

# нотная библиотека classON.ru



Наши домашние любимцы



Композиторы и исполнители



Современные художники



Мы рады, что вы нашли и скачали интересующие вас материалы в нашей нотной библиотеке. Библиотека непрерывно пополняется новыми произведениями и материалами, и в следующий раз вы обязательно найдете для вас что-то новое и интересное.

Библиотека проекта комплектуется на основе учебной программы, а также материалов рекомендованных для обучения и расширения кругозора учащихся. Здесь найдут полезную информацию как учащиеся, так и преподаватели, т.к. в библиотеке представлена также методическая литература.

Здесь вы также найдете биографии выдающихся людей искусства, композиторов, известных музыкантов, а также их произведения.

В разделе произведения мы выкладываем записи исполнений, которые вам помогут при обучении, вы услышите как это произведение звучит, акценты и нюансы произведения.

Ждем вас на classON.ru.

## Композиторы последней трети XX века

### В. А. Гаврилин

В 60-е годы в музыкальную жизнь страны входит молодое поколение талантливых композиторов. Их творчество, сохраняя прочную связь с традициями отечественной музыки, открывает новые звуковые миры. Жанровый и стилистический диапазон их музыки широк и многообразен. Для одних композиторов характерно радикальное обновление всех музыкально-выразительных средств. Другие идут по пути Свиридова и в поисках нового обращаются к народно-песенным истокам. Представителем этого направления, получившего название “новая фольклорная волна”, является Валерий Александрович Гаврилин (1939 — 1999).

Гаврилин родился в городе Кадникове Вологодской области в семье учителя, погибшего на фронте в самом начале войны. Детские годы будущего композитора прошли в селе Воздвиженье под Вологдой. Там, в детдомовском хоре, он начал заниматься музыкой.

Вскоре талантливого мальчика направили в Специальную музыкальную школу при Ленинградской консерватории. Он учился на кларнете и начал сочинять, усиленно подражая своему кумиру Шостаковичу. Девятнадцати лет Гаврилин поступил в Ленинградскую консерваторию, которую закончил в 1964 году как композитор (по классу профессора О. А. Евлахова) и как музыковед-фольклорист (руководитель — профессор Ф. А. Рубцов). Позднее он вел класс

композиции в Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова.

В студенческие годы Гаврилин с увлечением постигал новый для него мир классической и современной музыки, литературы, участвовал в фольклорных экспедициях на Псковщине и в северных областях России.

Гаврилин хорошо знал и любил не только народную песню, но и жизнь народа. Он легко сходилась с людьми разных социальных групп, с интересом изучал их характеры, вслушивался в их речь и говорил: “Все они — деревенские, рабочие... курсанты... актеры, инженеры, дворники... — все помогают мне жить и быть человеком”.

Свое творчество композитор адресовал массовому слушателю, однако никогда не приспособливался к нему. В одном из интервью он сказал, что главная задача для него — “неустанно бороться за высокий музыкальный вкус народа, будить и просветлять человеческую душу”. Путь же к слушателю виделся ему через песенность, через выразительную мелодию, через поэтическое слово.

В музыке Гаврилина свободно сочетаются различные интонационные пласты — крестьянские, городские, эстрадные, частушечные напевы, архаические мотивы плача, причета, речевые интонации. В песенных мелодиях могут появиться шепот, говорок, рыдания, выкрики. Такая выразительная, естественная музыкальная речь дает возможность воссоздать живой, реальный человеческий характер. Это идет от традиций Даргомыжского и особенно Мусоргского. С ними Гаврилина сближает еще одно качество — театральность, зримость музыки. Он всегда стремился из любого сюжета создать в своем сочинении, как он сам говорил, “небольшое представленье”. Герои таких “представлений” — обыкновенные скромные люди с нелегкой, подчас трагической судьбой. К ним композитор относится с сочувствием, состраданием, едко высмеивая и обличая бездуховность, тупое самодовольство “сильных мира сего”. Его творческая позиция близка таким писателям, как В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин. Подобно им, композитор в гуще народной жизни находит сильные, цельные характеры, призывает творить добро, любить красоту, открывать ее и в повседневной жизни, и в душах человеческих.

Успех и признание пришли к Гаврилину в 1965 году, когда впервые прозвучал вокальный цикл “Русская тетрадь”, за который композитор был удостоен Государственной премии РСФСР имени Глинки. Произведением на уровне большой классической музыки назвал этот цикл Дмитрий Шостакович. Содержание цикла — это история трагической любви девушки, рассказанная как бы от ее имени.

Песни написаны на современные народные тексты, но без использования подлинных народных мелодий. Тем не менее во всех номерах цикла ощущается глубинная внутренняя связь с народно-песенными истоками. Это проявляется и в ладогармоническом языке, и в метrorитмическом строении, и прежде всего в самих мелодиях песен. Они пронизаны народными песенно-речевыми интонациями, которые свободно “растворяются” в напевах, а их выразительность предельно усиливается, даже драматизируется. Такова, например, мелодия второй песни (“Страдальная”). В ней воспроизведен пронзительно звучащий частушечный выкрик, но в более широком диапазоне — со скачком на увеличенную кварту через октаву (ундециму):

94 *Allegro con moto*

Что, дев-  
-чо-ноч-ки, сто-и-те, глаз-ки вы-го-ля-с-те, про мо-

220

-ю то-ску-кру-чи-ну ни-че-го не зна-е-те. А

Вокальный цикл стал одним из любимых жанров Гаврилина. Кроме “Русской тетради” он написал две “Немецкие тетради” на стихи Гейне для мужского голоса и фортепиано, циклы “Времена года” для женского голоса и фортепиано на стихи Есенина и народные слова, “Вечерок” для женского голоса и фортепиано на слова разных поэтов.

Но композитор, как говорилось, работал и в других жанрах. Знакомство с песнями “бардов” вдохновило его на создание вокально-инструментального цикла “Земля” на стихи поэтессы А. Шульгиной с гражданской тематикой (юноша ценой жизни спасает хлебное поле от огня). Поэтические тексты, написанные в крестьянской манере, поются в ритме “бит” в сопровождении эстрадного вокально-инструментального ансамбля.

Гаврилин создавал и музыкально-сценические произведения. Это были оперы (“Моряк и рябина”, “Семейный альбом”, “Пещное действо”), балеты (“Анюта”, “Подпорушник Романов”, “Дом у дороги”, “Женитьба Бальзаминова”), музыка для драматического театра и кино. В некоторых случаях толчком к появлению таких произведений послужили инструментальные пьесы. Известный балет “Анюта” возник именно на такой основе. Однажды ленинградский режиссер Александр Белинский, задумавший ставить на телевидении фильм-балет по рассказу А. П. Чехова “Анна на шее”, услышал фортепианную пьесу Гаврилина “Вальс” и был ею совершенно очарован. Он уговорил композитора оркестровать различные фортепианные миниатюры и создать на их основе балетный спектакль. Вальс стал в нем главным, скрепляющим всю композицию балета номером:

221

95 [Lirico] [Лирично]

Со сценическим действием связаны многие произведения Гаврилина, не предназначенные специально для театральной сцены. Таков в его творчестве жанр, получивший название “музыкальное действие”, — крупная музыкальная форма, соединяющая ораторию и сценическое представление. В этих произведениях артисты хора, по замыслу автора, должны петь наизусть, передвигаться по сцене, обыгрывать текст мимикой и жестами. Певцы-солисты становятся персонажами музыкального представления. К этому жанру относятся такие крупные сочинения, как “Скоморохи” и “Перезвоны”.

“Перезвоны” — симфония-действие для солистов-певцов, большого хора, гобоя и ударных. Это одно из наиболее значительных произведений Гаврилина. Оно было исполнено в 1984 году в Ленинграде и отмечено Государственной премией СССР. Замысел этого сочинения вынашивался долго — по словам композитора, целых семь лет. Его масштабы огромны: действие продолжается полтора часа и занимает два отделения концерта. Название “действие” указывает на связь произведения с уходящими в глубину веков традициями народных театрализованных представлений.

Другое жанровое определение — “симфония” — вызвано определенными закономерностями симфонического развития. Несмотря на отсутствие оркестра, “Перезвоны” — это эпическая песенная хоровая симфония.

С древних времен колокольный звон был неотъемлемой частью жизни русских людей. В музыке колокольная образность встречается в творчестве многих композиторов начиная с Глинки.

“Перезвоны” имеют подзаголовок “По прочтении Шукшина”. Творчество этого писателя, воссоздавшего в своих произведениях жизнь российской глубинки, запечатлевшего русские характеры, было близко Гаврилину.

Литературно-поэтической основой “Перезвонов” стали тексты народных песен, пословицы, поговорки, детские считалки, прибаутки, а также стихи А. Шульгиной и самого композитора, фрагменты “Поучения Владимира Мономаха” (в переводе со старославянского академика Дмитрия Лихачева). В некоторых частях использованы слогосочетания, на-





В. А. Гаврилин



Р. К. Щедрин



С. А. Губайдулина



С. М. Слонимский



Э. В. Денисов



А. Г. Шнитке



А. П. Петров



Б. И. Тищенко

поминающие звучание инструментальной музыки (например, “ти-ри-ри”, “туды-сюды”).

В произведении 13 хоровых частей и 7 инструментальных. В них предстают жизнь и судьба героя от колыбели до могилы. Герой — обобщенный, собирательный образ, в котором отразились черты Степана Разина, атамана Кудеяра и других русских бунтарей. Его роль поручена то чтецу, то солисту-тенору, а в конце произведения — солирующему дисканту. Разные этапы жизненного пути, состояния человеческой души запечатлены в музыке редкой красоты. Она вбирает в себя едва ли не все пласты русской песенности от суровых архаических мотивов до интонаций современных уличных песен.

### 95a [Misterioso. Lento]

Чтец Уклонись от зла, сотвори добро, найди мир и отгони зло. И не будет тебе печали, не будет смущения.

Тенор соло

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

Колокол

Смысловой кульминацией всего произведения является часть “Молитва” — торжественный монолог чтеца на фоне ударов большого колокола и песнопения хора с закрытым

ртом. Здесь произносятся слова “Поучения”, не утратившие своей актуальности и в наше время. Боязнь встать на путь зла, убить в себе духовное, утратить восприятие красоты жизни — эта мысль “Поучения” всегда волновала Гаврилина, являлась главной идеей всего его творчества (отрывок из этой части — в примере 95а).

Свиридов говорил о “Перезвонах”: “Это написано кровью сердца — живая, современная музыка глубоко народного склада и, самое главное, современного мироощущения, рожденная здесь, на наших просторах”.

Этими словами можно охарактеризовать все творчество Валерия Гаврилина.

### Р. К. Щедрин

В отечественной музыкальной культуре второй половины XX века видное место занимает Родион Константинович Щедрин, композитор, пианист, музыкально-общественный деятель.

Родион Щедрин родился в 1932 году в семье музыканта. Двенадцати лет он поступил в Московское хоровое училище, ныне носящее имя его основателя А. В. Свешникова, а затем учился в Московской консерватории одновременно на двух факультетах — по композиции у Ю. А. Шапорина, по фортепиано — у Я. В. Флиера, совершенствовался в аспирантуре.

Еще в студенческие годы сочинения Щедрина обратили на себя внимание своеобразием, оригинальностью стиля. Заканчивая консерваторию, он был уже автором балета “Конек-Горбунок” (по мотивам сказки Петра Ершова) и Первого фортепианного концерта, в котором молодой автор с истинно юношеским задором и дерзостью использовал частушечные мотивы, блестяще разработав их в вариациях финала. Концерт послужил основанием для приема студента четвертого курса в члены Союза композиторов и был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в 1955 году.

С самого начала творческого пути Щедрин работает в разных жанрах, стремясь к радикальному обновлению традиционных форм, активно осваивая современную ком-

позиторскую технику. Каждое его произведение всегда содержит в себе что-то новое, свежее, неожиданное, интересное. Так, в первой его опере “Не только любовь” (по мотивам рассказа С. Антонова) основой музыкального развития становятся частушечные мелодии. В опере “Мертвые души” композитор в неприкосновенности сохраняет прозаический текст Гоголя и создает галерею колоритных персонажей-масок, саркастически высмеянных писателем. Бокальные партии этих героев представляют собой мелодически выразительную музыкальную речь, в точности соответствующую типу и характеру каждого из них (первым опытом подобного рода в свое время явилась незаконченная опера Мусоргского “Женитьба” по Гоголю). Прозаический текст (из “Истории Пугачевского бунта” Пушкина) Щедрина использует также в хоровой поэме “Казнь Пугачева”.

Произведения великих русских писателей являются сильнейшей привязанностью композитора. Образы русских литературных героинь нашли свое воплощение в балетах Щедрина “Анна Каренина” по роману Льва Толстого, а также “Чайка” и “Дама с собачкой” по мотивам рассказов А. П. Чехова. Соавтором этих балетов стала знаменитая балерина Майя Плисецкая, творческое содружество с которой началось в 1967 году, когда на сцене Большого театра в Москве она исполнила главную роль в одноактном балете Щедрина “Кармен-сюита” — свободной транскрипции музыки одноименной оперы Жоржа Бизе.

Важное место в творчестве Щедрина занимает **фортепианная музыка**. Он автор трех концертов для фортепиано с оркестром, фортепианных произведений в различных жанрах. Фортепиано привлекает Щедрина не только потому, что сам он является превосходным концертирующим пианистом, но прежде всего по той причине, что среди музыкальных инструментов именно фортепиано способно воссоздавать сложные, многогранные образы. Композитор воспринимает его как инструмент полифонический. А для него полифония — это главный принцип музыкального мышления. “Полифония — это метод существования, ибо жизнь наша, современное бытие стали полифоничными”, — говорит композитор. Он часто обращается к различным поли-

фоническим жанрам. Среди его фортепианных произведений есть пьеса “Basso ostinato” (полифонические вариации на неизменную басовую тему), “Полифоническая тетрадь” из 25-ти прелюдий, “24 прелюдии и фуги”, расположенные по квинтовому кругу.

Этот цикл является еще одним примером плодотворного развития традиции, заложенной монументальным “Хорошо темперированным клавиром” И. С. Баха. А в преддверии 300-летия со дня рождения Баха Щедрина познакомил слушателей с произведением, которое назвал аналогично одному из поздних баховских сочинений. Это “Музыкальное приношение” — одночастная композиция для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов, которая продолжается более двух часов и представляет собой неторопливую беседу музыкальных инструментов.

“Полифоническое бытие” свойственно всей деятельности Щедрина, до предела насыщенной напряженной композиторской работой, как правило, над несколькими произведениями одновременно. Поэтому список его произведений обширен. Это симфонии, концерты, сюиты, кантатно-ораториальные и камерные сочинения, а также музыка для театра и кино. До сих пор любима в народе песня из кинофильма “Высота” “Не кочегары мы, не плотники”, вышедшего на экраны в 50-е годы.

Главными истоками музыки Щедрина являются традиции отечественной культуры, прежде всего русский фольклор, причем в самых различных его видах, в том числе и тех, которыми композиторы обычно пренебрегали. Так, композитор часто обращался к частушке. «Частушки... — писал он, — это, пожалуй, самая гибкая, самая „портативная“ и подвижная область современного русского народного песенного творчества. Все происходящее в жизни народа — от крупнейших исторических событий до интимнейших лирических переживаний — незамедлительно, в тот же день, а то и в ту же минуту (импровизируя на месте), находит свое отражение в частушке».

Одним из лучших произведений Щедрина является одночастный концерт для оркестра “**Озорные частушки**”, написанный в 1963 году. Музыка воссоздает атмосферу живо-

го, веселого состязания, где участники стремятся перещеголять друг друга, соревнуясь в остроумии и находчивости. Только здесь вместо слов — яркие, броские частушечные интонации, а соревнуются не певцы, а музыкальные инструменты. Это замечательно соответствует специфике жанра, поскольку слово “концерт” в переводе на русский означает “состязание”.

Партитура концерта изобилует красочными тембровыми находками, которые почти натурально воспроизводят звучания деревенской музыки. Таково, например, начало концерта: в разных голосах оркестра, словно перебивая друг друга, переплетаются короткие мотивы. Контрабас пиццикато и малый барабан с метелочками отстукивают равномерный ритм четвертями. Вот на его фоне зазвучала попевка у флейты, тут же “заспорили” скороговоркой фагот и валторна, “завизжала” пронзительно флейта-пикколо.

Возникает неожиданный сдвиг, и начинается средний раздел концерта (концерт написан в трехчастной форме). Мы слышим простейший гармошечный аккомпанемент и новую частушечную тему, которая вразнобой вступает в разных вариантах то у трубы с сурдиной, то у тромбона, то у валторны, то у нескольких инструментов сразу. Она звучит громко, бесцеремонно и чуточку нахально, каждый раз завершаясь характерным для народного пения нисходящим глоссандо. Приведем некоторые ее варианты:

96a Tr-ba con sord. (труба с сурдиной)  
*f, ma leggiero*

б Tr-ba con sord.  
*f, ma leggiero sf secco*

в Tr-ne (тромбон)  
*f, ma leggiero*

В третьем разделе концерта, репризе, продолжается варьирование всех мотивов, которые переплетаются в причудливых контрапунктах, постепенно собираясь в единый тематический комплекс. Итогом всего развития становится блестящее заключительное проведение темы среднего раздела в увеличении в виде канона:

97 Tr-bc  
*ff pieno voce*

Tr-ni  
*ff pieno voce*

*ff*

*ff*

**Фольклорные традиции в других сочинениях.** В последующих произведениях богатства русского фольклора Щедрина осваивает все более широко. Так, в “Поэтории” на стихи Андрея Вознесенского — концерте для Поэта, женского голоса, хора, симфонического оркестра, партии света — композитор обращается к древним пластам фольклора. Это былинные напевы, плачи-причитания. Сольная женская партия написана для своеобразного, неповторимого голоса выдающейся русской певицы Людмилы Зыкиной.



Русская народная песня, ее поэтические и мелодические богатства стали важнейшим средством для характеристики народной жизни, воплощения души народа в опере “Мертвые души”. Композитор использовал здесь текст народной песни “Не белы снеги”, неоднократно упоминаемой писателем в поэме, и распел его в народной манере.

В 1968 году Щедрин написал второй концерт для оркестра — “Звоны”, о котором говорил, что некоторые страницы его вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева (XIV—XV века).

В этом суровом эпическом произведении воссоздано звучание русских колоколов, используются интонации старинных знаменных распевов. И это не единственный пример интереса композитора к древнерусскому искусству и его творцам. Так, в 80-е годы появилось камерное произведение для девяти инструментов “Фрески Дионисия”. А рассказ Лескова о русском иконописце Севастьяне был положен в основу хоровой девятичастной композиции “Запечатленный ангел”. В преддверии 1000-летия Крещения Руси Щедрин создал “Стихиру” для симфонического оркестра на основе подлинного знаменного распева.

Так с годами все отчетливее проступает главная идея творчества Родиона Щедрина — найти в нашем конфликтом, бурном времени духовный идеал, обрести его в глубинных истоках русской культуры.

### Э. В. Денисов

Эдисон Васильевич Денисов (1929—1996) вошел в современную музыку как талантливейший композитор-новатор, творчество которого завоевало широкую международную известность.

Денисов родился в Томске. Музыкальное образование получил в Томском музыкальном училище, которое окончил по классу фортепиано. Одновременно он учился в Томском университете на механико-математическом факультете, по окончании которого поступил в Московскую консерваторию в класс композиции В. Я. Шебалина и в даль-

нейшем, завершив обучение в аспирантуре, остался в ней преподавателем.

В те годы одновременно с Денисовым в консерватории учились многие известные впоследствии композиторы: Роман Леденев, Николай Сидельников, Альфред Шнитке, Родион Щедрин, Александр Флярковский. В аспирантуре занимались Андрей Эшпай, Александра Пахмутова. Будущий лидер русского музыкального авангарда<sup>1</sup> Денисов стоял тогда во главе научного студенческого общества. То было время, когда вопреки строжайшим запретам на вечерах общества знакомились с творчеством Бартока, Булеза, Орфа, Стравинского, Хиндемита, Шёнберга, Веберна, с некоторыми запрещенными тогда произведениями Прокофьева и Шостаковича. На вечерах также исполнялись сочинения студентов и аспирантов с последующим активным обсуждением.

Уже тогда Денисов начал интенсивно осваивать современную технику сочинения музыки, настойчиво искать свой собственный путь в искусстве. Его искания в этом направлении поддерживал Шостакович.

Первый крупный успех пришел к Денисову в 1964 году. Его сюита “Солнце инков” для сопрано, трех чтецов и ансамбля из 11-ти инструментов на стихи чилийской поэтессы Габриелы Мистраль стала ярким событием в нашей музыкальной жизни.

Художественный мир Эдисона Денисова своеобразен. Он утверждал, что “больше учился у живописцев, чем у композиторов”, и в своей статье “Музыка и живопись” обосновывал возможность синтеза двух искусств.

Музыкально-живописные произведения, “перевод” картин на язык музыки встречался в творчестве композиторов и прежде; это, например, фортепианный цикл “Картинки с выставки” Мусоргского (созданный под впечатлением от выставки рисунков В. Гартмана), пьеса для фортепиано “Об-

<sup>1</sup> Авангардизм — направление в искусстве XX века. Оно получило название от французского словосочетания *avant-garde*, что означает “передовой отряд”. Его отличительными чертами являются поиски нового содержания, стремление к радикальному обновлению выразительных средств и форм.

ручение” Листа (по картине Рафаэля), симфоническая поэма “Остров мертвых” Рахманинова (по картине Бёклина), фортепианные и симфонические произведения Дебюсси (“Лунный свет”, “Дельфийские танцовщицы” для фортепиано, “Облака”, “Море” для оркестра и другие).

Творчество французского композитора-импрессиониста Дебюсси особенно увлекало Денисова. Он тщательно изучал его, обобщив впоследствии свои наблюдения в статье “О некоторых особенностях композиторской техники Клода Дебюсси”. В произведениях Денисова можно найти связи с музыкальными традициями, идущими от этого композитора.

Живописные образы в сочинениях Денисова предстают в изысканной цветовой гамме, краски которой отражены в названиях: “Жизнь в красном цвете” для голоса и инструментального ансамбля на слова французского писателя XX века Бориса Виана, “Знаки на белом” для фортепиано, “Голубая тетрадь” для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано, трех групп колоколов на стихи А. Введенского и Д. Хармса, “Черные облака” для вибратона. Названия других сочинений вызывают пейзажные ассоциации: “Пейзаж при свете луны” для кларнета и фортепиано, “На пелене застывшего пруда” для девяти исполнителей и магнитофонной ленты, “Зимний пейзаж” для арфы, “Колокола в тумане” для оркестра. Некоторые произведения навеяны творчеством художников — оркестровая пьеса “Живопись” по картине московского художника Б. Биргера, “Три картины Пауля Клее” для альта и камерного ансамбля<sup>2</sup>.

Создавая эти сочинения, Денисов стремился найти такие выразительные средства, которые способны передать в звуках все богатство красок природы и живописи.

Свое творчество композитор посвятил служению красоте. “Красота — одно из самых важных понятий в искусстве”, — говорил он. И главным источником красоты для

<sup>2</sup> Клее Пауль (1879—1940) — швейцарский художник, один из наиболее “музыкальных” живописцев XIX—XX веков. С музыкой связано большое количество (около девятисот) работ художника.

него стала природа. “Я могу по-настоящему работать — свободно и легко — только тогда, когда у меня есть прямой контакт с природой. Я должен быть один, а перед окном должны либо шелестеть листья и подлетать ко мне птицы, либо я должен видеть чистый снег и лучи солнца, окрашивающие его в бесконечно разнообразные и незаметно меняющиеся краски”, — писал Денисов в своих записных книжках.

“Бесконечно разнообразные и незаметно меняющиеся краски”, тончайшая изысканность звучания являются характерными чертами музыки композитора. Его излюбленные ремарки в нотах — *dolce*, *dolcissimo* (нежно, нежнейше), *leggiero* (легко), *espressivo* (выразительно). Преобладающая динамика — от *p* до *ppp*. Вот как начинается фортепианная пьеса “Знаки на белом”:

Техника музыкального письма в сочинениях Денисова преимущественно сонорная. Слух не ощущает в них привычных музыкальных форм, мелодии, аккордовых последовательностей, отчетливого метроритма. Главными выразительными средствами оказываются колористические свойства гармонии, тембра. Композитор говорил, что “иногда тембр становится более выразительным, чем интонация”. Музыкальная ткань образуется из отдельных, будто застывших созвучий, внезапных звуковых “уколов”, жужжащих диссонантных трелей, пересекающихся хроматических линий. В музыке возникают “шорохи”, “всплески”, “искры”. Вот пример из пьесы “Диана в осеннем ветре” из цикла “Три картины Пауля Клее”:

99 [Poco agitato]

На фоне нежно звенящих малосекундовых трелей вибратона тихо, как бы из пустоты возникают разлетающиеся хроматические пассажи шестнадцатых у альты, фортепиано и контрабаса, играющего в очень высоком для этого инструмента регистре. Звучание создает эффект внезапно налетающего легкого порыва ветра. Музыка тонко передает впечатление от изысканно-абстрактной картины художника.

Иногда для того, чтобы передать возможно более реальное звучание, композитор использует технику конкретной музыки. Так, в пьесе “Пение птиц” звучат подготовленный рояль<sup>3</sup> и магнитофонная запись птичьих голосов, шума леса, других звуков природы.

Однако живописные образы не исчерпывают всего содержания музыки Денисова. Еще в 60-е годы он написал “Плачи” на русские народные тексты для сопрано, ударных и фортепиано. Это произведение, по словам композитора, связано “самым прямым образом с русским фольклором

<sup>3</sup> В подготовленном рояле между струнами вставляются различные мелкие предметы — кусочки дерева, резинки и проч., меняющие окраску звука.

без всяких моментов стилизации и без всякого цитирования”. Есть у него вокальные циклы на стихи Пушкина (“Твой образ милый”) и Блока (“На снежном костре”), а также инструментальные произведения крупной формы в классических жанрах: Фортепианный, Виолончельный, Скрипичный и Альтовый концерты, две камерные симфонии, две симфонии для большого оркестра и другие сочинения.

В 80 — 90-е годы Денисов написал ряд произведений в жанре вариаций для разных исполнительских составов. В них он использовал темы величайших мастеров прошлого: Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шуберта. Для композитора, утверждавшего, что “духовные ценности — главные в искусстве”, обращение к их творчеству было естественным и закономерным. Циклы вариаций оказались в одном ряду с такими сочинениями, как “Пожелание добра” для голоса и инструментального ансамбля на стихи немецкого поэта Франциско Танцера, оратория “История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа”, Реквием и ряд других. Для многих произведений этого периода характерен образ Света как символа очищения и вечной жизни. Хоровым пением на слова “Lux aeterna” (“Вечный свет”) завершается Реквием. Образ света господствует в сочинении для хора а капелла “Свете тихий”, написанном к 1000-летию Крещения Руси (1988).

Не обошел вниманием Денисов и музыкально-театральные жанры. Среди них балет “Исповедь” по роману Альфреда Мюссе, оперы “Четыре девушки” по картине Пабло Пикассо и “Пена дней” по роману Бориса Виана. Оперу “Пена дней” композитор считал самым значительным произведением в своем творчестве. «Конечно, основное мое сочинение — это „Пена дней“. Все остальное писалось либо перед ним, либо вокруг него», — утверждал он. Премьера оперы состоялась в марте 1986 года в Париже и прошла с огромным успехом. Денисову было присуждено почетное звание Офицера Ордена литературы и искусств Франции.

Этот год оказался едва ли не самым счастливым в жизни композитора. Осенью впервые прозвучал Альтовый концерт, посвященный Юрию Башмету, одно из самых ярких сочинений Денисова в этом жанре. Тогда же вышла из пе-

чати его книга “Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники”, подытожившая многолетнюю научно-музыкальную работу Мастера.

Эдисон Денисов скончался в Париже, городе, который он любил и в котором провел последние годы жизни.

### А. Г. Шнитке

Альфред Гарриевич Шнитке (1934 — 1998) — один из выдающихся композиторов второй половины XX века. Его музыка — это сложный, трагический мир. Она отражает наше время, противоречивое, дисгармоничное. “Сама по себе жизнь, все, что нас окружает, настолько пестро... что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить. Пусть слушатель сам решает, что он понимает, а что нет” — так определил композитор свою творческую миссию.

Основными жанрами в творчестве Шнитке являются симфонические и камерные инструментальные произведения: симфонии, концерты для различных инструментов, пьесы для оркестра, кончерто-гроссо, фортепианный квинтет, квартеты, струнное трио, Гимны для ансамбля и ряд других. Есть у него сценические произведения — балеты “Лабиринты”, “Эскизы”, “Пер Гюнт”, хоровая и камерная вокальная музыка. Шнитке писал музыку для театра, кино. Она звучит в кинофильмах “Экипаж”, “Маленькие трагедии”, “Белый пудель”, “Агония”, в мультфильмах. Всего Шнитке написал музыку к 30-ти кинофильмам.

Альфред Шнитке родился в городе Энгельсе (ныне Саратовская область). Первые уроки музыки будущий композитор получил в Вене, где его отец работал переводчиком в газете. Затем он поступил в музыкальное училище имени Октябрьской революции в Москве на хоровое отделение.

В 50-е годы Шнитке учился в Московской консерватории в классе сочинения профессора Е. К. Голубева и у него же занимался в аспирантуре. С консерваторией Шнитке был связан и в дальнейшем — до 1972 года вел класс композиции.

Уже в студенческие годы он стал изучать новую композиторскую технику, увлекался додекафонией. Интерес к

музыке западного авангарда особенно усилился после того, как Шнитке удалось прослушать много интересных записей, привезенных Эдисоном Денисовым с зарубежных фестивалей, а также после встречи с итальянским композитором Луиджи Нони, который в 60-е годы неоднократно посещал нашу страну и присылал молодым композиторам множество книг, нот, записей современной музыки. Однако активный поиск новых музыкальных средств не был для композитора самоцелью. В своих произведениях он ставил перед собой не только чисто технические задачи, но и “нравственно-моральные проблемы”. Так, дипломной работой композитора в консерватории стала оратория “Нагасаки” о страшных событиях 1945 года, когда американцы сбросили атомные бомбы на японские города Хиросиму и Нагасаки. С этими же событиями связан сюжет оперы “Счастливчик” о трагической судьбе американского летчика Клода Изерли, участника бомбежки Хиросимы, который потребовал от людей суда над собой за совершенное злодеяние.

Вступление в пору творческой зрелости ознаменовалось созданием Второго скрипичного концерта (1966). Сочиняя его, Шнитке имел в виду Евангелие с его вечной темой страдания, смерти и воскресения. Солирующая скрипка и струнные инструменты символизируют в этом произведении Иисуса Христа и его учеников, а контрабас, духовые, ударные и фортепиано — Иуду и враждебную к христианам толпу.

В последующих произведениях содержание музыки Шнитке становится все более сложным, трагичным. Современный мир воплощается как пестрый многомерный хаос, в котором смешалось все — добро и зло, жизнь и смерть, возвышенное и вульгарное, вера и цинизм. Для музыкального стиля характерными становятся приемы полистилистики и коллажа. Примером может служить Первая симфония (1972). В ней переплетаются разные стили — классический и авангардный, джаз, бытовая музыка и т. п. Используются цитаты из Пятой симфонии Бетховена, Марша из сонаты си-бемоль минор Шопена, “Смерти Озе” из сюиты “Пер Гюнт” Грига, темы из вальса Штрауса “Сказки Венского леса”, из Первого концерта Чайковского, “Прощальной симфонии” Гайдна, из песнопений Григорианского хора, мно



жество тем из театральной музыки самого Шнитке. Но это не механическое смешение. По мысли автора, происходит естественное, пластичное объединение разных техник и разных стилей.

Одним из выдающихся произведений Шнитке является Альтовый концерт (1985). Главный “герой” произведения (солирующий альт) находится в неизживаемом конфликте с окружением (оркестр). Но и в самом себе герой не находит покоя, противоречия терзают его сознание. Певучие мелодические линии постоянно “разъедаются” диссонансами. Темы, олицетворяющие красоту человеческой души, тонут в бушующей стихии оркестровой массы. Концерт завершается траурным эпилогом.

Как антипод Альтового концерта появился Виолончельный концерт (1986). Он был написан после тяжелой болезни, которая внесла перелом в сознание композитора. В концерте все устремлено к финалу, выходящему на бесконечный простор вселенской радости. Голос виолончели, усиленный микрофоном, воспаряет надо всем и поет о свете, о счастье. А ее тема, как бы исходя из глубины веков, напоминает древнерусский знаменный распев.

В те же 80-е годы Шнитке создает хоровые произведения, возрождающие традиции русской духовной музыки. Сочинения для хора появлялись в творчестве Шнитке и прежде. Так, под впечатлением от смерти матери он написал Реквием. Вслед за ним появилась Вторая симфония — “Невидимая месса” — для солистов, камерного хора и симфонического оркестра, а позднее — кантата “История доктора Фауста”. В этих произведениях композитор обращался к стилю европейской духовной музыки. Темы же древнерусских знаменных распевов он использовал в те годы лишь в инструментальных произведениях (в Первом гимне для виолончели, арфы и литавр, в Третьем гимне для виолончели, фагота, клавесина и колоколов, во Втором струнном квартете).

В старинном жанре русского хорового концерта написано одно из выдающихся произведений Шнитке — **Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци** (из “Книги скорбных песнопений”), впервые исполненный в 1986 году.

Григор Нарекаци — средневековый армянский монах и поэт, который, по словам писателя Чингиза Айтматова, “потрясал... нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести”. Такое же чувство нравственного потрясения, духовного просветления вызывает у слушателя хоровой концерт Шнитке. Дирижер Геннадий Рождественский сказал о нем: “Слушая эту замечательную музыку, нельзя не вспомнить великих предшественников композитора в этом жанре — Бортнянского, Чайковского, Рахманинова”. Музыка концерта рождается из выразительно распетого слова, интонируемого очень экспрессивно — с особой выразительностью (приводим фрагменты):

100

О по-ве-ли-тель су-ще-го все-го,  
 что про-свет-ля-ет бы-ти-е мир-ско-е.  
 ве-lichь-емо-си-ян-ный, всем у-год-ный,  
 Сло-ва, что я из-рек Те-бе во сла-ву,  
 Тво-им вну-шень-ем муд-рым рож-де-ны

К традициям русской хоровой культуры восходит еще одно хоровое произведение Шнитке — “Стихи покаянные” для хора а капелла в 12-ти частях на тексты неизвестного автора XVI века. Оно написано в 1988 году и посвящено 1000-летию Крещения Руси.

В 80 — 90-е годы к композитору приходит всемирное признание. Он удостоен почетных званий члена-корреспон-

дента Академий искусств в Германии, Швеции, его произведения исполняют крупнейшие музыканты — Г. Рождественский, Ю. Башмет, М. Ростропович, М. Лубоцкий (для которого создавался весь скрипичный репертуар), В. Крайнев (ему посвящен фортепианный концерт), В. Полянский и другие. В 1989 году в Нижнем Новгороде с огромным успехом проходил фестиваль творчества Шнитке.

Однако путь к вершине славы был непростым. Его творчество, небывалое по силе драматизма, сложное, непривычное по музыкальному языку, часто вызывало непонимание, недовольство чиновников “от музыки”, всячески препятствовавших исполнению его произведений. Но композитор творил вопреки всему. Он сочинял будучи тяжело больным даже тогда, когда лишился возможности передвигаться. “Мне не раз приходилось видеть, как Шнитке сочинял, — вспоминает кинорежиссер А. Митта. — Никаких роялей. Никаких набросков. Он сидит за столом неподвижно, как камень. Только рука с пером медленно ползет по нотному стану. Он пишет сразу партитуру... Вся музыка в голове. Если учесть, что так он проводил по 10, иногда по 14 часов, можно представить, какое напряжение создавалось в этом мозгу”.

Последние годы Шнитке жил в Гамбурге, где и скончался. Он оставил потомкам великую музыку, эпиграфом к которой можно поставить слова Нарекаци:

“И книга эта — вместо моего тела,  
И слово это — вместо души моей”.

### С. А. Губайдулина

Видным представителем современной отечественной музыки является София Асгатовна Губайдулина. Основная тема ее творчества — духовная жизнь всех времен и народов. Она раскрывается через метафоры, символику, и это обычно отражается в названиях, указывающих направление авторской мысли, например: “Perception” (“Восприятие”), “Rumore e silenzio” (“Шум и тишина”), “Vivente — non Vivente” (“Живое — неживое”), “Звуки леса”, “В начале был ритм”. Многие названия пишутся на латыни, что, по мнению Губайдулиной, создает ощущение отвлеченности, неконкретности, подобно самой музыке.

Есть у композитора и сочинения другого рода: 15 пьес по мотивам татарского фольклора для домр с фортепиано, обработки русских народных песен для эстрадного оркестра, цикл фортепианных пьес для детей “Музыкальные игрушки”, музыка к двадцати кинофильмам, среди которых такие известные, как “Маугли”, “Чучело”, “Кошка, которая гуляла сама по себе”.

С. Губайдулина родилась в 1931 году в городе Чистополе в русско-татарской семье, и самобытное татарское искусство, наряду с русским, было той почвой, на которой вырос талант композитора.

С ранних лет музыка являлась для Софии главной внутренней потребностью. “Я чувствовала себя хорошо, только переступая порог музыкальной школы. С этого момента я находилась в священном пространстве: звуки, шедшие из аудиторий, образовывали некий политональный сонор”. Ей хотелось стать пианисткой и в то же время научиться сочинять и записывать музыку. Поэтому в период учебы в Казанской консерватории по классу фортепиано Губайдулина активно занималась и композицией у композитора А. С. Лемана. А затем поступила в Московскую консерваторию в класс композиции Николая Ивановича Пейко и завершила свое композиторское образование в аспирантуре у Виссариона Яковлевича Шебалина.

Круг музыкальных интересов Губайдулиной был широк: пианисты Софроницкий, Рихтер, творчество Вагнера, Чайковского, Мусоргского, Шостаковича, Прокофьева, Стравинского и особенно И. С. Баха. Большой интерес вызывала современная зарубежная музыка. Общение с друзьями по учебе Денисовым, Шнитке, получавшими из-за рубежа ноты, пластинки, позволяло быть в курсе событий, происходивших в музыкальном мире.

Одной из первых творческих удач Губайдулиной стали Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных (1965). Сочетание ударных инструментов с различными другими всегда привлекало композитора. Еще в консерваторские годы она написала пьесу для восьми труб, шестнадцати арф и ударных. А в дальнейшем активное творческое сотрудничество с Ансамблем ударных инструментов Марка Пекарского

привело к появлению интересных произведений. Среди них “Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского”; “Detto-I” (“Сказанное”) — соната для органа и ударных; “Detto-II” — для виолончели, квинтета духовых, двух ударников, челесты и струнного квинтета; “Час души” для солирующих ударных, меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи Марины Цветаевой и некоторые другие сочинения.

Губайдулина пишет музыку и для более традиционных инструментальных ансамблей. Таковы струнные квартеты, концерты для скрипки, для фортепиано с оркестром, для фагота и струнных. Есть у композитора произведения для фортепиано, органа, струнных, духовых инструментов, баяна. Многие из них создавались специально для любимых исполнителей. Это М. Пекарский, Г. Рождественский, скрипачи Г. Кремер, О. Каган, виолончелисты Н. Шаховская, Н. Гутман, И. Монигетти, баянист Ф. Липс, фаготист В. Попов. Все они с интересом относились к новой музыке, активно экспериментировали со “звуковой материей”.

Музыкальный инструмент для Губайдулиной — это всегда “личность”, персонаж драмы. Вот как характеризует композитор инструменты в сочинении “In croce” (“Крестнакрест”) для виолончели и органа: “Орган мне представляется могучей сверхличностью”, “Виолончель — целиком душа человека”.

Музыкальный язык в сочинениях Губайдулиной — это особым образом организованная звуковая материя. Вместо традиционной мелодики — мельчайшие интонации, которые размещаются в разнообразных звуковых пространствах — диатонических, хроматических, микрохроматических. Они видоизменяются за счет всевозможных способов звукоизвлечения, артикуляции, ритмики, варьирования фактуры, динамики. Звук у композитора “дышит”. Она воспринимает его философски: “Самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существования”. Запись сочинений Губайдулиной всегда чрезвычайно своеобразна. Приведем пример из “Detto-I”:

244

101

Губайдулиной свойственно особое чувство звукового колорита. Она слышит тончайшие градации тембров как инструментальных, так и вокальных, открывает их новые выразительные свойства, находит свежие непривычные сочетания. Так, например, в сочинениях для баяна она применяет глиссандо, вибрато, кластеры со свободной ритмикой, создающие эффект дрожания, имитирует человеческие стоны, вздохи. В вокальном сочинении “Perception” (“Восприятие”) для сопрано, баритона и семи струнных инструментов использованы обычное пение, пение с придыханием, чистая речь, речь с придыханием, интонированная речь, шепот.

Поиск новых звуковых возможностей привел автора в 60-е годы в лабораторию электронной музыки в музее А. Н. Скрябина. Здесь она экспериментировала с электронными тембрами. Один из результатов такого эксперимента — созданное в 1970 году сочинение “Vivente — non Vivente” (“Живое — неживое”) для синтезатора и магнитофона. Оно основано на противопоставлении естественных и синтезированных звучаний, причем естественные звуки — плач, вздохи, крик, смех, колокольный звон, записанные на магнитофон, постепенно трансформируются в искусственные. Например, человеческий смех переходит в жуткий смех машины.

245

Однако электронная музыка занимает небольшое место в творчестве Губайдулиной. Композитор предпочитает работать с “живыми” инструментами, дополняя их классический состав разнообразными восточными. Это китайские тарелки, яванский там-там, индийские колокольчики, кавказские литавры, чукотский арар и другие. Любимым инструментом для домашнего музицирования является, наряду с фортепиано, восточный струнный инструмент тар.

Восток всегда привлекал композитора. Его образы воплотились в целом ряде сочинений. Это кантата “Ночь в Мемфисе” (на тексты из древнеегипетских надгробных надписей в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой), “Рубайят” (кантата на стихи Хакани, Хафиза, Хайми), пьеса “Чет и нечет” для ударных и клавирина, навеянная текстами древней китайской “Книги гаданий”.

Одно из особенно интересных “восточных” произведений — Трио для флейты, альты, арфы и чтеца. Оно написано в 1980 году под впечатлением от восточной поэмы в прозе московского писателя Ива Оганова “Саят-Нова” и стихов “Из дневника” немецкого поэта Франциско Танцера, которому трио посвящено. Возникла музыка, соединившая два мира — Восток и Запад. Изысканно-утонченные строки восточной поэмы Оганова, такие, как “нарастал звон поющего сада”, “лотос зажегся музыкой”, в воображении композитора трансформировались в хрупкие инструментальные звукообразы с преобладанием высокого регистра, использованием малосекундовых трелей флейты, глissандо арфы, флажолетов альты. Стихи Танцера читаются на немецком языке в конце трио. Это размышление о мире, его непрерывности. Их философский многозначный смысл близок Губайдулиной, поскольку главное предназначение ее творчества — говорить о самом важном: о смысле жизни, о смерти, о Боге, о вечности. Одно из последних произведений Губайдулиной для клавирина, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, написанное в 1993 году, называется «Размышление на хорал И. С. Баха „И вот я перед тронem Твоим“». Оно обращено к Богу.

В настоящее время Губайдулина живет в Германии.

К сожалению, мы не можем рассказать обо всех талантливых и достойных внимания композиторах нашего времени. Назовем лишь некоторых из них.

**Сергей Михайлович Слонимский** (родился в 1932 году) — композитор, пианист, музыковед, профессор Петербургской консерватории. Он автор более ста пятидесяти произведений, и премьеры большинства из них становились событием нашей музыкальной жизни. Среди его сочинений — оперы, симфонии, балет “Икар”, многочисленные хоровые, камерно-вокальные циклы, инструментальные сочинения, а также произведения для детей.

Круг художественных интересов композитора широк. Он обращается к отечественной прозе (оперы “Виринея” по повести Л. Сейфуллиной, “Мастер и Маргарита” по роману М. Булгакова), к историческим сюжетам (оперы “Мария Стюарт”, “Видения Иоанна Грозного”), к античности (балет “Икар”, опера “Царь Иксион”, симфоническая поэма “Аполлон и Марсий”). “Божественная комедия” Данте вдохновила его на создание Первой симфонии, “Гамлет” Шекспира стал сюжетом одноименной оперы. Вокально-симфонический цикл “Песни вольницы” написан на народные тексты; библейские стихи легли в основу вокально-хоровых сочинений “Песнь песней”, “Псалмы Давида”. Композитор обращается к древнеиндийским, японским, средневековым, узбекским стихам, к поэзии Блока, Ахматовой, Мандельштама, Есенина, Хармса, Бродского.

Однако у Слонимского есть произведения другого характера: джазово-камерный Концерт-буфф, Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов, в котором использованы элементы стилей джаза и рок-музыки, Праздничная музыка для балалайки, ложек и симфонического оркестра, Экзотическая сюита для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных. Композитор, как упоминалось, является автором прекрасной музыки для детей. Он написал для них несколько альбомов фортепианных пьес в две и четыре руки.

Сын известного писателя, Слонимский унаследовал его литературный дар. Им написаны статьи о композиторах,



книга о симфониях Прокофьева. В 2000 году вышла из печати его книга “Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе”. В ней автор рассказывает о себе, об эпохе, в которой живет, о людях, размышляет о музыке, о нравственных проблемах. Пишет живо, точно, образно. О себе — в шутливо-ироническом тоне, как, например, о скерцо своей Первой симфонии: «В роли скерцо выступает фокстрот, его поочередно догоняют, перебивают официальный марш, цыганочка, частушки. В трио гниет романтический вальс. Затем все легкожанровые „мелкие бесы“ соединяются». Обо всем остальном — глубоко, серьезно: “Умеет жить пошлость. Живущий не так, как все, обречен. Но там, где гибнет человек, недалеко и до гибели всего народа, всего человечества...”

Сергей Слонимский является одним из выдающихся представителей отечественной культуры. Он, по словам своего современника, “входит в музыкальную элиту Европы и всей планеты”.

**Андрей Павлович Петров** (родился в 1930 году) — один из широко известных и любимых в нашей стране и за ее пределами композиторов. “Есть люди, у которых все гармонично. Таким мне представляется Андрей Петров”, — сказал о нем дирижер Евгений Светланов.

С самого начала творческого пути композитор работал в двух направлениях: создавал симфонические произведения, балеты и сочинял песни. Именно песни принесли ему в начале 60-х годов известность и славу. Они зазвучали в исполнении популярных эстрадных певцов в концертах, на радио, телевидении, были записаны на пластинки. Среди них полюбились “Песня о друге” (на стихи Г. Поженяна из кинофильма “Путь к причалу”) и особенно “Я шагаю по Москве” (на стихи Г. Шпаликова из одноименного фильма). Песня “Я шагаю по Москве” — одна из лучших в отечественном песенном репертуаре — очень созвучна мироощущению самого композитора. Она воплотила характер молодого человека 60-х годов, открытого, честного, романтически-окрыленного, радостно стремящегося пройти и Садовое кольцо, и “солёный Тихий океан, и тундру, и тайгу”.

В основном песни сочинялись для кинофильмов, большинство из которых — золотой фонд отечественного кинематографа: “Осенний марафон”, “Служебный роман”, “Вокзал для двоих”, “Забытая мелодия для флейты”, “Белый Бим — Черное ухо”, “Берегись автомобиля” и многие другие. Всего Петров написал музыку почти к пятидесяти кинофильмам. Последняя работа в этой области — музыка к многосерийному телевизионному фильму “Петербургские тайны”, созданная в 2000 году.

Эстрадная песня и музыка для кино постоянно сосуществуют в творчестве композитора с произведениями для театра, причем явное предпочтение отдается балету. “К жанру балета я обратился еще в начале творческого пути, и интерес к нему с годами не только не уменьшался, а становился, пожалуй, все острее”, — вспоминал он. В 1959 году с успехом прошла премьера балета Петрова “Берег надежды” в Кировском театре оперы и балета. Затем после длительного перерыва появляется балет “Сотворение мира” (1971) по рисункам французского художника Жана Эффеля, партию Адама в котором танцевал гениальный Михаил Барышников. Спустя несколько лет в том же театре была исполнена вокально-хореографическая симфония “Пушкин. Размышления о поэте” с участием чтеца. Позднее в Москве, затем в Ленинграде состоялась премьера хореографической фантазии “Мастер и Маргарита” по мотивам романа Михаила Булгакова.

В творческом содружестве с балетмейстерами композитор работал в жанре не только балета, но и оперы. Вместе с балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Василёвым он создал в 1973 году музыкально-драматические фрески “Петр Первый” — одно из самых выдающихся оперных произведений XX века на историческую тему, продолжающую традиции Бородина, Мусоргского.

Для творчества Петрова 1970—1980-х годов характерен широкий охват разнообразной стилистики от архаических песнопений до сонористики, алеаторики, сплав различных жанровых признаков. Примером может служить опера-феерия “Маяковский начинается”, поставленная в 1983 году в

Кировском театре. Это синтез оперы, балета, где арии чередуются с уличной декламацией, песни — с ораторскими лозунгами, вокальные эпизоды с хореографическими. Герой спектакля Маяковский встречается с Гамлетом, Раскольниковым, Дон-Кихотом, Санчо Пансой и на вечный вопрос Гамлета “Быть или не быть?” отвечает: “Быть! Быть только новому!”

Ярко, темпераментно, дерзко вошел в начале 60-х годов в отечественную музыку **Борис Иванович Тищенко** (родился в 1939 году). Его сравнивали с молодым Прокофьевым, Маяковским. Слонимский писал о нем: “Есть в этом музыканте жадный, неутолимый интерес к жизни. Тищенко... восторженно смотрит на окружающее”.

В аспирантуре Ленинградской консерватории его руководителем был Шостакович, оказавший сильное влияние на молодого музыканта. В дальнейшем Тищенко не раз обращался к творчеству своего великого учителя. Он сделал фортепианное переложение Первой симфонии, отредактировал и участвовал в исполнении юношеского трио. Общение с Шостаковичем во многом определило его интерес к классическим жанрам. Он пишет симфонии, программные симфонические произведения (“Суздаль”, “Палех”), концерты для фортепиано, для скрипки, для виолончели, для флейты, для арфы с оркестром, сонаты для фортепиано, скрипки, виолончели, квартеты. Обращаясь к этим жанрам, композитор обнаруживает яркую творческую индивидуальность, восприимчивость к стилистическому многообразию современного искусства.

Ему свойственно научное осмысливание музыки прошлого и настоящего, Востока и Запада. Он проводит эксперименты со звуком, с разными приемами композиторской техники, изучает даже такое экзотическое искусство, как японское “гагаку”. Шостакович говорил о Тищенко: “Он весь в музыке: основательно знает и старинных композиторов, и сочинения современных авторов, и народное творчество”.

Особый интерес проявляет композитор к истории своего Отечества. Историческим событиям посвящены его балеты

“Двенадцать” по Блоку и “Ярославна” по “Слову о полку Игореве”. В этих произведениях Тищенко развивает эпические традиции русской музыки. Балет “Ярославна” может вызвать аналогии с оперой Бородина “Князь Игорь”, однако музыка балета отличается большой драматической напряженностью, звучит сильно и страстно, как Слово о настоящем. В балет введен хор, который здесь — и рассказчик, и комментатор. Текст “Слова” используется в подлиннике, он распет на старинный манер в духе былин. Наряду с этим в таких сценах балета, как, например, “Вежи половецкие”, возникают алеаторический хаос, ритмы грохочущей скачки.

Совсем иной мир предстает в сочинениях для детей: балете “Муха-цокотуха”, опере “Краденое солнце”, оперетте “Тараканище”. Средствами музыки композитор изображает смешные портреты своих “героев”: тараторящих сорок, сольфеджирующих козлов, серьезных целеустремленных раков и других веселых обитателей сказок Корнея Чуковского.

Композиторскую работу Тищенко сочетает с другими видами творческой деятельности: преподает в Петербургской консерватории, пишет статьи о музыке.

### *Вопросы и задания*

1. Представителем какого направления в музыке является Гаврилин? Какие еще композиторы принадлежат к этому направлению?
2. Какие тексты использованы в “Перезвонах” Гаврилина?
3. Выпишите названия произведений Щедрина из учебника, распределив их по жанрам: опера, балет, симфоническая музыка, хоровые жанры, фортепианная музыка.
4. Охарактеризуйте концерт для оркестра “Озорные частушки”.
5. Что такое “авангардизм” в искусстве XX века? Каких композиторов можно отнести к этому направлению?
6. Перечислите произведения Денисова, в названиях которых отражены:
  - а) цвет, б) свет, в) пейзаж.
7. Какие особенности характерны для музыкального стиля Первой симфонии Шнитке?
8. В каких произведениях Шнитке обращается к традициям русской хоровой культуры?

9. Что говорит Губайдулина о своем восприятии звука? Прочитайте ее высказывание.

10. Перечислите основные произведения Слонимского. Как композитор характеризует скерцо своей Первой симфонии?

11. В каких жанрах сочинял музыку Андрей Петров? Приведите примеры.

12. Какой сюжет выбрал Тищенко для своего балета “Ярославна”? Какое еще произведение написано на этот сюжет?

13. Укажите автора и там, где необходимо, жанр следующих произведений: “Земля”, “Ночь в Мемфисе”, “Пена дней”, “Звоны”, “Немецкая тетрадь”, “Не только любовь”, “Сад радости и печали”, “Петр Первый”, “Нагасаки”, “Стихи покаянные”, “На пелене застывшего пруда”, “Basso ostinato”, “История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа”, “Перезвоны”, “Ярославна”, “Запечатленный Ангел”, “Сотворение мира”, “Мастер и Маргарита”.

## Заключение

Большой и сложный путь прошла отечественная музыка за минувшее столетие. Она рождалась в новых по сравнению с предшествующим столетием, радикально изменившихся исторических условиях. Устремленность “к новым берегам”, которая всегда является отличительной чертой всякого передового искусства, в этих условиях становилась особенно важной и значительной. Музыка была призвана отразить в обновленных художественных формах отечественные и мировые события, раскрыть новый строй мыслей и чувств современников.

На протяжении всего столетия происходил интенсивный процесс развития, обновления музыкальных жанров, музыкально-выразительных средств. Но тем не менее отечественная музыка всегда опиралась на традиции русской и мировой музыкальной классики, сохраняла свойственное ей высокое социальное и духовное предназначение. Широкий диапазон идей и образов, разнообразие жанров, стилей, многонациональная природа — таковы главные качества отечественной музыки, позволившие ей занять достойное место в мировой музыкальной культуре XX века.