, лишь современные русские инструменты способны полноценно передать колокольный колорит. В его создании большую роль играют также новые для народно-инструментальной музыки письменные средства изложения. Так, в приведенном примере из Седьмой симфонии Н.И. Пейко привлекают внимание политональные сочетания, применение различных звонких ударных, пользование всего двенадцатиступенного звукоряда в сопоставляемых гармонических соединениях.

Передача колокольных тембров в современном русском народном оркестре характерна также необычайно широким разнообразием используемых ударных инструментов — здесь и тамтамы, и тарелки, и ксилофон, и маримбафон, и вибрафон и множество иных. Наряду с ними, эпизодически появляются также другой дополнительный музыкальный инструментарий<sup>1</sup>

Колокольность стала важным средством динамизации и в сольных произведениях для народных инструментов, например, в баянных сочинениях — фантазии В.Я. Подгорного «Ноченька», пьесе В.А. Золотарева «Ферапонтов монастырь», в его же финальной, четвертой части Партиты, позднее в первой части Сонаты № 3 В.А. Семенова.

Длительная практика народно-оркестрового искусства убеждает: введение в состав русского народного оркестра дополнительных инструментов художественно оправдано лишь тогда, когда они, способствуя раскрытию образного замысла автора, помогают полнее выявить специфику коренных, базовых оркестровых инструментов, яснее показать их национальные истоки.

Заслуживает упоминания также еще одно сочинение Н.И. Пейко — оратория «Дней давних бой» для солиста, хора и оркестра русских народных инструментов (1980), посвященная 600-летию Куликовской битвы. Композитора вдохновил замечательный памятник древнерусской литературы — «Задонщина», по которому он сам написал либретто. Здесь возникает стройное одночастное полотно; в его центре — изображение оркестровыми средствами самой битвы. Н. И. Пейко мастерски использует особую звонкость инструментов русского оркестра — щипка и удара по струнам балалаек, домр, гуслей, своеобразную серебристость высокого регистра тембра гармоник. В сочетании с дополнительными инструментами — двумя трубами, различными ударными, фортепиано в динамически насыщенных эпизодах вместе с тем создается зримая картина сражения.

Рельефно подчеркивает оркестр национальную окраску и во всех других разделах произведения. В крайних величаво-эпических хоровых разделах оратории воплощены Размышления о значении Куликовской битвы для истории Руси; второй «круг» композиции образуют два выразительных монолога Дмитрия Донского — призыв к бою и скорбь о павших воинах.

Н. И. Пейко окончил в 1940 году Московскую консерваторию по классу позиции у Н.Я. Мясковского, с 1943 преподавал в той же консерватории, и в качестве ассистента Д.Д. Шостаковича, а вскоре возглавил собственный позиторский класс. С 1954 и до конца жизни - педагог Института (РАМ) им. синих, в 1975-1988 заведующий кафедрой композиции (с 1958 - профессор), служенный деятель искусств РСФСР (1964). С 1940 выступал в качестве пи с 1946 - как дирижёр с исполнением собственных произведений. Автор симфоний, Концерта-симфонии, оперы «Ночь царя Ивана» (по А.К. Тол. 1982); балетов «Жанна д'Арк» (1956, 2-я редакция «Легенда о Жанне», 1979), рездовая роща» (1964), множества симфонических, камерно-инструментальных вокальных сочинений, музыки к спектаклям, кинофильмам, радиопостановкам и т. д. Лауреат Государственных премий (1947, 1951).

Важный вклад в репертуар для русских народных щипковых инструментов в 1960-80-х годах внесла известная гуслистка **Вера Николаевна Городовская**. Она была не только незаурядным исполнителем, но и талантливым композитором. Ею создано в частности, большое количество блестяще инструментальных оркестровых сочинений, таких как пьесы «Русская зима», «Кубанская рапсодия», «Молодежная увертюра», «Памяти С. Есенина», «Русская тройка», «1 вальс», обработки народных песен «Не слышно шума городского», «Выйду на улицу», «На улице дождик», «Степь да степь кругом», фантазии — на две) русские темы, на темы песен из репертуара Л.Л. Руслановой, на темы песен Т. Хренникова. Они характерны выразительным мелосом, красочной гармонизацией, многосторонним раскрытием художественных народно-оркестровых возможностей.

<sup>1</sup> В.Н. Городовская освоила гусли в 1934 г. в русском народном оркестре под руководством Е.М. Стомпелева, где начала работать параллельно с занятиями в фортепианном классе Ярославского музыкального техникума. После окончания третьего курса поступает на фортепианный факультет Московской консерватории в класс выдающегося отечественного пианиста и педагога С. Е. Фейнберга, который оканчивает в 1947. С 1939 г. исполнительница клавишных гуслей в Оркестре русских народных инструментов Союза ССР который с 1940 г. возглавил Н.П. Осипов. Тремя годами позднее она осваивает в этом коллективе щипковые гусли и пишет для них музыку — поначалу небольшие пьесы, с которыми выступает в сопровождении оркестра, а затем и более развернутые композиции. Народная артистка России (1969), член Союза композиторов. В канун 80-летнего юбилея композитора, в 1999 году вышла в свет ее книга «Школа игры на клавишных и щипковых гуслях», обобщившая большой опыт практической работы.

Интересное обогащение национального начала свойственно музыке для русского оркестра и отдельных его инструментов **Юрия Марковича Зарицкого** (1921—1975).

Концертная сюита композитора для четырех солирующих инструментов с оркестром (1956) представляет цикл из колоритных и своеобразных пьес. Солирующим здесь становится домровое звучание («Домра»), тембры гобоя («Рожок»), баяна («Метелица»), балалайки («Ярославская кадрили»).

Одно из наиболее ярких сочинений композитора - народно-оркестровая сюита «Ивановские ситцы» (1970). Как справедливо отмечалось журналом «Советская музыка», «в произведении ощущаются восхищение искусством древних зодчих, палехских художников, ивановских ткачей, нотки раздумья перед уходящими в вечность творениями рук человеческих и радостное удивление их совершенной красотой». Основные темы начального и среднего разделов первой части цикла («По Ивановскому тракту») становятся стержневыми. Интонации исходной темы развиваются в узорчатой второй

части («Палех») и особенно в финале («Ивановские ситцы»). Вторая же тема, в духе степенного сказа, становится основой третьей части («Суздаль») — драматургического центра всего произведения, с его неуклонно разрастающимся колокольным перезвоном.

Ю.М. Зарицкий получил как композитор музыкальное образование в Ленинградской консерватории у Д. Д. Шостаковича и Ю.В. Кочурова (1952), в 1950-е г.г. преподавал теоретические дисциплины в Петрозаводском музучилище, руководил эстрадным оркестром в Ленинграде. Автор опер, кантат, балета, хор камерно-инструментальных и вокальных сочинений, театральной и кино множества песен, в частности, обработок русских, карельских, финских на них мелодий. Ряд его произведений адресован русскому оркестру — Увертюра на русские темы (1950), Концертная сюита (1956), Славянские танцы (1959), Вальсы (1964), Праздничная увертюра (1968). Для балалайки с народным оркестром написана Рапсодия на темы русских кадрилией, Ярославская кадрили (19 для домры с русским оркестром создан Концерт (1955).

Показательные изменения происходят в музыке **Юрия Николаевича Шишакова**. Для его произведений характерно еще более разнообразное, чем в предыдущих сочинениях, обращение к песням самых различных областей России; симфоничнее становится само их претворение, обогащаются приемы игры на народных инструментах, фактурные средства изложения.

Примером может служить Сюита-фантазия на темы современных русских народных песен Подмосковья (1960) - крупномасштабный четырехчастный цикл, отмеченный четкой драматургией. Его композиционная и смысловая вершина — третья часть (Протяжная). Лирическая мелодия песни «Уж вы, горы вы мои, Воробьевские» здесь интенсивно разрабатывается и обретает напряженно-насыщенное звучание. Своеобразным подступом к ней служит первая часть - «Медленная круговая». Между двумя эпически неторопливыми частями автор помещает «Плясовую», в которой шуточная «Как во поле, поле, поле рябина стояла» трактована в духе типичного скерцо симфонического цикла. Элементы симфонизма проступают и в трактовке тем. Так, в финале тема шуточной песни «У нашего свата» настолько интонационно близка протяжной мелодии первой части (песня «Чья девица молодая?»), что становится очевидной связь между начальной и завершающей частью, своеобразная арка цикла.

Другое значительное народно-оркестровое сочинение Шишакова - «Пьесы на темы современных русских народных песен Красноярского края» (1960). В этом восьмичастном сочинении расчлененность отдельных вариаций каждой из пьес преодолевается с помощью «сквозного» тематического развития, постепенного динамического подъема (например, в начальной и финальной частях - «Енисеюшко» и «Ай, коси, Моя коса!»). Вместе с тем отдельные вариации выделяются в качестве средних разделов трехчастных форм (к примеру, в пьесе «Все-то ве' ки-кусточки»). Композитор создает в сюите колоритные образные типы, мастерски раскрывая динамические и регистровые возможности оркестра.

Цикл «Песни России» (1968) включает четыре развернутые части «Пассакалию», «Венок воронежских песен», фантазию «Вятские плотогоны» и «Псковскую кадрили». Наибольшей масштабностью, глубиной содержания выделяется первая часть, Пассакалия, созданная на одной из партизанских песен времен Великой Отечественной войны. Это первый пример подобной формы в музыке для русского оркестра Пассакалию отличает сдержанность и проникновенность лирического высказывания. Оstinатная тема, вначале изложенная в басах и как бы находящаяся в тени, к концу пьесы выступает на первый план, обретая торжественный, величественный характер.

Произведение отличается строго продуманной тембровой драматургией. Выделяются, в частности, чередования мощных tutti и экс]сивного звучания отдельных тембровых групп, контрасты напряженных по звучанию начальных вариаций, со множеством тембровых удвоений с одной стороны, а с другой — вариационных проведений в «чистых» тембровых группах, образующих средний раздел общей масштабной композиции. Примечательна обращением к малоизвестному слою русского фольклора

также третья часть цикла «Песни России» — фантазия «Вятские плотогоны»: впервые в основу народно-оркестрового произведения положены трудовые припевки, ведущие начало от бурлацких песен. Мужественные, волевые напевы сплавщиков леса органично звучат в оркестровом изложении.

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. Какими средствами выражается колокольность в седьмой симфонии Н. Пейко.
2. Назовите современные произведения в которых используются звонные тембры.
3. Назовите произведения известной гуслири В. Городовской.

### **Лекция 7. Продолжение традиций оркестровки заложенных М. Глинкой композиторами: Б. Кравченко, В. Биберганом, В. Бояшовым.**

#### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Творчество В. Бибергана пример оригинальных обработок народных песен
2. «Три концертные пьесы» Б. Кравченко яркий прием оркестровки, продолжающий традицию М. Глинки.
3. Сюита «Конек-горбунок» наиболее репертуарное произведение в программах профессиональных народно-оркестровых коллективов.

Множество народно-оркестровых произведений в конце 1950-х и особенно, в 1960-е -70-е годы создает **Борис Петрович Кравченко**. Так, мощное звуковое нарастание в обработке песни «Енисеюшко» - дает образ могучей, полноводной реки; в обработке «Распроклятые таёжны мары» красочное соединение *vibrato* балалаек с различными видами хроматин у других инструментов создает эффект назойливого комариного жужжания; в работе шуточной «Ай, коси, моя коса!» сопоставление дроби малого барабана с *glissandi* балалаек, накладывающихся на стремительные пассажи духовых, стоверно имитирует взмахи косы. Нередко в оркестр привносятся приемы которые ранее были привилегией лишь сольного исполнения. Такова, к примеру обработка «Во горнице, во новой»: чередование на балалайках примах *p'* правой и левой рукой, большая дробь, бряцание, *tremolo* в сочетании с *glissc* все это усиливает атмосферу бойкого народного пляса. Среди них выделяются сюиты «Картинки детства» (1959), «Русская сюита» (1961), «Шутки-прибаутки» (1966), две сюиты «Псковские картинки» (1968), «Картины старой Москвы» (1970), «Русские кружева» (1971).

Хотелось бы особо остановиться на цикле «Три концертные пьесы» (1963). Первая часть — Протяжная — пример новаторского претворения полифонии в русском оркестре: в начальном разделе части, представляющем собой фугато, второй голос вступает в удвоении на расстоянии двух октав, создавая необычную звуковую перспективу. Большую фантазию проявляет композитор и в последующей Плясовой; необычно уже вступление пьесы — мелодия, «нащупывающая» окончание фразы известной песни «Пойду-ль, выйду-ль я», попадает на чужеродные ей ладово-дис- сонантные звуки, противоречащие ожидаемой тонике. Это производит комический эффект:

Б.П. Кравченко окончил как композитор у Б.А. Арапова Ленинградскую консерваторию (1958). В 1966—1971 преподавал в ней, в 1972—1977 — директор и главный редактор Ленинградского отделения издательства «Советский композитор». Автор ряда опер — в частности, «Жестокость» (1968), «Лейтенант Шмидт» (1972), оперетт, хореографических миниатюр, произведений кантатно-ораториального жанра, концертов для различных инструментов, множества хоровых, камерно-инструментальных и вокальных сочинений, музыки к спектаклям. Помимо произведений для русского оркестра, им написан также Концерт для домры (1962), музыка для звончатых гуслей, о

которых речь еще пойдет, Концерт Для баяна с русским оркестром (1966), пьесы для ансамбля народных инструментов. В области народно-оркестрового жанра следует также отметить две симфониетты (1964 и 1966), лирическую поэму «Весна» (1966), Концерт для оркестра (1969), сюиту «Русские кружева» (1971), ряд миниатюр.

Казалось бы, странно, что такой яркий прием оркестровки, продолжающий традицию одного из эпизодов глинкинской «Камаринской» (к да валторны и затем трубы в ее последних вариациях скандируют чуждому звуку), был найден в русском народном оркестре лишь более чем через столетие. Однако это оказалось вполне закономерным. Во-первых до 1960-х годов моменты комические, гротесковые при обращении к родной песенности в русском оркестре не подчеркивались. Во-вторых, добные средства симфонического развития требуют больших ресурсов, теми, которыми располагал тембровый состав ранее (без гармоник, духов с ограниченным составом ударных и т.п.). Именно поэтому, только не достаточно разнообразным по тембровому потенциалу, оркестр оказался способным полноценно воплотить традицию, заложенную М. И. Глинкой **В.Д. Биберган** окончил в 1960 г. Уральскую консерваторию им. М.П. Мусоргского как пианист (у Н.Н. Позняковской) и в 1961 как композитор (у В.Н. Трамбицкого), в 1967 — аспирантуру Ленинградской консерватории у Д.Д. Шостаковича. С 1968 г. преподавал композицию в Уральской консерватории, один из организаторов Молодежной секции при Уральском отделении, союза композиторов (1961-1965). С 1978 - профессор Санкт-Петербургского Университета культуры и искусств, заслуженный деятель искусств (1993), народа: артист РФ (2007). В.Д. Бибергану довелось восстановить и оркестровать муз Д.Д. Шостаковича к мультфильму «Сказка о Попе и о работнике его Балде» постановки балета в Большом театре РФ (1999). Среди сочинений - симфонические, камерно-инструментальные, хоровые работы, романсы. Им создана муз более чем к 75 художественным фильмам, в частности, ко всем фильмам Г. А. Панфилова («В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова», «В круге первом» и написано более ста песен, исполнявшихся многими известными отечественными вокалистами. Большое место в творчестве уделено произведениям для русских народных инструментов. Среди них — пьеса «Весенний хоровод» для балалаки с фортепиано (1957), Два старинных вальса (1983), концерт для русского оркестра «Веселый Торжок» (1998), Концерт для звончатых гуслей (1995), пьеса «Праздничные звоны» для ансамбля гуслей с русским оркестром (2002).

Шесть частей сюиты — Песня, Переборы, Кадриль, Хоровод, Наигрыш и Финал — образуют единое целостное построение, где крайние части составляют колоритное обрамление цикла. Стимулом же к его развитию дает неторопливая начальная частушка. Она сопровождается аккомпанементом «под язык» женским трио с незамысловатым басо-аккордовым сопровождением балалаек — примы и контрабаса. Фоном же становятся метрически размеренные удары деревянных ложек. Движение активизируется в Переборах, где начальная фраза незатейливого плясового наигрыша постоянно «перебивается» глиссандированием пилы и активной аккордикой балалайки примы. В третьей части, Кадрили, плясовое движение становится уже значительно оживленнее, однако, опять-таки, постоянно перебивается степенным наигрышем балалайки и брелки.

Наиболее же известными стали две последующие части. Это — лирический Хоровод, звучащий в унисон у женского трио, с неизменно повторяющейся темой-попевкой, все время обогащающейся выразительными подголосками щипковых. Особенно же популярной оказалась пятая часть — Наигрыш. Построенная на интонациях плясовой «Барыня», она предоставляет наиболее широкий простор для проявления творческой фантазии, выдумки инструменталистов. При этом порой образуются затейливые политональные сочетания, особенно в кульминационном разделе:

Развитие плясовой доходит до апогея: к музыкальному «действию» подключается большой состав инструментов. Среди них - бытовые орудия, типа стиральной доски, бересты. Они остроумно подчеркиваются затейливыми ритмическими узорами. В них задействованы ложки, бубен, трещотки, гусли, скандированные скороговорки, взвизгивания и прикрик

женского трио, дополняемого колоритными глissандированиями бересты. Все это создает на редкость достоверную картину пляски «до упаду». В начальной же части начальная частушка «под язык» выразительно перебивается глissандирующе-волнообразным звучанием обычной бытовой пилы. Примечательно, что это произведение, несмотря на кажущуюся простоту музыкального языка, своей темброво-интонационной новизной вызвал восторженный отклик Д.Д. Шостаковича, писавшему в письме к В.Д. Бибергану: «Я с восхищением слушаю Ваши “Русские потешки”» Интереснейшей страницей, открывшей новый этап в музыке для русского народного оркестра, стало творчество **Владимира Терентьевича Бояшова** (1935—2017). Одно из его наиболее ярких произведений сюита «Конек-горбунок» (1959), вплоть до сегодняшнего дня остается в числе наиболее репертуарных в программах многочисленных профессиональных, учебных и любительских народно-оркестровых коллективов. Шесть колоритных частей-картин сочинения, созданных по мотивам одноименной сказки П.П. Ершова, пронизывает единый лейтмотив — тема Ивана. В первой части («Иван-дурак») она предстает бесшабашной и задиристой.

Авторской ремаркой предписывается: «Исполнитель держит пилу на: за одну ручку в вертикальном положении; после удара палочкой от литавре по середине пилы берет ее за обе ручки и плавно переводит в горизонтальное положение, затем легко покачивает до затухания звука».

В.Т. Бояшов окончил Ленинградское музыкальное училище им. М.П. Мусоргского как баянист (1954), с 1955 артист Русского народного оркестра им. В.В. Андреева. Член Союза композиторов, заслуженный деятель искусств (1990). Автор оперы для детей «Снежный пёс» (1973); балета «Про бойца»; для симфонического оркестра - Камерной сюиты (1971), сюиты «Сновидения», двух концертов для флейты с оркестром (1956, 1959), квинтета для духовых (1969), смычковых квартетов и ряда иных работ. Множество сочинений написано композитором также для русского народного оркестра. Это, в частности, Хоровод (1953), Скерцо (1956), Экспромт (1956), Лирическая поэма (1957), «Пять русских песен» (1957), сюиты «Конек-Горбунок» (1959), «Северные пейзажи» (1961), симфонietta (1967), а также «Концертные вариации» (1953).

На протяжении всех остальных частей тема преобразуется в соответствии с содержанием музыки: в сопоставлении с комически-позитивной темой второй части («Шествие царя») модифицируется в гротескную, несколько угловатую, в третьей («Краса-девица») становится ослепительно яркой, пронзительной, а в четвертой («Жар-птица») - приглушенной и таинственной. В пятой части («Рыба-кит») тема обретает статический, печальный облик; в заключительной же, шестой («Пир на весь мир») - звучит празднично, ликующе, утверждая светлый и приподнятый тонус сочинения.

Впервые в музыке для оркестра русских народных инструментов столь ярко обнаруживаются его характерные краски. Среди них выделяются переливающиеся пассажи и красочные «мерцающие» *pizzicati* гуслей в «Красе-девице», неуклюже-тяжеловесное малосекундное *ostinato* тремолирующих балалаек контрабасов и басов в «Рыбе-кит», задорная плясовая скоморошина в крайних частях сюиты. Все это позволило циклу стать важным звеном в истории исполнительства на русских народных инструментах, обусловив существенное развитие художественного мышления дирижеров и оркестрантов.

Заслуживает внимания и другая сюита В.Т. Бояшова — «Северные пейзажи» (1961). Композитор тонко передает акварельные образы природы русского Севера. Здесь и холодно-статичная картина необозримых далей в первой и третьей частях («Домик у леса», «Лоси на озере»), и заснеженная равнина, перезвон бубенцов во второй части («Лесная дорога»), и призрачное мелькание снежинок в финале («Хоровод снежинок»). Активно работает в области музыки для русского народного оркестра также Геннадий Владимирович Чернов (р. 1937).

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. Приведите названия частей в сюите В. Бояшова «Конек -горбунок»
2. Назовите композитора написавшего ко всем фильмам Г. А. Панфилова: «В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова», «В круге первом»
3. Назовите произведение Б. Кравченко как пример новаторского претворения полифонии в русском оркестре.

### **Лекция 8 . Обогащение фольклорного начала в творчестве композиторов: Г.Чернова, Л. Балая, А.Рыбникова, А.Ларина**

#### **ПЛАН ЛЕКЦИИ**

1. Яркое обогащение фольклорного начала в музыке современных композиторов
2. Многочастные народно-оркестровые произведения
3. Воспроизведение в произведениях атмосферы подлинного фольклорного инструментализма.

Активно работает в области музыки для русского народного оркестра **Геннадий Владимирович Чернов** (р. 1937). Наряду с интересными, насыщенными подлинно симфоническим дыханием произведениями для оркестра баянистов, такими как Концерт (1976), Полифоническая симфония (1977), Интродукция и Скерцо (1989), Скерцотокката, выделяются его народно-оркестровые симфонические циклы. Г.В. Чернов 1968 году окончил ГМПИ (ныне - РАМ) имени Гнесиных по композиции и инструментовке у О.К. Эйгеса. С 1968 года по настоящее время работает на той же кафедре, заслуженный деятель искусств России (2003). Автор множества симфонических опусов, таких как Третья симфония для струнного оркестра, Пятая симфония «К Отчизне», Симфония-каприччио на арабские темы, ряда концертов, среди которых Концерт для виолончели, Симфония-концерт для скрипки, Концерт для кларнета и камерного оркестра. Им создано немало опусов Для духового оркестра, камерно-инструментальных произведений, вокальной и хоровой музыки с оркестром и а cappella, пьес для фортепиано и многих других инструментов.

В данный период времени им были созданы Вторая (1983) и Четвертая («Лирическая», 1985) симфонии. Наибольшую известность среди них получила Вторая симфония. Четыре ее части — Эггеская поэма, Вальс, Частушка и Финал — образуют цельную ширококомпазначную композицию. Сочинение характерно истинно национальным колоритом, мастерской инструментовкой, интересными фактурными находками. Они стали необычайно органичными в звучании русского оркестра, о чем можно с полным правом судить уже по начальным первой части, основанной на широкой, раздольной теме на длительно прозрачном фоне органного пункта домровой группы. Все это создает, по словам П.А. Белика, «впечатление вибрирующей тишины широких бескрайних просторов» .

Интересным произведением для русского народного оркестра стала у композитора и Четвертая симфония («Лирическая»), отличающаяся большой красочностью, превалированием яркого лирического чувства, определившего подзаголовок сочинения. Это ощутимо во всех четырех частях - звонко-искристой первой, «Весенние перезвоны» , то же лирическое настроение господствует и в двух последующих неторопливых частях - «Свадебной», в которой использован I свадебный плач Ульяновской области, в светлой «Осенней акварели». «Свадебная» и «Осенняя акварель» колоритно оттеняют финальную часть — «Праздничную», с ее обилием плясовых и частушечных интонационных оборотов. Особенно впечатляет изложение задорных лирически-частушечных интонаций у малых домр и балалаек-прим, где выразительность стремительных октавных взлетов

подчеркиваете красочным глиссандированием флексатона, мерцающими тембрами! гуслей, балалаек на фоне мерного движения малых домр и флейт.

Яркие проявления обогащения фольклорного начала в музыке для русских народных инструментов можно обнаружить также в творчестве **Леонида Петровича Балая**. Среди его народно-оркестровых произведений выделяются четырехчастная сюита «Деревенский альбом» (1974), и особенно «Русская симфония» (1966). В трех ее частях - энергичной «О чем рассказал мне ветер», напевной «Аленушке», стремительных «Праздничных играх» мы отчетливо слышим характерные мелодические обороты народно-песенных и плясовых, как бы преломленные через призму индивидуального мироощущения композитора. Особенно впечатляет безыскусная мелодия гобоя в крайних разделах второй части; в окружении русских инструментов его тембр приобретает большое сходство со звучанием народной жалейки. Характерные черты русского плясового музицирования переданы в заключительной партии «Праздничных игр». Здесь синкопированные аккорды баянов, сочетаемые с размашистыми интонациями темы главной партии, создают картину праздничной суеты, неумолимого веселья:

Л.П. Балай учился в Ленинградской консерватории по классу композиции у В.Н. Салманова (с 1958 по 1964), окончил как композитор Рижскую консерваторию у А. Скулте (1966), с 1967 - член Союза композиторов. Им написаны, в частности, симфонические произведения — Симфония (1965), «Молодежная сюита» (1967), «Поэма о буревице» (1968), Концертная увертюра (1968), Сюита для скрипки и фортепиано (1960), ряд хоровых циклов, «Патетическая кантата» (1968), сюита для фортепиано «Шахматы» (1960), Дивертисмент для квинтета духовых и арфы (1966), оперетта «Сердце артиста» (1970) для чтеца, хора и оркестра, множество песен, вокальный цикл на стихи Е. Баратынского «Родина», развернутые, монументальные хоровые циклы, музыка к спектаклям, более чем к 80 документальным и художественным кинофильмам. В изучаемой области им создан также Концерт для домры с оркестром народных инструментов.

Характерным воспроизведением атмосферы подлинного фольклорного инструментализма отмечены также произведения для оркестра русских народных инструментов **Владимира Константиновича Комарова** (р. 1940).

Пожалуй, одним из самых колоритных примеров может служить первый концерт «Праздник в деревне» для русского народного оркестра (1976)<sup>2</sup>. В пяти его частях — «Встреча гостей», «Хороводы», «Музыканты на завалинке», «Веселый косарь», «Перепляс» — воссоздается атмосфера сельского празднества.

Композитор разнообразно использует русские духовые - жалейку, рожок, брелку, свирель, кугиклы. Но особенно В. Комаров широко представляет ударные, привнесенные из деревенского быта где в ансамблевом музицировании они часто применяются в качестве музыкально-шумовых инструментов. Наряду с использовавшими в русском оркестре деревянными ложками, трещотками, рубелем, также совсем непривычные для концертного исполнительства бытовые орудия: сельскохозяйственная коса, керамический кувшин (по н ударяют гвоздями, тонкой палочкой или металлическим наперстком металлическая стиральная доска, наборы сковородок, медных тазов, ж стяных банок со звукоизвлечением с помощью деревянных палочек многие иные.

В.К. Комаров по окончании Московской консерватории по композиции у Н.Н. Сидельникова (1971), работал музыкальным редактором на киностуд: «Мосфильм». В 1996 за музыку к фильму «Барышня-крестьянка» стал лауреатом Приза «Ника» Академии кинематографических искусств России. В Комаров вице-президент Гильдии киномузыки Союза Кинематографистов РФ, член Ассоциации электроакустической музыки России и одноименной комисс при Союзе композиторов РФ. Автор музыкального сопровождения более че к тридцати кинофильмам, им созданы также четыре симфонии, опера, бал оперетта, симфонические поэмы, множество инструментальных концерте^ камерных и вокально-хоровых произведений. В области русского оркестр композитора привлекает

прежде всего достоверное воспроизведение народн жанровых сцен сельского музицирования. Оно типично для таких народно-о кестровых сочинений В.К. Комарова, как фантазия «Русские кружева» (1974 кантата для баса, хора и русского оркестра «Хлеб моей Родины» (1978), четыре<sup>1</sup> частный Второй концерт «Сельские картинки» (1982), с характерными назван] ями частей — «Утро в деревне Поддубье», «У колодца девки судачат», «Батя балалайке играет» и «Пастух женится».

Концерт был написан в тесном творческом сотрудничестве с главным дирижером Осиповского оркестра В.П. Дубровским, а также с замечательным листом на ударных инструментах в этом коллективе О.А. Буданковым.

Интересные образцы дальнейшей фольклоризации музыки для народных инструментов мы находим в творчестве **Кирилла Евгеньевича Волкова** (р. 1943). Среди многочисленных сочинений композитора для народных инструментов - музыки для баяна, о которой речь пойдет далее, для сольных струнных щипковых, хотелось бы остановиться на цикле Пять пьес для русского народного оркестра (1969). Здесь мастерски переданы особенности положенных в их основу народных песен. Так, в первой части - пьесе «Плывет лебедь» наследуются характерные черты протяжной песенности, в частности, чередование на расстоянии натуральных и хроматических ступеней. Порученные различным инструментам ладово контрастные отрезки темы усиливают яркость сопоставляемых оркестровых групп.

Любовное отношение к передаче народно-песенных интонаций обнаруживается и в последующих частях. Нетрадиционен для изучаемой области жанр военно-строевой песни, использованный в четвертой части — «Красноармейской». Он преломляется сугубо индивидуально: запев песни, как бы у отдельных «солистов», изложен в несимметричном размере 7/4. Припев же, подхватываемый всем «хором» в оркестровом tutti, звучит на 4/4, хотя и имеет затейливую синкопированную ритмику.

К.Е. Волков получил композиторское образование в Московской консерватории у А.И. Хачатуряна (1967), в 1969 под его же руководством аспирантуру. С 1967 — редактор издательства «Советский композитор». С 1969 преподаватель кафедры теории и композиции Музыкально-педагогического института им. Гнесиных, с 1970 также кафедры инструментовки Московской консерватории. С 1988 по настоящее время — заведующий кафедрой композиции Гне- синского вуза. Секретарь Правления СК РСФСР (1979-1989). Лауреат Государственной премии РСФСР им. М.И. Глинки (1987), заслуженный деятель искусств РСФСР (1984), народный артист Российской Федерации (2013). За музыку к балету «Доктор Живаго» удостоен почетного российского приза «Маг танца» (1996). Автор опер, кантат, симфоний и других произведений для симфонического оркестра, сочинений для различных инструментов, музыки более чем к 80 художественных и документальных фильмов. В народно-инструментальной области им созданы, в частности, четыре сонаты и Концерт для баяна с симфоническим оркестром, Стихира Иоанна Грозного для виолончели и баяна, Каприччио и трехчастная сюита «Флоренция» для домры с фортепиано, Псковская сюита для балалайки с фортепиано в четырех частях, о которых речь пойдет далее, Симфониетта для симфонического оркестра и двух баянов.

Своеобразным проявлением линии дальнейшей фольклоризации музыки для оркестр-русских народных инструментов явилось творчество **Алексея Львовича Рыбникова** (р. 1945) Одним из наиболее заметных произведений в народно-оркестровой музыке не только это периода времени, но и во всей изучаемой области искусства стала Увертюра, созданная 1971 году. Она строится на чередовании кратких диатонических попевок, особенно в главной партии, на их терпком напластовании во вступительном пительном и репризном разделах. Уже в начальных тактах сочинения возникает забавная разноголосица.

А.Л. Рыбников окончил Московскую консерваторию по композиции у А.И. Хачатуряна (1967), у него же в 1969 - аспирантуру. С 1969 по 1975 преподавал в Московской консерватории, С 1969 член Союза композиторов, с 1979 Союза

кинематографистов. В 1999 организовал при Комитете по культуре Москвы Театр Алексея Рыбникова. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1989) народный артист России (1999). Лауреат большого количества наград и премий в том числе Государственной премии РФ (2002). С 2017 председатель Сов Союза композиторов России. Автор музыки к многочисленным кинофильмам музыкальным спектаклям, его рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурь и «Юнона и Авось» снискали широчайшую известность. В 1989 году общий тираж проданных дисков с музыкой А. Рыбникова превысил 10 миллиона экземпляров. Заслуженный деятель искусств (1989), народный артист Российской Федерации (2000). Автор многочисленных симфонических и камерно-инструментальных сочинений. В изучаемой области, помимо Увертюры, в начале 1970-х годов им создан Концерт для баяна с русским народным оркестром в сопровождении того же оркестрового состава написан вокальный цикл «Четыре романса на стихи А. Прокофьева».

Немалый вклад в музыку для русских народных инструментов внес **Владимир Владимирович Беляев** (р. 1948) Среди его многочисленных произведений — для балалайки, баяна, домры, звончатых гуслей, различных народноинструментальных ансамблей — работам для русского народного оркестра принадлежит особое место. Это не только непосредственно народно-оркестровые сочинения, о которых еще пойдет речь Владимир Владимирович Беляев следующей главе, но и многие опусы, созданные в синтезе с этим инструментальным составом. Так, в сопровождении русского оркестра им создан ряд кантат («Песни любви», «Воронежские песни», «Гимны Деве Марии», «Российские канты», «И пробудимся», «Сердечные песни»), написан ряд хоровых сочинений, вокальных циклов. Для голоса с оркестром народных инструментов предназначены, например, «Вологодский триптих» на сл. Н. Рубцова, «По заречной стороне» на сл. А. Прокофьева, «Девичьи страдания» (сл. народные), в его сопровождении создано немало музыки для солирующих народных инструментов, частности, Русская рапсодия для баяна.

В числе наиболее значительных сочинений изучаемого здесь периода для русского оркестра в первую очередь следует назвать широкомасштабную пятичастную симфонию для оркестра народных инструментов «Ветры времени» (1987), в ткань которой органично вплетается русский народный голос.

Симфония примечательна также необычным разнообразием инструментального состава. В.В. Беляев — воспитанник Московской консерватории, которую окончил в 1972 г. по классу композиции М.И. Чулаки, с того же года - член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств РФ (1992), лауреат премии им. Д.Д. Шостаковича Союза композиторов. В 1972—1998 преподавал в Воронежском государственном институте искусств, был советником по культуре Воронежско-Липецкой Епархии, в 1974—1975 ответственный секретарь Воронежской композиторской организации. С 2000 профессор РАМ им. Гнесиных. Среди сочинений — две симфонии, балеты «Изгой», «Алексей Кольцов» (для русского оркестра из него сделана сюита «Песни Кольцова»), опера «Штосс» (по рассказу М.Ю. Лермонтова), у него много инструментальных концертов, сочинений для детей, музыки к театральным спектаклям, в частности, музыкальная сказка для струнного оркестра и ансамбля звончатых гуслей со чтецом и балетом «Золушка» — (имеются также редакции для русского оркестра, для симфонического оркестра). В.В. Беляев создал также столь необычный цикла как Семь фресок для органа и русского оркестра «Преображения», у него имеются также две сонаты для баяна соло и множество иных разнообразных работ для русских народных инструментов. Его сочинения обнаружены в многочисленных изданиях, записях музыки на CD и DVD. 459

балалаечной групп и гармоник, введено также две флейты, гобой, кларнет, труба, три саксофона (альт, тенор и баритон), самые разнообраз<sup>^</sup>ные ударные. Все это позволило существенно обогатить ткань оркестра русских народных инструментов, сделать ее более объемной и колоритной. Как справедливо отмечает В.К. Петров, «профессиональное музыкальное образование, полученное в Московской консерватории, обще ние с

выдающимися деятелями отечественной культуры — М. Чулак Н. Раковым, Ю. Фортунатовым, несомненно, помогли композитору в будущем по-новому взглянуть на русский народный оркестр, опираясь на многовековые пласты русской музыкальной культуры и весь арсенал приемов и средств современной композиторской техники».

Объединяющим весь объемный цикл «Ветры времени» становится выразительный вокализ певицы. Он открывает и завершает симфонию, подчеркивая арку между крайними частями, составляет единственный элемент изложения в широкораспевной, импровизационной по характеру четвертой части — своего рода интермедии в длительном разрыве в развитии всей композиции. Вместе с тем в сочетании с необычайно красочным звучанием щипковых инструментов, баянов, ударных гонимых вокалистки создает редкую живописность. Об этом со всей очевидностью могут свидетельствовать уже вступительные такты первой части *Comodo rubato*.

На рубеже 1970 — 80-х годов интенсивную и плодотворную работу в области музыки для русских народных инструментов начинает **Алексей Львович Ларин** (р. 1954). Творчество композитора очень многогранно, разносторонне. В частности, он не оставил без внимания ни один из инструментов изучаемой нами области. Им создан ряд интересных, самобытных произведений для домры, балалайки, баяна, гуслей, различных инструментальных ансамблей, оркестра русских народных инструментов и оркестра баянистов.

В числе его сочинений для оркестра русских народных инструментов этого периода — «Маленькая увертюра» (1988), и особенно — Музыкальные иллюстрации к повести В.М. Шукшина «До третьих петухов» (1980). Они характерны неиссякаемой выдумкой, остроумным и неожиданным использованием домры, гармоник, балалаек, гуслей, звучание которых органично дополняют две трубы, альтовая флейта, многообразные ударные. Это отчетливо обнаруживается во всех пяти частях сочинения — меланхолической «В некотором царстве», юмористически-суетливой «Ссоре в библиотеке», лирической «Русской песне», темпераментной «Мировой чесотке».

А.Л. Ларин окончил как композитор Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных у Н.И. Пейко (1976), у него же ассистентуру-стажировку (1979). С 1978 преподает в ГМПИ (с 1992 РАМ им. Гнесиных), с 1998 — профессор, заслуженный деятель искусств РФ. Член Союза композиторов России (с 1980), лауреат международных конкурсов композиторов, председатель комиссии музыки для народных инструментов и член правления Союза московских композиторов, член художественного совета международного фестиваля современной музыки «Московская осень». Среди сочинений — восемь кантат, оратория, множество хоровых, камерно-инструментальных и вокальных работ, обработок народных песен, сочинений для детей, музыки к различным кино- и телефильмам. В области русских народных инструментов он автор Баллады для квартета народных инструментов (вариант для квартета домры, 1978), Маленькой сюиты для женского вокального ансамбля и балалайки (1978), Четырех пьес для малой домры и фортепиано (1986), фантазии «Воспоминание о детективе» и пьесы «Осеннее настроение» для балалайки и фортепиано (1986), «Легенды» для гуслей звончатых (1986), «Эпилога» для оркестра баянистов (1988), Трех пьес для баяна («Отражения», «Диалог», «Рассказ охотника», 1985—1993) и ряда иных сочинений. Его поэма «Преодоление» для солистки, женского хора и оркестра тембровых гармоник (1997) была удостоена в 1999 году первой премии на Международном конкурсе композиторов «Классическое наследие» в Москве.

### **Контрольные вопросы для самопроверки студентов**

1. Для какого произведения композитора А. Ларина характерно остроумное и неожиданное использование домры, гармоник, балалаек, гуслей.
2. Назовите автора пятичастной симфонии для оркестра народных инструментов «Ветры времени»
3. Приведите пример дальнейшей фольклоризации музыки для народных

инструментов в творчестве К. Волкова.