

81.1-935/1  
1130

Ф.М.НАСИБУЛИНА

# ИСТОРИЯ МУЗЫКИ



81.1430/4  
ИЗО

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА НАЦИОНАЛЬНОГО  
ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ

---

**Ф.М.НАСИБУЛИНА**

# **ИСТОРИЯ МУЗЫКИ**

*Учебное пособие рекомендовано министерством Высшего и  
среднего специального образования Республики Узбекистан  
(приказом № 1000 от 07.12.2018 г.)*

ТОШКЕНТ - 2019  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАВРУЗ»

62440

УОК: 795.24.12

Н-30

КБК 81.(Ў36)4

**Насибулина Фатима Маратовна / История музыки,**  
учебное пособие – Т; Издательство. «Навруз», 2019 г. 280 стр.

Учебное пособие «История музыки» адресовано студентам бакалавриата хореографической специализации, обучающихся по направлениям «Руководитель хореографического коллектива», «Педагогическое образование» (профиль: «Хореография»), «Искусствоведение (по хореографии)».

В учебном пособии рассматриваются вопросы эволюции музыкального творчества, жизни и деятельности великих западноевропейских, русских и узбекских композиторов, становление и развитие ведущих музыкальных жанров.

**Автор-составитель:**

**Насибулина Ф.М.** – преподаватель кафедры «Теории и истории искусств» ТГВШНТИХ

**Рецензенты:**

**Касимов Н.К.** – кандидат филол. наук, профессор кафедры «Теории и истории искусств» ТГВШНТИХ

**Агзамходжасва С.С.** - доктор философии, профессор ГКУз

ISBN 978-9943-563-70-4

© Ф.М. Насибулина  
Издательство «Навруз» 2019 г.

---

## ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие «История музыки» адресовано студентам бакалавриата хореографической специализации, обучающихся по направлениям «Руководитель хореографического коллектива», «Педагогическое образование» (профиль: «Хореография»), «Искусствоведение (по хореографии)». Изучение истории музыкального искусства, общих тенденций развития, знакомство с выдающимися образцами музыки является необходимым условием профессионального формирования хореографа. Реформатор балетного искусства Ж.Ж. Новерр в своем знаменитом труде «Письма о танце» высказывался: «Именно темпы характер музыки определяют всякое движение танцовщика. Танец, изображающий мелодию, является эхом, повторяющим то, что говорит музыка».<sup>1</sup>

Основными целями предмета «История музыки» является расширение музыкального кругозора, формирование музыкального мышления на основе системных знаний по предмету, музыкально-эстетическое воспитание. Содержание учебного пособия освещает основные этапы исторического развития зарубежной, русской и узбекской музыки, отражая характерные черты основных художественных стилей и направлений в музыке различных эпох: барокко, классицизма, романтизма и т.д.

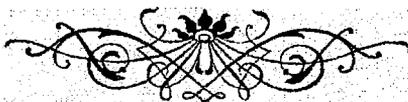
Учебное пособие состоит из введения и четырех глав: «История зарубежной музыки», «История русской музыки», «Музыкальное искусство XX века», «Музыкальная культура Узбекистана». Профессиональное направление образования определило выделение балетной музыки как отдельных тем изучения в каждом из разделов общего содержания. После каждой лекции помещены контрольные вопросы. В приложении содержатся глоссарий, а также тестовые задания, обобщающие теоретический материал учебного пособия.

---

<sup>1</sup> Новерр Ж.Ж. Письма о танце. М., 1965. С. 91.

Кроме того, приложение включает в себя терминологический словарь основных музыкальных понятий и тем самым информативно дополняет содержание предыдущих разделов. Список рекомендуемой литературы позволит студентам более подробно изучить рассматриваемые в учебном пособии темы и подготовить самостоятельную работу.

Важным аспектом учебного пособия по дисциплине «История музыки» является его взаимосвязь с целым рядом дисциплин учебного плана, среди которых: «История мировой и узбекской хореографии», «История театра», «Классический танец», «Теория музыки».



## ГЛАВА I. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

### Тема 1.1. Музыкальное искусство Древности и Средневековья

План:

1. Музыкальная культура Древности
2. Музыка Древней Греции
3. Музыка эпохи Средневековья

**Ключевые понятия:** *синкретика, ритуал, древнегреческая трагедия, церковное и светское музыкальное искусство, нотация, полифония*

Музыкальное искусство возникло в глубокой древности. Еще на заре человеческой истории люди каменного века изготовили первые примитивные инструменты: каменные плиты-литофоны, трубы-раковины, флейты из костей и рогов животных. В древние времена музыка, наряду с другими видами праискусств, входила в сложный синкретический комплекс и являлась неотъемлемой компонентом ритуальных действий. С развитием общества, изменением общественно-экономических и политических условий происходит разделение единого синкретического народного творчества на отдельные виды – танец, песню, музыкально-инструментальное, декоративно-прикладное творчество. Музыка древнего мира с далеких тысячелетий до нашей эры шагнула далеко вперед и стала выразительницей более тонких чувств и широких мыслей, идей, целых миросозерцаний. Возникают эстетика и начатки истории музыкального искусства в Индии, Греции и других странах. Изобретена была запись музыки – нотация. В то же время расширился круг тем, воплощенных в художественных образах музыкального творчества. Наряду с уже существовавшими извечными темами труда, повседневного быта, любовной лирики, возникли новые – философские, нравственно-наставительные, политические. Зазвучали разнообразные городские песни – ремесленников, рабочих-строителей, носильщиков, возчиков. Усовершенствовались музыкальные

инструменты, певческие голоса и исполнение: оно требовало теперь специально длительного обучения. Все это усложнение музыкального искусства – углубление его содержания, совершенствование форм, расширение круга образов и жанров, могло осуществиться лишь при условии появления музыканта-профессионала, для которого искусство становится основным источником средств к существованию.

Высокого уровня достигло музыкальное искусство в Древнем Египте. В III-I тысячелетиях до н.э. египетский народ создал цивилизацию, которая явилась целым этапом в истории человеческой культуры. О значении музыки в Древнем Египте говорят настенные рельефы древних египетских храмов и гробниц с изображением музыкантов. Жанром, в котором народное творчество Египта сказалося ярче всего, были массовые народные действия с музыкой и танцами – мистерии. Мистериальные действия были связаны с поклонением (культом) богам – Озирису, Изиде, Тоту. Самыми популярными в древнем Египте были «страсти» Озириса – бога юности, плодородия, растительности, влаги. Ежегодно умирал он и затем воскресал к новой жизни как символ вечно молодой природы. Музыка играла большую роль в «страстях»: песни, шествия и пляски чередовались с драматическими сценами, воссоздававшими реальные картины жизни и быта. Некоторые из этих сцен изображены на знаменитом надгробии Ихернофрета (главный казначей фараона Сенусерта III). «Страсти-мистерии были высшей формой древнеегипетского фольклора и создали художественную традицию, освоенную впоследствии народами Европы» – подчеркивает К. Розенцильд.<sup>2</sup>

Страна обладала высокоразвитой, разнообразной инструментальной культурой. Египтяне играли на дуговых и угловых арфах, лютнях, продольных флейтах, двойных гобоях. Наиболее высокого развития достигло исполнение на арфе.

На протяжении не менее пяти тысячелетий Индия выработала и сохранила глубоко оригинальную культуру, которая принадлежит к

<sup>2</sup> Розенцильд К. История зарубежной музыки. М., 1973. С. 13.

великим достижениям мировой цивилизации. В I тысячелетии до н. э. в Индии сложился высокохудожественный эпос — поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна», части которых были положены на музыку. Создателями и исполнителями этих песен были странствующие певцы-сказители — катхаки. Богатый песенный и инструментальный фольклор составил плодородную почву для профессионального искусства. Классическая музыка Индии возникла в глубокой древности в органической связи поэзии и танцем. «Сангита» — древнее понятие обозначающее этот синтез искусств. Одним из основных жанров древней профессиональной музыки Индии является *рага*. Рага сформировалась в музыкальной культуре Индии две тысячи лет назад и определяет собой все своеобразие национального музыкального мышления. Слово «рага» имеет множество значений (с санскр. — «окраска»), а в музыкально-эстетическом значении определяется как музыкальное явление, идея. Исполнение каждой раги приурочено к определенному времени года и суток. Сезонные раги возникли в связи с календарными ритуалами и празднествами, с которыми индийцы встречали различные времена года. Согласно индийскому календарю имеется шесть сезонов, которым соответствуют шесть главных раг (Хиндол, Бхайрава, Мегха, Мальканса, Дипак, Шри). В индийской эстетической теории раги связывались также с воплощением одного из девяти психоэмоциональных состояний (т.н. *раса*).

Разнообразна и самобытна инструментальная культура Индии. В индийской классической музыке используется четыре вида музыкальных инструментов: струнные — тантру, духовые — су сир, ударные — аванада, а также гонги, колокольчики и тарелки-гхана. Из струнных инструментов наиболее распространены саранга, вина, ситар.

**Музыка в Древней Греции.** Наиболее широкого и блестящего развития музыка достигла в Древней Греции. Небольшая страна с малочисленным населением и скромной природой, Греция представляла союз малых городов-государств (полисов), сохранявших самостоятельность политической организации, нравов и обычаев,

культуры и искусства. Основой греческого искусства стала народная мифология. Древний миф рассказывает о всемогущей силе музыки: фракийский певец Орфей, сын Аполлона и музы Каллиопы сладостным пением и искусной игрою на лире укрощал зверей, останавливал реки и даже трогал сердца богов – властителей преисподней. Народной легендой овеяны также имена других первооснователей греческой музыки: фригийского авлета Олимпа, критянина Фалеса, дельфийского певца Хризофемиса.

Само слово «музыка» имеет древнегреческое происхождение. Под словом “музыка” древние греки понимали искусство творимое дочерью бога Зевса - прекрасными музами. Музыка играла большую роль в общественной и личной жизни греков. Музыка входила в энциклопедический канон обучения, сложившийся в греческих гимназиях: грамматика, риторика, диалектика, арифметика, геометрия, астрономия и музыка.

В Древней Греции впервые была отмечена закономерная связь между высотой звука и числом, открытие которой традиция приписывает Пифагору. Наиболее широко и систематически теория музыки была разработана гениальным мыслителем античности Аристотелем (IV век до н.э.) и его учеником Аристоксеном (IV век до н.э.).

В гомеровский период (X-VIII вв. до н.э.) появляется первое высокое достижение греческой культуры - героический эпос. Возникает он из погребальных песен-плачей - элегий, из победных песен - эпиникий. Исполнение эпоса поручалось особым профессиональным певцам - аэдам. Древнегреческие аэды состояли в особом цехе, называя себя гомеридами - продолжателями Гомера. Будущего аэда учили с детства мерно декламировать звучным голосом, играть на кифаре, обучали правилам стихосложения и репертуару. Аэд обычно пел в конце пира. Начинал он с обращения к божеству или музе, затем переходил к самому сказанию. Певец пел, сопровождая сказ на древнем струнном инструменте – форминге, струны которого натягивались поперек выделанного черепашьего щита, а позже – на кифаре. Мелодии аэдов были, вероятно,

речитативно-повествовательного склада; у более же поздних рапсодов собственно пение вытеснила певучая декламация. Это были первые известные нам греческие музыканты-профессионалы, подлинно народные поэты и певцы.



1.1. Музыкант, играющий на двойной флейте. Роспись на вазе. V в. до н.э.



1.2. Аполлон с кифарой. Роспись на вазе. V в. до н.э.

Основные древнегреческие инструменты – лира, кифара (струнные щипковые) и авлос (духовой). Греческая лира устроена просто: это деревянная фигурная рама, на которой вертикально натянуты струны. Кифара – это более совершенная разновидность лиры, так как у нее уже имелся резонатор, а число струн доходило до восемнадцати. При игре кифарэд прижимал инструмент к груди правой рукой, а левой перебирал струны. Авлос – язычковый деревянный духовой инструмент с резким сильным звуком, он применялся в театральной музыке для сопровождения пляски и гимнастических состязаний. Считалось, что звучание кифары пробуждало у слушателей возвышенные чувства, а звучание авлоса разжигало темперамент и чувственность. Помимо обычной флейты у греков была многоствольная флейта сиринкс, состоявшая из нескольких связанных между собой трубок различной длины. Ее

называют также флейтой Пана: согласно мифу, ее создал Пан — бог лесов и полей.

В период расцвета рабовладельческой демократии освободительные войны греков против персидской деспотии и победа прогрессивных сил внутри страны вызвали большой подъем общественно-политической и культурной жизни. В Афинах наступил самый блестящий расцвет науки, литературы, искусства. Это был век Фидия и Поликлета, создания Парфенона в Афинах. Интенсивное развитие музыки наступает в связи с рождением древнегреческой трагедии. В 472 г. был торжественно открыт огромный театр Диониса в Афинах, в котором и происходили представления трагедий. Театр образовал обширный амфитеатр под открытым небом и вмещал огромную аудиторию около 30 тыс. человек. Актеры играли на *скении*, надевали *котурны* (обувь на высокой платформе), на лицах были маски, изображающие ту или иную эмоцию. Хор помещался на особой круглой площадке, называемой *орхестра*. Хор в трагедии изображал народ и давал морально-этическую оценку происходящим событиям.

Музыка в трагедии играла активную драматургическую роль. Музыкальными построениями в античной драме были стасимы, коммосы, пароды, мелодрамы. Кроме хора в трагедию входили мелодизированные диалоги солиста и хора, соло героев с инструментальным сопровождением. Музыка древнегреческих трагедий не сохранилась, но до нас дошли художественные идеи синтеза различных искусств в трагедии, органичной связи единства слова, музыки и драматургии. Эти идеи питали в последующие эпохи развитие сценических искусств через Возрождение, классицизм до романтических опер Вагнера и до наших дней.

**Музыкальное искусство Средневековья.** Для музыкального искусства европейского средневековья (VI-XIV вв.) характерно своеобразное разделение на две области: профессиональное церковное искусство, ставшего единым для христианства и народное музыкальное творчество на различных языках и диалектах. Слабое развитие городской жизни, духовный характер науки и образования, относительно устойчивый уклад бытия в пору беспрестанных

междоусобиц — все это способствовало выдвиганию монастырей в качестве очагов средневековой культуры. В монастырях была сосредоточена письменность, монастыри частично уберегли наследие античной образованности. Из монашеской среды вышли и деятельные музыканты, которые заслуживают признания как первые композиторы средневековья, чьи имена сохранились в истории — среди них крупнейший Ноткер Заика (840-912 гг.).

Католическая церковь яростно обрушивалась на своих противников и в их числе на светское музыкальное искусство, беспощадно преследовала народных музыкантов и надолго захватила в свои руки профессиональное творчество, песенно-хоровую культуру, нотную письменность и теорию музыки. Если античное искусство воплощало любовь, волю к жизни, драматизм взаимоотношений прекрасного человека с окружающим миром, то раннее Средневековье в соответствии с религиозным канон проповедует аскетизм, воздаяние после смерти. Новая религия сразу же поняла важнейшее значение музыки как проводника религиозной идеи и с величайшим вниманием стала вырабатывать свой универсальный стиль богослужебного пения. Распространяясь вширь по Римской империи, христианство начало отбор универсальных мелодий, способных оказывать нужное эмоциональное воздействие на прихожанина. Католическая церковь к концу V века выработала свой стиль церковного пения — *григорианский хорал* (хоралом называют строгую мелодию с церковным текстом, исполняемую одногласно или хором). Свое название хорал получил по имени папы римского Григория I (550-604 гг.), который отобрал, систематизировал и распределил эти мелодии на службы всего календарного года. Этот свод хоралов стал называться *антифонарием*. Название произошло от способа их исполнения во время службы: певчие делились на два полухория и исполняли хоральные мелодии поочередно, то есть антифонно, как бы переговариваясь между собой. По преданию, папа Григорий I повелел приковать созданный им антифонарий золотой цепью к гробу святого Петра в знак непреходящего значения установленного им пения.

Прогресс в развитии музыкального искусства был бы невозможен, если бы в XI в. не была изобретена система современного нотописания. Родоначальником современной линейной нотации был итальянский монах Гвидо из Ареццо (995-1050 гг.). Именно он нашел способ обозначения одним знаком («нотой») высоты и длительности музыкальных звуков. Именно он додумался, что все музыкальные композиции состоят не из бесконечного количества разнообразных мотивов, фраз, а из ограниченного количества музыкальных звуков. С именем Гвидо Аретинского связывают также и введение современных слоговых названий нот (до, ре, ми, фа, соль, ля, си) и знаков повышения или понижения нот (диезов, бемолей, бекарсов).

Основным достижением церковного пения следует считать зарождение в нем многоголосия — *церковной полифонии*. Произошло это основополагающее для дальнейшей музыкальной культуры событие во Франции в XI веке, в монастыре при соборе Нотр-Дам де Пари. Именно оттуда полифонический способ композиции стал быстро распространяться в другие страны католического мира. Сущность первоначальной полифонии заключалась в том, что к медленному и строгому григорианскому хоралу присочинялась сопровождающая мелодия. Григорианский хорал в таком двухголосии стал называться кантус фирмус (строгий напев), а присочиненный голос — дискант. Дискант мелодически расцвечивал строгий кантус фирмус и придавал ему черты восторженности и вдохновенности. Одновременное сочетание двух или более мелодий получило название контрапункта. Дальнейшее развитие и обогащение многоголосного письма связывается с именем Перотина Великого (XII в.), который был монахом Собора Нотр-Дам де Пари. Почти десять веков — вплоть до конца XVI в. — властвовал в европейской музыке стиль хорового и органного многоголосия, связанный с мощным влиянием эстетики культа.

Светское искусство в своих истоках связано с рыцарской средой. Бытом, традициями, психологией рыцарства определяются сюжеты, жанры, формы музыки. Расцвет светской музыки начинается на юге Франции в Провансе. Там появляются образцы куртуазной (т.е.

изысканно вежливой) поэзии, сочиненные рыцарями и представителями феодальной знати. Они называли себя *трубадурами*, что в буквальном переводе означает «изобретатели». Изобретали же трубадуры новые для своего времени приемы стихосложения, новые рифмы, метафоры - трубадуры хотели быть виртуозами стиха. А. С. Пушкин в одной из своих критических статей утверждал, что «поэзия проснулась под небом полуденной Франции», имея в виду творчество трубадуров. Расцвет искусства трубадуров наступает в период от середины XII и до конца XIII столетия. Вся поэзия трубадуров предназначалась для пения. Они считали, что «строфа без музыки - все равно, что мельница без воды». Центральное место в творчестве трубадуров занимала любовная лирика, культ «прекрасной дамы». Рыцарь признавал себя вассалом дамы, которой обычно являлась замужняя женщина, жена его сеньора. Он воспевал ее достоинства, красоту, благородство. «Песенные жанры у трубадуров были разнообразными. Большой популярностью пользовались «рассветные песни» («альбы») прославлявшие рыцарскую любовь. Иногда они развертывались в целые драматические сцены с тремя действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и верным стражем, который подает клич о заре» отмечает К. Розеншильд<sup>3</sup>. В жанровом ряду трубадуров, кроме альб, также были пастурели (из сельской жизни), тенсоны (нравоучительные), песни крестоносцев и другие. Лирика трубадуров оказала большое влияние на развитие аналогичного рода поэзии на севере Франции в творчестве труверов, немецких миннезингеров.

Одним из основных факторов формирования светской музыки стало творчество странствующих музыкантов. Сведения о бродячих народных музыкантах средневековья становятся с IX в. все более обильными и определенными. Эти жонглеры (от латинского *joculatores*), менестрели, шпильманы - как их называли в разное время и в разных краях, в течение долгого времени были единственными представителями светской музыкальной культуры своего времени и тем самым выполняли немаловажную историческую роль.

<sup>3</sup> Розеншильд К. История зарубежной музыки. М., 1973. с. 89.

Излюбленными инструментами бродячих музыкантов были рог, волынка, кастаньеты, барабан, скрипка и «сельская лира». Переходя с места на место, жонглеры выступают на празднествах при дворцах, у замков, в деревнях. В поэмах, романах и песнях средневековья не раз упоминается об участии жонглеров в праздничном веселье, в устройстве всякого рода зрелищ на открытом воздухе. Наиболее предприимчивым среди них уже поручалось устройство спектаклей во владетельных замках Прованса, Бретании, Нормандии и даже при королевских дворах.

### **Вопросы:**

1. Как назывались музыкальные построения в древнегреческой трагедии?
2. Назовите музыкальные инструменты Древней Греции.
3. Какой музыкальный склад был сформирован церковным искусством?
4. Что в переводе означает «полифония»?
5. Какой музыкант является изобретателем нотации?
6. Как назывались средневековые странствующие музыканты?
7. Назовите основные жанры творчества трубадуров.

### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 2. М., 1980.
3. Ливанова Т. История зарубежной музыки до 1789 г. М., 1982.
4. Розеншильд. История зарубежной музыки. М., 1973.

## Тема 1.2. Музыкальное искусство XV-XVII веков

План:

1. Музыкальное искусство эпохи Возрождения
2. Формирование оперного искусства
3. Музыка эпохи барокко

**Ключевые понятия:** *эпоха Возрождения, рождение оперы, камерата гомофонно-гармонический стиль, барокко, инструментальная музыка*

**Музыкальное искусство эпохи Возрождения.** В XV и XVI веках Западная Европа переживала «золотой век» своей истории, получивший выразительное название «эпоха Возрождения» (Ренессанс). Искусство Ренессанса началось с пробуждения интереса к античности, к культуре Древней Греции и Рима. Колыбелью Возрождения стала Италия. В эпоху Ренессанса в европейской истории приходится образование крупных централизованных государств, подъем науки, знаменитые географические открытия Х. Колумба и Ф. Магеллана, расцвет всех видов искусства. Социально-экономические перемены в европейском обществе существенно сократили всевластие церкви. В противоположность средневековому аскетизму на первый план выдвигается интерес к познанию мира и живой человеческой личности. Деятели Возрождения признавали человека высшей ценностью. Такое мировоззрение получило название «гуманизм» (от лат. *humanus* - человеческий). Идеал гармоничного человека гуманисты искали в античности, а древнегреческое и римское искусство служило им образцом для художественного творчества. Стремление «возродить» античную культуру дало имя целой эпохе - Возрождение. Слово «Возрождение» нужно понимать и более широко - как невиданный взлет науки и литературы, живописи и зодчества, как расцвет человеческого гения. Ни одна другая эпоха не дала столько титанов во всех областях творчества. С эпохой Возрождения связана деятельность таких выдающихся мыслителей и художников, как Ян Гус, Мартин Лютер, Томазо Кампанелла, Джордано Бруно и Николай Коперник, Уильям Шекспир и Торквато Тассо, Леонардо да Винчи и

Рафаэль, Микеланджело и Тициан, Данте Алигьери, Петрарка и Боккаччо.

Возросшая роль искусства в культурной жизни общества, признание художественной образованности важной стороной развития знатного человека, условием хорошего воспитания — все это оказывалось существенно в эпоху Возрождения, едва ли не для любых видов художественно-творческой деятельности. Но музыка среди них обладала, пожалуй, особенно широкими возможностями более других искусств — она была всепроникающей: неизменной частью быта простых людей, достоянием странствующих музыкантов, нехитрым развлечением в домашнем кругу скромного горожанина, пышным сопровождением придворных празднеств, серьезной «участницей» церковного богослужения, поэтически-изысканным искусством в кругах гуманистической художественной интеллигенции. Для музыкального искусства гуманизм означал, прежде всего, углубление в чувства человека, признание за ними новой эстетической ценности.

В Риме, центре мирового католичества, основным заказчиком музыки оставалась церковь. Хоровая полифония достигла в ряде европейских стран в период Ренессанса высочайшего мастерства. Различные культовые жанры — мессы, мотеты, каноны, магнификаты — составили основу творчества крупнейших композиторов эпохи Возрождения: Ф. Ландино, К. Джезуальдо, Дж. Габриэли, Дж. Палестрина (Италия); Г. де Машо, К. Жаннекен (Франция); Г. Дюфай, Я. Окегем, Я. Обрехт, О. Лассо (Нидерланды); А. Кабесон, К. Моралес (Испания); Л. Зенфль, Г. Гасслер (Германия). Ведущим жанром католического богослужения была *месса*, свое наивысшее претворение которая получила в творчестве Дж. Палестрины (1525-1594). В музыкальном смысле месса превратилась в крупное циклическое произведение для хора, написанное в полифоническом стиле манере. Основных частей в мессе пять:

1. Кирие элейсон (Господи, помилуй)
2. Глория (слава)
3. Кредо (Верую)
4. Санктус и бенедиктус (свят и благословен)
5. Агнус дей (Агнец Божий)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Розеншильд К. История зарубежной музыки. М., 1973, С. 79.

Порядок частей мессы был строго узаконен. Основной объединяющей идеей мессы является настроение глубокой сосредоточенности, погруженности во внутренний мир, отрешенности от всего обыденного, чувственного, мелкого. В католической церкви того времени царил орган - мощный, многокрасочный инструмент, позволяющий использовать самые различные виды композиторской и исполнительской техники.

Наряду с церковной музыкой композиторы сочиняли и много светской, предназначенной для исполнения при дворе, в образованной аристократической среде. Светская музыка была связана с народными истоками и открыто противостояла церковному стилю. Во Франции излюбленным светским жанром была шансон; в Италии — мадригал (от лат. «матрекале» — «песня на родном языке»); качча; фроттола.

Большой победой над средневековой церковной традицией было образование и быстрое развитие инструментальной музыки. В XV-XVII вв. инструментальная музыка начинает выделяться в самостоятельную традицию и быстро распространяется в быту, салонах, при дворах и в церкви. Лютня, гитара, орган, вёрджиал стали неотъемлемой составной частью музыкальной культуры. Для них создаются специальные жанры (прелюдии, паваны, гальярды), появляются виртуозы-исполнители, рождаются самостоятельные композиторские школы инструментальной музыки. Господствующее положение, как в профессиональном, так и в любительском исполнительстве приобрела лютня. Живописцы того времени со знанием дела изображают лютню в руках молодых женщин и мужчин, в небольшом ансамбле, в интимном кругу, в избранной среде, на непринужденной пирушке и даже в руках музицирующих ангелов. На лютне играли Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, Караваджо.

**Формирование оперного искусства.** XVII век в искусстве Италии открывается оперой — «драмой на музыке» (*drama per musica*), так называли ее современники. Возникновение оперы было воспринято как рождение «нового стиля» (*stile nuovo*) и знаменовало для истории музыки глубокий переворот в средствах выразительности и основах формообразования. В отличие от других жанров, опера явилась синтетическим родом искусства, так как соединяла музыку с поэзией и сценическим действием. Идея драматического спектакля, в

котором действующие лица не разговаривают, а поют, родилась во Флоренции, в аристократическом салоне графа Барди. То был кружок просвещенных любителей музыки, профессиональных музыкантов, поэтов, ученых гуманистов, собиравшийся во Флоренции с 1580-х годов у графа Джованни Барди и Якопо Корси: отсюда обозначение «флорентийская камерата Барди-Корси». Помимо самих меценатов, вдохновленных мыслями о возрождении античной трагедии и пробовавших свои силы в поэзии и музыке, в камерату входили певцы и композиторы Якопо Пери (1561-1633), Джулио Каччини (1550-1618), теоретик и композитор Винченцо Галилей (1520-1591), поэт Оттавио Ринуччини (1563— 1621) и другие знатоки и любители искусства. Будущее музыкального искусства участники камераты видели в соединении музыки и драмы. Для этого им предстояло найти новый тип вокальных мелодий, который делал бы литературный текст понятным и прочувствованным. Как «новый стиль» они провозглашали монодию с сопровождением, которую противопоставляли хоровой полифонии строгого письма: мелодия, по их мысли, должна была идти за поэтической речью, за строкой стиха, а сопровождение могло только поддерживать ее гармонически. Принцип сочетания вокальной мелодии с аккордовым инструментальным сопровождением (гомофонно-гармонический склад), стал по праву называться «новой музыкой».

Сюжеты первых музыкальных драм флорентийские авторы черпали из античной мифологии. Первая в истории «драма на музыке» «Дафна» сочинена поэтом Оттавио Ринуччини и композитором Якопо Пери. Поставлена «Дафна» была в 1598 году, однако текст ее не сохранился. Вторая опера Пери и Ринуччини называлась «Эвридика». Ее постановка в 1600 году была приурочена к празднествам по случаю бракосочетания Марии Медичи и французского короля Генриха IV. В основу этой музыкальной драмы был положен миф о легендарном певце Орфее, музыка и пение которого были способны укрощать даже диких зверей. Могучая сила музыкального искусства помогла Орфею смягчить неумолимых богов мрачного, подземного царства: они согласились вернуть на землю его умершую жену Эвридику. Но на обратном пути он не смог выполнить поставленного богами условия - оглянулся на Эвридику и та исчезла вновь. «Эвридика» исполнялась

солистами, пятиголосным хором и струнным ансамблем из клавесина, лиры, лютни, гитары и трех солирующих флейт. В этих первых театральных постановках камераты мелодия стала главенствовать, осуществился синтез музыки со словом в речитативно-декламационном стиле пения.

Опера стала быстро развиваться. В крупнейших городах Италии: Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе складываются свои оперные школы. Подлинную жизнь в оперу вдохнул венецианский композитор Клаудио Монтеверди (1567-1643). В операх "Орфей" и "Ариадна" Монтеверди удалось чисто музыкальными средствами передать глубокие чувства героев, создать напряженность драматургического действия. Важную роль отводил композитор оркестру. Его состав достигал сорока человек. Оркестровая музыка не только сопровождала действие, но и сама рассказывала о событиях, происходящих на сцене, о переживаниях действующих лиц. "Орфей" - первая из опер, которая открывалась увертюрой - инструментальным вступлением к спектаклю. В творчестве Монтеверди берет истоки опера, впервые достигая синтеза музыки, слова и сценического действия в характерных оперных формах: ариях, речитативах, дуэтах, хорах, инструментальных ритурнелях.

Усилиями Клаудио Монтеверди в Венеции в 1637 году открылся первый оперный театр «Сан Кассиано». Это была поистине новая страница культурной жизни: теперь в театр попадал каждый желающий, купивший билет. Спустя несколько лет театров было в городе уже четыре, а впоследствии еще больше. С этого времени опера перестает быть аристократической забавой, она становится искусством, доступным самой широкой публике. Оптимальным для импрессарио и композиторов стал тип спектакля, который называли *опера-сериа* (серьезная). Спектакль сочинялся, как правило, на мифологический сюжет с тремя или четырьмя действующими лицами. Их характеры раскрывались в большом количестве разнообразных арий. Речитативу отводилась роль связки между ариями. Постепенно вошел в практику обычай давать в антрактах серьезной оперы небольшие комические сценки. Действие в таком мини-спектакле должно быть стремительным, а музыка - изящной и легкой. Со

временем комические оперные вставки приобрели самостоятельность и образовали комическую разновидность опер - *оперу-буффа*.

В Неаполе создается новый оперный стиль, в котором главная роль отводилась прекрасному мелодичному пению. Этот вокальный стиль назывался бельканто (прекрасное пение). Именно он распространился позже по всей Европе в качестве образцового. Стиль бельканто отличается необычайной красотой звучания, техническим совершенством. Исполнитель должен был уметь воспроизводить множество оттенков тембра голоса, а также исполнять многочисленные мелодические украшения — колоратуры, в медленных мелодиях не должно быть слышно дыхания певца.

В Парижской опере XVII века исполнялся особый жанр театрально-музыкального зрелища — *лирические трагедии* композитора Ж.Б. Люлли (1632-1687). Жан Батист Люлли положил начало национальному оперному театру Франции. Уроженец Флоренции, сын мельника Люлли еще в детстве был вывезен в Париж. Люлли выдвинулся при королевском дворе сначала как превосходный скрипач, затем как дирижер, балетмейстер, наконец как автор балетной, а позже оперной музыки. Оперное творчество Люлли развернулось в последнее пятнадцатилетие его жизни — в 70-80-х годах. Среди них широкую известность приобрели «Тезей», «Персей», «Армида». Оперы Люлли — это монументальные композиции из пяти актов с прологом и заключительным апофеозом. Содержанием опер являлись сюжеты античной мифологии и рыцарского эпоса. В опере Люлли значительное место занимали хореографические номера. Каждый акт завершался балетным дивертисментом. Большие дивертисменты — вставные танцевальные номера, не связанные с сюжетом, торжественные шествия, празднества, волшебные картины, пасторальные сцены усиливали зрелищные, декоративные качества оперного спектакля. Танцы Люлли, контрастные по ритмике и темпу по своему значению выходили за рамки простого дивертисмента и нередко выполняли драматическую задачу, следуя сценическому действию. Это являлось для того времени настоящей реформой музыки. Возникшая во времена Люлли традиция введения балета оказалась устойчивой и сохранилась во французской опере несколько столетий.

От эпохи Люлли следует вести и родословную современной школы классического танца, который в ту пору и вплоть до середины XIX века именовался "серьезным" или "благородным". Отобрали и упорядочили правила первоначально два мастера: Люлли, предложивший строгие музыкальные формы, и Бошан, приведший в соответствие с ними формы сольных номеров танца.

**Развитие музыкального искусства в эпоху барокко.** В конце XVI в. в Италии сложился художественный стиль барокко, который господствовал в европейском искусстве до середины XVIII века. Его название происходит от португальского *perola bagosso*, что означает "жемчужина причудливой формы". Возникновение барокко определялось кризисом ренессансного мирозерцания, отказом от его великой идеи гармоничной и универсальной личности. Характерными чертами искусства барокко являются грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, пристрастие к эффектным зрелищам. Музыка барокко сохраняет религиозные сюжеты и образы, но она наполнена живыми картинами природы, яркими проявлениями эмоций и чувств человека, то есть непосредственно связана с реальным миром.

В эпоху барокко продолжается процесс становления инструментальной музыки. Ее формы эмансипировались от прикладной, церковной, развлекательно-бытовой зависимости и обрели самостоятельный художественный смысл. «Это был очень трудный исторический процесс: освобождение музыки от слова или движения, с которыми она была так долго и крепко связана, обретение независимой от них образности и принципов формообразования. В XVI веке, особенно со второй его половины, этот процесс как бы выходит на поверхность» - пишет Т. Ливанова.<sup>5</sup> В период барокко постепенно вытесняются популярные ранее лютия, виола, продольная флейта и другие старинные инструменты. Им на смену приходят более совершенные в техническом и выразительном плане скрипка, виолончель, клавесин, клавир. Музыка эпохи барокко - XVII век и первая половина XVIII столетия - знаменует эпоху расцвета скрипичной музыки. Ни в какой другой период ее значение для общей композиторской культуры не было так велико. Никогда впоследствии

<sup>5</sup> Ливанова Т. История зарубежной музыки до 1789 г. М., 1982. С. 281.

ей не было суждено так широко и ярко обобщать достижения музыкальной современности, так последовательно и в столь многообразных формах прокладывая пути в будущее. В XVII веке скрипка становится сольным участником оркестрового состава. Со скрипичной музыкой связана деятельность крупнейших композиторов XVII и начала XVIII столетий - Корелли, Вивальди и Тартини, Пёрселла, Леклера и Бибера, Витали и Марини, Бассани и Торелли, Локателли, Джеминиани, Верачини, Нардини, Альбинони и многих других. Эстетика эпохи барокко в полной мере нашла воплощение в творчестве **Антонио Вивальди (1678-1741)**, неповторимый стиль которого произвел переворот в европейском музыкальном мире начала XVIII века. Великий Бах очень ценил музыку Вивальди и называл его своим учителем.

Антонио Лучиано Вивальди родился в Венеции 4 марта 1678 года.



**1.3. Антонио Вивальди**

Его отец Джованни-Баттиста Вивальди был скрипачом в герцогской капелле св. Марка. Музыкальная одаренность Антонио Вивальди дала о себе знать с раннего детства. Он быстро освоил игру на скрипке и уже в десять лет выступал в соборном оркестре. А в 13 лет мальчик впервые попробовал сочинять собственную музыку. 23 марта 1703 года двадцатипятилетний Антонио Вивальди принял духовный сан. Однако он не

чувствовал в себе искреннего желания быть священником. Ставши аббатом-миноритом, он не думал отказываться от своих привычек и манеры поведения. Не случайно его прозвище «Il prete rosso» («рыжий аббат» - по медному цвету его волос), по словам писателя К. Гольдони, пристало ему больше, чем его настоящее имя. Во время богослужения «рыжий аббат» мог покинуть алтарь, чтобы записать тему фуги, которая пришла ему в голову. Неудивительно, что Вивальди сплошь и рядом навлек на себя неприятности со стороны церковного и городского начальства. Его лишили права служить мессу, отстраняли на время от работы в консерватории. С 1703 года, более 35 лет Вивальди преподавал скрипку в сиротском приюте для девушек

("Оспедале делла пьета"). Практически он стал руководителем этого музыкального учебного заведения. С 1713 года композитор увлекся новым для себя видом музыкального искусства – светской оперой. Вивальди много разъезжает по гастролям по городам Европы. Визит в Вену в 1741 г. становится для Вивальди последним.

Мастер ансамблево-оркестрового концерта (концерто грорсо), автор девяноста опер, Вивальди в основном известен благодаря своим инструментальным концертам, которых он написал невероятное множество - 46 концерто грорси и 447 сольных концертов. Вивальди первым из композиторов стал сочинять симфоническую музыку по определенному сюжету-программе. Его концерты имеют названия, например "Ночь", "У гробницы святой", "Буря на море", "Времена года". Всего известно 28 инструментальных произведений Вивальди, наделенных программными названиями. Но программными в подлинном смысле слова являются лишь "Времена года", которые стали наиболее известной работой композитора. Цикл "Времена года" (1725) - серия из четырёх скрипичных концертов - задуманы композитором как картины народной жизни на фоне живописной природы. Каждой из частей соответствует сонет, раскрывающий содержание частей цикла. В концерте «Весна» программа раскрыта в сонете таким образом: «Пришла весна, и веселые птички приветствуют ее своим пением, и ручейки бегут, журча. Небо покрывается темными тучами, молнии и гром тоже весну возвещают. И вновь возвращаются птички к своим сладостным песням». Музыка цикла "Времена года" насыщена живописными, изобразительными образами. В концерте "Зима", в партитуре "Ад" композитор достигает вершин художественной изобразительности. Уже в первых тактах мастерски передано ощущение пронизывающей зимней стужи ("под порывами ледяного ветра все живое дрожит в снегу"). Затем с поразительной наглядностью воспроизводятся удары капель дождя в окно, скольжение на коньках и внезапное падение конькобежца, трещание льда и, наконец, неистовая борьба южного сирокко с северным ветром.

Будучи весьма популярным в течение первой половины XVIII столетия, Вивальди позднее был почти забыт. Своему «второму рождению» Вивальди обязан итальянскому музыковеду Альберто Джентили, который занимался активным поиском произведений

композитора. В 20-х гг. XX века ему удалось обнаружить уникальную коллекцию манускриптов композитора (300 концертов, 19 опер, духовные и светские вокальные сочинения). С этого времени начинается подлинное возрождение былой славы Вивальди.

#### **Вопросы:**

1. Какой итальянский город стал колыбелью оперы?
2. Назовите авторов первой оперы “Дафна”.
3. Назовите музыкальные формы оперного спектакля.
4. Дайте определение понятию «стиль барокко».
5. Какие идейно-художественные черты являются характерными в искусстве эпохи барокко?
6. Перечислите известных композиторов Возрождения и барокко.
7. Какой итальянский композитор является автором концерто грессо «Времена года»?
8. Дайте определение понятию «программная музыка».

#### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Учебное пособие. Орел, 2003.
3. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 2. М., 1980.
4. Розеншильд. История зарубежной музыки. М., 1978.

### Тема 1.3.1. Музыкальный классицизм

План:

1. Музыкальный классицизм первой половины XVIII века
2. И. С. Бах. Этапы жизненного и творческого пути
3. Творчество Г. Ф. Генделя

**Ключевые понятия:** *эпоха Просвещения, классическая школа, органная музыка, полифония, гомофонно-гармонический стиль*

**Музыкальный классицизм первой половины XVIII века.** XVIII столетие вошло в историю как эпоха Просвещения. Это время, выдвинувшее новые передовые идеалы общественного переустройства на демократических началах и на основах Разума, утверждало их в противовес отживавшим уже феодально-сословным устоям общества и религиозным предрассудкам. Идеология Просвещения несла в себе важные прогрессивные тенденции, направленные против старого общественного строя, мировоззрения и тем самым старого художественного мировосприятия. Наибольшее развитие идеи Просвещения получили во Франции, где ее представляют такие мыслители как Вольтер, Монтескье, Руссо. Передовые идеи эпохи Просвещения нашли отражение и в музыке. Характерный для того времени рационализм мышления сказался как в обобщенном характере музыкальных образов, так и в логически-конструктивном типе их изложения и развития. В становлении стиля музыкального классицизма можно отметить два больших этапа: 1) классицизм XVII века, существовавший в рамках барочного искусства; 2) просветительский, зрелый классицизм XVIII века, получивший высшее развитие в творчестве композиторов венской классической школы - Гайдна, Моцарта, Бетховена. XVIII век - это эпоха создания музыкальной классики, рождения крупных музыкальных концепций по существу уже светского образного содержания. Музыка не только встала на уровень других искусств, переживавших свой расцвет с эпохи Возрождения, на уровень литературы в ее лучших достижениях, но в целом превзошла достигнутое рядом других искусств. Новое время, ознаменовавшееся важными общественно-историческими и идеологическими сдвигами, потребовало нового искусства, выдвижения гениальных художников, которые отразили бы в великих

творениях передовые идеалы своей эпохи. XVIII в. в истории музыкального искусства Европы открывается двумя крупнейшими фигурами Баха и Генделя. В их творчестве нашли свое широкое обобщение все лучшие тенденции музыкального развития XVI-XVII вв. Оба композитора не только завершают определенный этап истории музыки, но одновременно начинают новый ее этап и даже смело заглядывают далеко в будущее.

**Иоганн Себастьян Бах (1685–1750). Этапы жизненного и творческого пути.** В XVIII в. творили композиторы, слава которых дошла до наших времен. Среди них - Вивальди, Гендель, Бухстехуде, Пахельбель и др. Но музыка Баха выделяется колоссальной вершиной. Известны слова Бетховена о Бахе: «Имя ему не ручей, имя ему – море!» («бах» в переводе с немецкого – ручей). Его произведения пронизаны глубоким философским смыслом, высокой этикой. Он смог обобщить достижения в музыкальном искусстве, которых добились его предшественники. Бах был непревзойденным мастером полифонии. В феодально-раздробленной Германии XVIII в. музыка малоизвестного органиста, кантора церкви, не была оценена по достоинству современниками. Только через сто лет после его смерти исполнение «Страстей по Матфею» открыло слушателям гениального творца. Только в большой исторической перспективе мы полностью осознаем удивительное несоответствие между творческими масштабами Баха и его скромной жизненной судьбой. Однако для немецких условий того времени это было, видимо, неизбежным. Если композитор не покидал пределов своей страны, не был связан с деятельностью оперных театров и к тому же не обладал светской обходительностью и отличным умением устраивать свою карьеру, ему оставалось работать в церкви (кантором, органистом), при дворе какого-либо герцога или курфюрста, принимать отдельные заказы на сочинение музыки «к случаю».

Иоганн Себастьян Бах родился в 1685 году в городке Эйзенах (Германия, Тюрингия). Род Бахов известен своей музыкальностью с начала XVI века: многие предки и родственники Иоганна Себастьяна были профессиональными музыкантами. Отец великого композитора Иоганн Амвросий Бах занимал должность городского музыканта. В девять лет будущий великий композитор лишился родителей и далее

воспитывался у старшего брата Иоганна Христофа, который работал церковным органистом. В Ордруфе у брата Бах необычайно рано и далеко продвинулся в игре на скрипке, клавесине и органе. В 15 лет Бах начинает самостоятельную жизнь. Он работает органистом и параллельно продолжает учебу. Усердно занимаясь, он становится известным виртуозом игры на органе, мастером импровизации. Первые шаги на композиторском поприще Бах совершил 19-летним, но уже разносторонне образованным музыкантом. Композитор постоянно сталкивался с непониманием и косностью церковного руководства, чьим требованиям не соответствовало стремление музыканта внести нечто новое в культовые церковные произведения. Он часто и много меняет города в поисках лучшей работы – это Люнебург, Веймар, Арнштадт, Кётен и многие другие города. В 1723 г. Бах переселился в Лейпциг, где работал в церкви св. Фомы. Там он прожил остальную часть жизни.

Стремление к совершенствованию исполнительского мастерства было у Баха столь велико, что осенью 1705 года он оказался способен пройти пешком более 350 километров, чтобы послушать игру на органе выдающегося композитора Дитриха Букстехуде, концерты которого проходили в Любеке, на севере Германии. Иоганн Себастьян отпрашивается у церковного начальства. Восхитительная игра Букстехуде потрясла Баха до глубины души. Бах совсем забыл о времени, отпущенном ему на поездку – вместо положенного месяца он пробыл там в четыре раза больше времени. После возвращения ему было отказано в работе. Церковное начальство, за совершённый проступок, устроило Баху унижительный допрос, а затем учинило над ним форменный суд, с предъявлением обвинений. Церковное руководство враждебно относилось к музыке Баха, так как считали, что она нарушает традиционные рамки ортодоксальной церковной музыки. Церковный совет поставил Баху в вину, что он «вводил в хорал много странных вариаций, примешивал к нему много чуждых звуков, чем приводил в смущение общину».<sup>6</sup> Эмоциональный смысл произведений композитора, написанных для церкви выходит далеко за пределы религиозной концепции, раскрывая высшие парения человеческого духа и высшие помыслы человеческого сознания.

<sup>6</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г., М., 1982. т. 2. С. 17.

Первый период творческой зрелости Баха завершается в Веймаре (1708-1717), где Бах становится уже не только церковным, но и светским композитором. Здесь он приобщился к сокровищнице итальянской органной и скрипичной музыки – сочинениям Корелли, Вивальди, Альбини. В веймарский период Бах сочиняет знаменитую Токкату и фугу ре минор, до сих пор поражающую смелостью фантазии и мысли. В 1717 г. Бах был приглашен в Кётен. В обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца Леопольда и развлекать его игрой на клавесине. Талант Баха не ограничивался областью композиции. Он был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. Рассказывают, что в 1717 г. Баха пригласили в Дрезден, чтобы участвовать в состязании со знаменитым в то время французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном. Накануне состоялось предварительное знакомство музыкантов, оба они играли на клавесине. В ту же ночь Маршан поспешно уехал, признав тем самым неоспоримое превосходство Баха. Бах был также известен как эксперт по установке и настройке органа. К нему за консультацией приезжали со всей Германии.

Последний жизненный и творческий период Баха связан с городом Лейпцигом. В 1722 г. в Лейпциге освободилось место музыкального руководителя главных церквей города, совмещавшееся по традиции с обязанностями кантора церкви св. Фомы. Бах участвовал в конкурсе на замещение вакантной должности и победил. В Лейпциге наиболее полно и всесторонне раскрылся гений композитора. За полтора года до смерти Баху пришлось перенести две операции на глазах из-за катаракты. Обе операции были неуспешные, и Бах ослеп. Однако Бах не отчаялся. Он продолжал диктовать свои новые композиции. Одной из них было “Искусство фуги” – самое совершенное в техническом смысле сочинение композитора.

Глубочайшие откровения баховской музыки связаны с органом; этот идеальный инструмент эпохи барокко в наибольшей мере соответствовал баховской музыкальной мысли. Для органных полифонических циклов Баха характерны мощь звучания, ораторский пафос, блестящая виртуозность, яркие динамические и тембровые контрасты. Как подлинный поэт и певец органа Бах именно для этого

инструмента создал свои лучшие произведения и среди них немеркнущий шедевр Токката и fuga ре минор.<sup>7</sup> Токката в этом цикле — вступление, она подобна грандиозной импровизации, основанной на чередовании контрастных по характеру музыкальных построениях. Каждое построение токкаты отделено от другого яркими каденциями.

Значительное количество сочинений Баха так или иначе связано с духовной тематикой, многие из них предназначены для исполнения в церкви. Тем не менее, образная система Баха едина в его светских и духовных сочинениях и по существу не ограничена религиозными представлениями. В религию он вкладывал всецело гуманистическое содержание: божественное начало не отделялось для него от земли, природы, человека; в образе Христа он видел не конфессиональное содержание, а идеал возвышенной человечности. К высочайшим вершинам творчества Баха принадлежат пассионы (традиционный жанр немецкой духовной музыки — возник из народных действий, разыгрывавшихся на сюжеты, связанные с жизнью Христа), которым он дал трактовку необычайной мощи и глубины. В его искусстве лучшие традиции полифонического письма, полифонических форм и принципов развития синтезировались с новейшими достижениями гармонического мышления, с проявлениями нового музыкального склада и новых приемов развития молодых инструментальных и вокальных формах. На этой общей основе достигла классической зрелости баховская fuga, получили свое развитие сюита, соната, концерт, а в вокальной музыке — различные типы хоров, арий, речитативов.

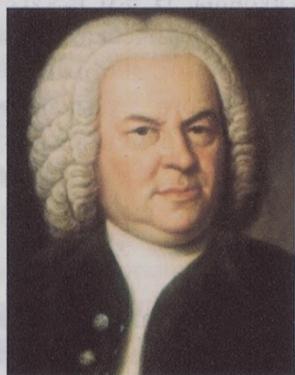
Большое место в творчестве Баха занимает танцевальная музыка, написанная для клавира. Баху принадлежат три сборника клавирных сюит, по шести в каждом: шесть Французских, шесть Английских, шесть партит (в общем количестве двадцать три клавирные сюиты). Сюиты составлены из танцев, следующих друг за другом в определенном порядке: аллеманда, куранта, сарабанда, жига. Сюиты Баха очень далеки от прежней элементарной танцевально-прикладной основы. Его величавые аллеманды, энергичные куранты, глубокомысленные сарабанды, остроумные жиги побуждают не к

---

<sup>7</sup> Токката от ит. toccare — касаться, трогать — виртуозная инструментальная пьеса, написанная в четком, быстром темпе.

танцу, а к поэтическому чувству и размышлению. Это высокая поэтизация бытовой музыки, запечатлевшая обобщенно и художественно-прекрасно самые светлые образы повседневной жизни.

Бахом создано более 1000 произведений. Наиболее известными его сочинениями являются «Хорошо темперированный клавир», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», множество концертов и кантат, Месса си минор и др. В наши дни искусство Баха нередко рассматривается как проявление стиля барокко. Между тем ни XVII век, ни тем более первая половина XVIII не могут быть названы эпохой барокко: параллельно в искусстве Запада развивались и другие стили – классицизм XVII века, новые стилевые направления XVIII. Бах же не укладывается в стилевую систему барокко (хотя и связан с ней), да по существу и не подчиняется какой-либо одной стилевой системе, подобно Шекспиру или Рембрандту. Его музыкальный стиль образует собственную баховскую систему стилевых признаков.



#### 1.4. Иоганн Себастьян Бах

#### 1.5. Георг Фридрих Гендель

Творчество Георга Фридриха Генделя (1685-1759). Г. Ф. Гендель – одно из крупнейших имен в истории музыкального искусства. Великий композитор эпохи Просвещения, он открыл новые перспективы в развитии жанра оперы и оратории, предвосхитил многие музыкальные идеи последующих столетий – оперный драматизм К. В. Глюка, гражданственный пафос Л. Бетховена,

психологическую глубину романтизма. Гендель был крупнейшим оперным композитором своего времени. Однако в историю мировой музыкальной культуры он вошел не как автор опер, а как создатель классической оратории. Наряду с Германией, и англичане считают Генделя выдающимся национальным гением: он прожил около 50 лет в Англии, с которой связаны его основные творческие достижения.

Великий немецкий композитор Гендель родился в городе Галле. Отец его был цирюльником-хирургом, служившим при дворе герцога Августа Саксонского. Музыкальные способности Генделя проявились рано, и тяготение к музыке было с детских лет неустойчивым. Однако отец не поддерживал его в этом: музыка не была достойной профессией в глазах почтенного бюргера! Однажды мальчик побывал с отцом в резиденции герцога в Вейсенфельсе и отличился игрой на органе. Герцог обратил внимание на его способности и принял в нем участие, посоветовав отцу не мешать их развитию. Для старого Генделя «совет» герцога был равносителен приказанию. Хотя он и не оставил намерения дать сыну юридическое образование, тому было разрешено заниматься музыкой. С 1694 г. начались занятия девятилетнего Генделя с Фридрихом Вильгельмом Цахау, известным органистом в городе Галле. В 1703 г. Гендель покидает Галле. Генделя особенно привлекает Гамбург — вольный город с интенсивной музыкальной жизнью, известный своими музыкальными деятелями и единственным в стране немецким оперным театром. Именно опера в первую очередь и притягивает к себе Генделя. Уже в 1705 г. ставится в Гамбурге его первая опера «Альмира, королева Кастилии», а далее и вторая опера «Нерон». Композитору едва исполнилось двадцать лет, а он сумел завоевать успех у требовательной и искушенной в оперных делах местной публики. Итак, Гамбург дал Генделю возможность стать оперным композитором и осознать это как свое главное призвание: с 1705 по 1740 год он продолжал создавать оперные произведения. Однако главное слово в искусстве Генделю надлежит сказать в Англии, куда его впервые приглашают в 1710 г. и где он окончательно обосновывается с 1716 г. Англия с ее ранними просветительскими идеями, образцами высокой литературы (Дж. Мильтона, Дж. Драйдена, Дж. Свифта) оказалась той плодотворной средой, где раскрылись могучие творческие силы композитора. Но и

для самой Англии роль Генделя была равна целой эпохе. Английская музыка, потерявшая в 1695 г. своего национального гения Г. Перселла и остановившаяся в развитии, вновь поднялась на мировую высоту только с именем Генделя. Он сумел даже стать официальным композитором королевского двора, что было до тех пор недоступно иностранцам. В 1726 г. Гендель принял английское подданство.

В течение многих лет Гендель руководил оперным театром в Лондоне. Однако сенсационный успех пародийной "простонародной" "Оперы нищего" поставленной в 1728 г. (текст Дж. Гея, музыка Дж. Пепуша) прямо способствовал краху оперного театра Генделя. Композитора разбил паралич. После выздоровления Генделю пришлось уехать в Италию для набора новой труппы. Еще дважды пережив крах, Гендель вынужден был признать тщетность своих попыток привить оперу-серию на английской почве. Жизнь убеждает Генделя, что его подлинное призвание - оратория. Оратория — это крупное многочастное музыкальное произведение для хора, солистов и оркестра, написанное на драматический повествовательный сюжет и предназначенное для концертного исполнения. Имея много общих черт с оперой (сольные арии, ансамбли, речитативы, хоры, сюжетную основу), оратория отличается от нее отсутствием сценического действия. Оратория рассказывает о событиях, а опера их показывает. Первоначально оратории писались на библейские или евангельские сюжеты и предназначались для исполнения непосредственно в храме. Создавались специально "рождественские", "пасхальные", "страстные" оратории. Страстные оратории назывались пассионами или страстями. Всего Гендель создал 32 оратории. Сюжеты для ораторий Гендель черпал из самых разных источников: исторических, античных, библейских. Наибольшую популярность получили его поздние произведения на сюжеты, взятые из Библии: «Саул», «Израиль в Египте», «Самсон», «Мессия», «Иуда Маккавей». В отобранных композитором сюжетах много общего. В центре повествования находится герой, на долю которого выпадают тяжкие испытания; пройдя через них, он переживает второе рождение. На первый план в генделевских ораториях выдвигаются народные массы, показанные через монументальные, величественные хоры. Однажды в беседе с одним из своих почитателей композитор сказал: «Мне было

бы досадно, милорд, если бы я доставлял людям только удовольствие. Моя цель — делать их лучшими». <sup>8</sup> Героическая тематика, монументальность форм сочетаются у Генделя с величайшей ясностью музыкального языка, со строжайшей экономией средств.

Поздние годы Генделя прошли во тьме: в 1752 году, после операции, Гендель, подобно Баху, совершенно ослеп. Это привело его в отчаяние. Но ослепший Гендель решился вновь выступать как органист и ежегодно проводил двенадцать исполнений своих ораторий. В последний раз он играл на органе, когда исполняли его знаменитую ораторию «Мессия» 6 апреля 1759 года. Его смерть (1759) была воспринята как потеря национального композитора; он был похоронен в Вестминстерском аббатстве рядом с В. Шекспиром.

### **Вопросы:**

1. Дайте определение понятию «музыкальный классицизм».
2. Какой музыкальный стиль называется полифоническим?
3. Какой композитор является основоположником немецкой классической музыки?
4. Перечислите произведения И.С. Баха.
5. Какие произведения в танцевальном жанре создал И.С. Бах?
6. Назовите известные произведения И. С. Баха в сфере духовной музыки.
7. Перечислите произведения Генделя.

### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 2. М., 1980
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т.2. М., 1982.

<sup>8</sup> Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 г. М., 1982. т. II. стр. 57.

### Тема 1.3.2. Венская классическая школа

План:

1. Музыкальное искусство эпохи Просвещения. Венская классическая школа

2. Й. Гайдн – один из основоположников венской классической школы

3. Этапы жизненного и творческого пути В. Моцарта

**Ключевые понятия:** *классическая школа, демократизация искусства, гомофонно-гармонический стиль, симфонический оркестр, симфония*

**Музыкальное искусство эпохи Просвещения.** Вторая половина XVIII века - одна из значительнейших эпох в истории музыкальной культуры. В музыке XVIII в. происходит музыкально-стилистический перелом и появление новых жанров. На смену полифоническому языку приходит гомофонно-гармонический, рождаются жанры крупной формы: симфония, концерт. Могучее развитие инструментальной музыки тесно связано и с развитием инструментария. Именно в этот период окончательно завершается формирование классического симфонического оркестра. В XVIII в. повсеместно в большом числе появляются очаги демократической концертной практики, возникают концертные организации на началах буржуазного предпринимательства, доступные для широкой демократической публики. Однако в условиях абсолютистского режима многие композиторы служили камерными музыкантами и капельмейстерами при дворах королей и местной аристократической знати: Гайдн, например, работал при дворе князя Эстергази, а Моцарт – у Зальцбургского архиепископа. Каждый вельможа, князь или граф, соперничавший с другими аристократами, стремился придать своему двору наибольший блеск и великолепие. Этому способствовали придворные театры, оркестровые и хоровые капеллы, камерные ансамбли, служившие для музыкальных и театральных развлечений придворного общества.

Музыкальным центром XVIII в. была Вена - столица огромной, многонациональной империи Габсбургов. В состав империи входили, кроме самой Австрии, Венгрия, Чехия, Словакия, Босния и другие области. На улицах Вены звучала музыка разных народов. Музыка сопровождала жизнь императорского блестящего двора - празднества, приемы, торжественные обеды, балы, охота, маскарады и т.д.

Крупнейшим представителем музыкального классицизма является австрийский композитор К. В. Глюк (1714-1787). Творчество Глюка представляет пример целенаправленной реформаторской деятельности в области оперы. Глюк стремился к композиционному единству своих произведений. Музыка, как считал Глюк, призвана сопутствовать поэзии, усиливать выражаемые в ней чувства. Развитие действия осуществляется главным образом в речитативах, повышается роль оркестра, драматургически активное значение приобретают хоровые и балетные номера в духе античной драмы, увертюра становится прологом к действию. Глюк создал более ста опер, в том числе: «Орфей и Эвридика», «Ифигения в Авлиде», «Армида» и др. Идея Глюка о подчинении музыки законам драмы оказала влияние на развитие музыкального театра XIX-XX вв., в т. ч. на творчество Л. Бетховена, Л. Керубини, Г. Спонтини, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, М. П. Мусоргского. Однако уже во времена Глюка существовала убедительная антитеза подобному пониманию музыкальной драмы в операх В. А. Моцарта, который в своей концепции музыкального театра исходил из приоритета музыки.

**Венская классическая школа.** Выдающимся достижением второй половины XVIII в. является формирование Венской классической школы, представителями которой являются Й. Гайдн, В. Моцарт и Л. Бетховен, определивших направление дальнейшего развития музыкальной композиции. При всем индивидуальном своеобразии в творчестве этих художников обнаруживаются важнейшие общие черты: оптимистический жизнеутверждающий характер, гуманистическая направленность, подлинная народность и демократизм. Сочинения венских классиков отличает широта охвата жизненного содержания. В их музыке эмоциональное соединяется с

рациональным, с предельной стройностью, ясностью и совершенством формы. Композиторы венской классической школы в своем творчестве обобщили весь предшествующий опыт мирового музыкального искусства. На этой основе они выработали поистине универсальный язык, которому свойственны простота, ясность и в то же время большая выразительность за счет обогащения мелодических и гармонических средств. Вместо полифонической фактуры большое значение приобрела гомофонно-гармоническая фактура, но при этом в крупные инструментальные произведения зачастую включались полифонические эпизоды, динамизирующие музыкальную ткань.

**Йозеф Гайдн** (1732-1809) является одним из основоположников венской классической школы. С творчеством Гайдна связано формирование жанров симфонии, струнного квартета, фортепианной сонаты.

Йозеф Франц Гайдн родился в местечке Рорау близ Вены. Его отец, каретный мастер был любителем музыки. В раннем детстве Гайдн обратил на себя внимание прекрасным слухом и красивым голосом. Вскоре Гайдн начинает петь в капелле при соборе св.

Стефана в Вене. В 1749 г., когда у Гайдна начал ломаться голос, его вышвырнули из капеллы, и он, в восемнадцатилетнем возрасте, был полностью предоставлен самому себе. Последующие десять лет стали для него суровым временем, когда в бедности, безвестности и жизненных испытаниях мужал его характер и окончательно определялось его призвание композитора. В 1753 г. известный неаполитанский оперный композитор Н. Порпора, оказался в Вене. Гайдн пользовался его советами по композиции и в благодарность за это служил ему аккомпаниатором во время уроков пения. В 1761 г. Гайдна пригласил к себе князь Эстерхази на место заместителя капельмейстера. Известный меценат, венгерский князь Эстерхази был обладателем обширных имений и вел в своих дворцах почти королевскую жизнь, имел свою свиту, огромный штат слуг и, конечно, музыкальную капеллу. У



1.6. Йозеф Франц Гайдн

Эстерхази Гайдн проработал 30 лет. За время работы в доме Эстерхази Гайдн из начинающего композитора становится крупнейшим мастером мирового значения, создает первые образцы классической симфонии и струнного квартета, закладывает основы венской классической школы. На исходе 1780-х гг., находясь в полном расцвете творческих сил, он стал больше чем когда-либо тяготиться своим зависимым положением. Имя композитора стало широко известно и за пределами его родины – в Англии, Франции, России. Но поехать куда-нибудь за пределы княжеского поместья, напечатать свои произведения или просто подарить их Гайдн не имел права без согласия на то князя. Он привык, чтобы Гайдн вместе с другими слугами в любое время ожидал в передней его распоряжений. Как быстро пролетало для композитора то время, когда ему все же удавалось побывать в Вене и повидать знакомых и друзей. В числе последних был и Вольфганг Амадей Моцарт. Но такие встречи проходили крайне редко, в основном Гайдн вынужден был пребывать в настоящем заточении в княжеском дворце. Существует легенда, что однажды музыканты оставались из-за прихоти князя за городом в летнем дворце до поздней осени. Наступили холода, а с ними и болезни. Измученные недугами музыканты страдали и от разлуки со своими семьями, т. к. в летнее время видеться с родными им было запрещено, а зависимое положение не позволяло уйти со службы. Однако князь делал вид, будто ничего этого не замечает. И тогда Гайдн сделал своему нечуткому хозяину своеобразный намек. Он написал симфонию, которая впоследствии получила название «Прощальной» (№ 45). Во время исполнения данного произведения музыканты один за другим покидали оркестр и гасили свечи у своих пюпитров. В конце концов остались двое скрипачей (в том числе и сам Гайдн), которые, закончив играть, тоже погасили свечи и ушли со сцены. После этого князь «милостиво» отдал распоряжение собираться в город.

Несмотря на унижительную зависимость Гайдн не решался оставить службу. Положение меняется кардинальным образом в 1792 г. Старый князь Эстерхази умирает, а его наследник распускает капеллу. В 60 лет композитор наконец-то обретает желанную свободу.

Капельмейстеру, ставшему европейской знаменитостью, была назначена пенсия в 400 гульденов с условием, чтобы Гайдн больше нигде не поступал на службу и все свои издаваемые сочинения подписывал бы «Сочинение Й. Гайдна, капельмейстера князей Эстерхази».

В 1791 г. импрессарио И. Саломон предлагает ему концертную поездку в Англию. Специально для этой поездки Гайдн сочиняет шесть симфоний («Лондонские симфонии», 1792). Именно в «Лондонских» симфониях композитор создал свой, не похожий ни на кого из его современников, устойчивый тип симфонии. Поездка в Англию приносит ему большой успех, каждый концерт превращается в триумф, залы переполнены. Гайдну присуждают степень почетного доктора Оксфордского университета. По возвращению в Вену Гайдн сочиняет две монументальные оратории: «Сотворение мира» и «Времена года». Эти две оратории и завершили творческий путь композитора.

Творчество Гайдна явилось целой эпохой в развитии мировой музыкальной культуры. Гайдна очень часто называют «отцом» симфонии и квартета. До него было создано немало подобных произведений, но только в его творчестве эти жанры стали классическими. Так, симфонии окончательно оформились в четырехчастный цикл с определенной последовательностью частей, каждая из которых имеет свой характер и строение. Первая часть этих произведений идет в быстром темпе и звучит, как правило, энергично и взволнованно. Вторая часть — медленная. Третья — менуэт, отличающаяся оживленным, танцевальным характером. В четвертой, финальной, части музыка вновь исполняется в быстром темпе и передает ликующе-праздничное настроение. В зрелых симфониях Гайдна устанавливается классический состав оркестра, включающий все группы инструментов (струнные, деревянные и медные духовые, ударные). В струнную, ведущую группу входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Деревянная группа представлена флейтами, гобоями, кларнетами и фаготами. Группа медных инструментов

включает в себя валторны и трубы. Из ударных Гайдн использовал в оркестре только литавры.

### Этапы жизненного и творческого пути В. Моцарта.



Амадей Моцарт (1756-1791) – такая же вершина для конца XVIII века, поднимавшаяся в эпоху Просвещения, какой был Бах в свое время. Моцарт стал символом музыкального гения - он обладал феноменальным музыкальным слухом, памятью и способностью к импровизации. Моцарт широко признан одним из величайших композиторов: его уникальность состоит в том, что он работал во всех музыкальных формах своего времени и во всех достиг наивысшего

#### 1.7. В. Моцарт

успеха. Подобно тому, как действием одной немецкой музыкальной культуры нельзя объяснить явление Баха, так и на изолированной австро-немецкой почве невозможно понять феномен Моцарта. Моцарт отлично знал музыку современных европейских мастеров, достижения Гайдна в симфонической музыке, итальянскую оперу. Кроме того, он имел возможность побывать в ряде городов Италии, в Париже, Мангейме, Мюнхене, Праге и многих других европейских музыкальных центрах, где мог непосредственно наблюдать развитие и художественное воздействие новых творческих направлений. Трудно объяснить даже психологию Моцарта, уровень его самосознания, исходя только из непосредственно окружавшей его обстановки: бунт молодого композитора в 1781 г. против архиепископа Зальцбургского был нисколько не «типичен» для нее. Чувство внутренней независимости и собственного достоинства созрело у Моцарта в духовной атмосфере Просвещения как чувство человека новой формации. Этим он обязан своему раннему жизненному опыту и редкостной чуткости в постижении всего, с чем он повсюду соприкасался. Все воспринять и ничего не повторить может только

гений. Человек как прекрасное, жизнь как гармоничное начало — это художественное *credo* Моцарта.

Великий австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт родился в 1756 г. в австрийском городке Зальцбург. Жизнь Моцарта можно разделить на три этапа. Первый из них прошел в гастрольных поездках по всей Европе. Второй — работа придворным музыкантом в Зальцбурге у архиепископа. Третий период — венский. Музыкальные способности Моцарта проявились в очень раннем возрасте, когда ему было около трёх лет. Руководил обучением Моцарта его отец Леопольд Моцарт, композитор и капельмейстер. Отец обучил Вольфганга основам игры на клавесине, скрипке и органе. Уже в шестилетнем возрасте отец повез его в концертную поездку, вскоре после этого ребенок с семьей совершил большое турне по Франции, Англии, Германии и другим странам, прославившее его как музыкальное чудо. Три года (1770—1773) отец с сыном гастролировали в Италии, где посетили крупнейшие города этой страны — Рим, Милан, Неаполь, Венецию, Флоренцию. Его концерты проходили с потрясающим успехом. Поразили итальянцев и фантастически тонкий слух Вольфганга, его гениальная память. Находясь в Риме в Сикстинской капелле во время исполнения многоголосного хорового произведения, Моцарт запомнил его и, придя домой, записал. Произведение это считалось собственностью церкви и исполнялось всего два раза в год. Выносить ноты из церкви или переписывать их запрещалось под страхом сурового наказания. Но перед чудесным музыкантом отступила и церковь, ведь Моцарт не выносил нот и не списывал их, он только запомнил! Избрание Вольфганга в члены Болонской академии было еще более необычным фактом. Впервые в истории Академии ее членом стал столь юный композитор. Успехи Вольфганга превзошли все ожидания отца. Вот теперь-то, казалось ему, он устроит судьбу своего сына, надежно обеспечит его существование и его сын не будет вести скучную жизнь провинциального музыканта в Зальцбурге, где нет даже оперного театра, где музыкальные интересы так ограничены. Но этим надеждам не суждено было осуществиться. Все попытки молодого музыканта,

имя которого было у всех на устах, найти работу в Италии были безуспешны. Пришлось возвращаться домой, в провинциальный Зальцбург. Трудное, но счастливое детство и юность кончились. Началась жизнь, полная творческих свершений и несбывшихся надежд. Когда ему минуло 17 лет, среди его произведений насчитывались уже 4 оперы, несколько духовных стихотворений, 13 симфоний, 24 сонаты, не говоря о массе более мелких композиций.

Родной город встретил прославленных путешественников неприветливо. К этому времени старый архиепископ, относившийся снисходительно к долгим отлучкам Моцартов, умер. Новый правитель Зальцбурга граф И. Колоредо оказался властным и жестоким человеком. В юном музыканте, которого он назначил дирижером своего оркестра, граф сразу почувствовал независимость мыслей, нетерпимость к грубому обращению. Унизительное положение музыканта-слуги делало жизнь Моцарта в Зальцбурге невыносимой. Чтобы еще больше унижить всемирно известного музыканта, граф заставлял его обедать вместе со слугами в людской, где композитор должен был сидеть выше лакеев, но ниже поваров. А в это время с блестящим успехом в Мюнхене шла новая опера Моцарта «Идоменей, царь Крита». Успех «Идоменея» окончательно утвердил Моцарта в его стремлении не возвращаться к зависимому положению придворного музыканта. Он подал письменное заявление об увольнении. Архиепископ не только ответил отказом, но и встретил Моцарта потоком оскорблений. Но Моцарт не принадлежал к людям, склонявшим голову перед сильными мира сего. Придя в себя, он решил не возвращаться в Зальцбург, а остаться в Вене. В 1781 году Моцарт поселился в Вене, где и прожил до конца своих дней.

«В венские годы главный интерес и главное внимание Моцарта привлекала несомненно опера. Он постоянно помышлял об оперном искусстве, углублял свои искания как оперный композитор и именно в Вене создал свои шедевры» - пишет Т. Ливанова<sup>9</sup>. Начало венского периода в жизни композитора ознаменовано ярким событием: сочинением оперы-зингшпиля «Похищение из серала», которая стала

<sup>9</sup> Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 г. т. II; 1982. стр. 456.

первой оперой на немецком языке. Опера «Похищение из сераля», написанная по поручению императора Иосифа II в 1782 году, была принята с энтузиазмом и вскоре получила большое распространение в Германии, где её стали считать первой национальной немецкой оперой. «Опера Моцарта была восторженно принята слушателями. Только императору она показалась слишком уж сложной. «Ужасно много нот, мой милый Моцарт», – недовольно сказал он композитору. «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество», – с достоинством ответил Моцарт»<sup>10</sup>. На премьере публика устроила композитору овацию. «Счастье мое начинается только теперь», – писал он отцу. Так началось последнее десятилетие жизни Моцарта, годы наивысшего расцвета его таланта.

С 1786 г. начинается необычайно плодотворная и неустанная деятельность Моцарта. Примером невероятной быстроты сочинения может служить опера «Свадьба Фигаро» (по пьесе Бомарше), написанная в 1786 г. в шесть недель и, тем не менее, поражающая мастерством формы, совершенством музыкальной характеристики, неиссякаемым вдохновением. Не успел соавтор Моцарта Лоренцо да Понте закончить либретто «Свадьбы Фигаро», как ему пришлось спешить с либретто «Дон Жуана», которого Моцарт писал для Праги. Это великое произведение, не имеющее аналогов в музыкальном искусстве, увидело свет в 1787 году в Праге и имело ещё больший успех, чем «Свадьба Фигаро». В течение лета 1788 года Моцарт написал одну из последних и величайших симфоний № 40, ставшей самой популярной из его симфоний. Перенапряженность в работе, постоянные материальные трудности угнетали, приводили в отчаяние великого композитора и постепенно подтачивали его организм. Последней оперой Моцарта стала «Волшебная флейта» (1791), имевшая колоссальный успех, чрезвычайно быстро распространившийся. Эта опера вместе с «Похищением из сераля» послужила основанием самостоятельного развития национальной немецкой оперы. Великодушием Моцарта пользовались и часто его обманывали. Так было и с театральным антрепренером Шиканедером.

<sup>10</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003. стр. 96.

Антрепренер прогорел и обратился за помощью к Моцарту, попросив его написать веселый зингшпиль с чудесными превращениями, чтобы заинтересовать публику. За «Волшебную флейту» Шиканедер обещал дать Моцарту 25 дукатов при подписании договора, еще 25 по окончании партитуры и 50, когда опера будет поставлена. Моцарт написал оперу безвозмездно, прося лишь вернуть ему партитуру, рассчитывая на ее продажу в дальнейшем. Шиканедер, благодаря «Волшебной флейте» поправил дела, и, не заплатив автору за его труды ни копейки, без его ведома продал партитуру. Вскоре «Волшебная флейта» облетела всю Германию и стала одной из самых репертуарных опер.

В последние дни жизни Моцарт работал над величественно-горестным Реквиемом. Незадолго до смерти Моцарта посетил некий таинственный незнакомец во всем черном и заказал ему «Реквием» (траурную заупокойную мессу). Как установили биографы композитора, это был граф Франц фон Вальзегг-Штуппах, решивший выдать купленное сочинение за собственное. Моцарт погрузился в работу, но недобрые предчувствия не покинули его - таинственный незнакомец, «чёрный человек» неотступно стоит перед его глазами. Композитору начинает казаться, что эту заупокойную мессу он пишет для себя. Незадолго до смерти Моцарт написал последнее письмо, адресованное либреттисту Л. да Понте: «Мой дорогой друг да Понте! Я был бы рад последовать Вашему совету, но это невозможно. Голова у меня так кружится, что я не вижу пути вперед. Я ощущаю в себе такую тяжесть, что знаю: час мой вот-вот пробьет. Смерть не за горами. И все же жизнь была прекрасна, карьера моя началась при столь благоприятных обстоятельствах. Но никто не властен над судьбой, никто не ведает, сколько времени ему отпущено. Итак, мне остается лишь завершить свою похоронную песнь, оставить её незавершенной я не могу»<sup>11</sup>. Причина смерти Моцарта до сих пор является предметом споров. Знаменитая легенда об отравлении Моцарта композитором Сальери и сейчас поддерживается некоторыми

<sup>11</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Учебное пособие. Орел. 2003. стр. 102.

музыковедами, но документальные доказательства этой версии отсутствуют.

Моцарт написал в общей сложности 626 произведений. Отличительной чертой творчества Моцарта является удивительное сочетание строгих, ясных форм с глубокой эмоциональностью. Уникальность его творчества состоит в том, что он не только писал во всех существовавших в его эпоху формах и жанрах, но и в каждом из них оставил произведения непреходящего значения. Большое внимание Моцарт уделял симфонической музыке. Наиболее популярными стали три последние симфонии – № 39, № 40 и № 41 («Юпитер»). Также Моцарт стал одним из создателей жанра классического концерта. В обширной и разнообразной деятельности Моцарта опера занимает самое видное место. Его оперы – целая эпоха в развитии этого вида музыкального искусства. Наряду с Глюком, он был величайшим реформатором жанра оперы, но в отличие от него, основой оперы считал музыку. «Моцарт по существу реформировал и зингшпиль, и оперу-буффа, создав на их основе новые виды комической оперы – сказочно-философского содержания («Волшебная флейта»), комедийного – одновременно поэтического и сатирического («Свадьба Фигаро»), близкого к трагикомедии («Дон-Жуан»). К этому его побуждали поиски правдивого воплощения человеческих характеров, драматических положений и общей музыкально-драматической концепции в оперном театре» - отмечает Т. Ливанова<sup>12</sup>. Моцарт создал совершенно иной тип музыкальной драматургии, где оперная музыка находится в полном единстве с развитием сценического действия. Как следствие – в его операх нет однозначно положительных и отрицательных персонажей, характеры живые и многогранные, показаны взаимоотношения людей, их чувства и стремления. Он умел наделять своих героев живыми человеческими чертами. Наиболее популярными стали оперы «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта».

---

<sup>12</sup> Ливанова Т. Западно-европейская музыка до 1789 г. т. II; 1982. Стр. 460.

Опера *«Свадьба Фигаро»* (1786) написана в традициях оперы-буффа. Сюжет оперы *«Свадьба Фигаро»* предложил композитору либреттист аббат Л. да Понте. Сюжет увлек Моцарта блеском и остроумием интриг, живостью сценических положений, богатством характеров, данных не статично, а в развитии. Дело осложнялось тем, что комедия была в Австрии запрещена цензурой. Л. да Понте убрал из либретто все социальные мотивы, оставив лишь веселую комедию, он же пообещал добиться разрешения на постановку лично у императора. Само сочинение оперы авторы решили держать в тайне - иначе интриг не оберешься. Сюжет оперы таков. В доме графа Альмавивы готовится свадьба двух слуг — камердинера Фигаро и служанки графини Сюзанны. Но Графу самому нравится Сюзанна и он всячески пытается отсрочить свадьбу. Ум, находчивость и ловкость Фигаро ломают все планы врагов его семейного счастья. Слугам удается одурачить своего господина и поставить его в неловкое и смешное положение. День, полный тревог, заканчивается веселой свадьбой.

Развивая принципы, которые уже были заложены в *«Похищении из сераля»* и намечены в более ранних операх, Моцарт создал реалистическую комедию, в которой каждое действующее лицо имеет свою индивидуальную музыкальную характеристику, богатую и многогранную, раскрывающуюся с разных сторон. Музыка *«Свадьбы Фигаро»* приобрела огромную популярность. Знаменитая ария Фигаро *«Мальчик резвый»* распевалась и разыгрывалась на улицах Вены, в кабачках и ресторанах, в садах и парках.

Свой единственный балет *«Безделушки»* (фр.: *Les Petits riens*) Моцарт сочинил по личному заказу знаменитого балетмейстера Ж.Ж. Новерра. Первая постановка состоялась 11 июня 1778 г. в Париже в Королевской академии музыки (*«Гранд-Опера»*). Сюжет балета *«Безделушки»* прост и в то же время затейлив. Все действие состоит из трех небольших сцен-миниатюр. Первая сцена: пастушки ловят Купидона сетью и заключают в клетку. Вторая сцена: игра в жмурки. Третья сцена: Купидон заставляет двух пастушек ревновать третью,

переодетую пастушкой. Первыми исполнителями в балете были Мари Аллар, Мари-Мадлен Гимар, Жан Доберваль и Огюст Вестрис.

**Вопросы:**

1. Дайте определение понятию «венская классическая школа».
2. Какие композиторы являются основоположниками венской классической школы?
3. Какой музыкальный жанр получил рождение в творчестве И. Гайдна?
4. Раскройте определение «симфонический оркестр».
5. Какие музыкальные жанры являются ведущими в творчестве Моцарта?
6. Перечислите оперы В. Моцарта
7. Какое литературное произведение легло в основу либретто оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»?

**Литература:**

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III. М., 1977.
2. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
3. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. М., 1987

### Тема 1.3.3. Творчество Л. Бетховена

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути Бетховена
2. Творческое наследие Бетховена

Ключевые понятия: *венская классическая школа, симфония, соната, тема революции, конфликтность тематизма*



1.8. Людвиг ван Бетховен

**Творчество Л. Бетховена (1770-1826).**

Музыка Людвиг ван Бетховена - одно из величайших явлений мировой культуры. Мировоззрение Бетховена формировалось под воздействием революционного движения, распространившегося на рубеже XVIII и XIX столетий. Бетховен создал в музыкальном искусстве свою тему - тему борьбы и победы. «Музыка должна высекать огонь из людских сердец» - так говорил сам композитор <sup>13</sup>.

Бетховен первым выдвинул концепцию музыкальной темы как идеи, как носителя концентрированной образности. Бетховен первый в истории музыки поставил симфонию в один ряд с философией и литературой. Как Гегель в философии, так и Бетховен в музыке показали, что жизнь есть единство и борьба противоположностей.

Людвиг ван Бетховен родился в 1770 г. в Бонне в семье потомственных придворных музыкантов. Отец будущего композитора – придворный тенорист, преподавал пение, игру на клавишине. Он был одаренным музыкантом, но легкомысленным человеком и любителем алкоголя. Обнаружив у сына незаурядный талант, он заставлял его часами просиживать за клавишином. По 7-8 часов в день отец заставлял несчастного ребенка играть упражнения, а иногда у него появлялось желание позаниматься с ним и ночью. И только яркий талант ребенка, его непреодолимое влечение к музыке помогли ему перенести такое жестокое обращение и не отпугнули навсегда от искусства. Среднего образования Людвигу не удалось получить: семья жила в нужде.

<sup>13</sup> Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III, стр. 6.

Однако, жадно стремясь восполнить пробелы в своих познаниях, Людвиг много читал. Через несколько лет юный Бетховен научился бегло читать по латыни, переводил речи Цицерона, овладел французским и итальянским языками. С десяти лет Бетховен уже работал в качестве помощника органиста, сначала бесплатно, а с 1784 года - как штатный музыкант капеллы. Встречу Бетховена с Кристианом Нефе в 1782 году можно считать счастливым событием тех лет. Прекрасный педагог, композитор и органист, Нефе сразу распознал в мальчике замечательного музыканта, сумел понять своеобразие его таланта. Нефе познакомил Бетховена с лучшими произведениями немецких композиторов И. Баха, Г. Генделя, Ф. Гайдна, В. Моцарта, создав тем самым прочную основу для его самостоятельного творчества. Еще через два года Бетховена приняли на придворную службу в должности органиста.

Окрепнув как композитор и пианист, Бетховен осуществил свою давнюю мечту - в 1787 году он едет в Вену, чтобы встретиться с Моцартом. Бетховен исполнил в присутствии прославленного композитора свои произведения, импровизировал. Моцарт был поражен смелостью и богатством фантазии юноши, необычайной манерой исполнения, бурной и порывистой. Обращаясь к присутствовавшим, Моцарт воскликнул: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!»<sup>14</sup> Но стать учеником Моцарта Бетховену не удалось: тяжкая болезнь и смерть матери вынудили его спешно вернуться в Бонн. Юноша вынужден был принять на себя все заботы о семье. Людвиг остался фактическим главой семьи, ответственным за судьбу двух младших братьев, и был вынужден провести еще около пяти лет в Бонне. В эти годы Бетховен складывается как личность, формируется его мировоззрение. Как раз в это время (1789) во Франции, происходит великое событие - революция, провозгласившая свободу, равенство, всечеловеческое братство. Эти высокие стремления восставшего против королевской власти народа находят в душе Бетховена горячий отклик.

В ноябре 1792 г. он окончательно покинул Бонн и переехал в Вену - крупнейший музыкальный центр Европы. Здесь он занимался

---

<sup>14</sup> Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. вып. III. стр. 13.

контрапунктом и композицией у И. Гайдна, И. Шенка, И. Альбрехтсбергера и А. Сальери. Одновременно Бетховен начал выступать как пианист и вскоре завоевал славу непревзойденного импровизатора и ярчайшего виртуоза. Бетховен выступал преимущественно в салонах венской знати. Он сразу обратил на себя внимание не только гениальной игрой, но и независимым, бескомпромиссным характером. Резкий и прямой, Бетховен не терпел любого насилия над собой и в горделивом сознании своей гениальности не щадил сановных меценатов. Так, в пылу гнева он написал одному из них: «Князь! Тем, чем вы являетесь, вы обязаны случаю и происхождением; тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей есть и будет тысячи, Бетховен – один!».

Очень интенсивно протекало музыкальное развитие Бетховена в первое десятилетие пребывания в Вене. За эти годы он создал более 100 произведений в разных жанрах: 17 фортепианных сонат, 9 сонат для скрипки с фортепиано, 3 фортепианных концерта, 2 сонаты для виолончели с фортепиано, музыку к балету «Творения Прометея». К середине 90-х гг. Бетховен уже полностью сложился как композитор. Вехи этой эволюции отмечают три популярнейшие сонаты – «Патетическая», «Лунная» и «Аппассионата». В 1802 году в жизни Бетховена наступает глубокий кризис. Еще за несколько лет до того Бетховен ощутил ослабление слуха. Для композитора это был страшный удар. «Уже три года, как мой слух все более слабеет. В театре я должен, чтобы понимать артистов, садиться у самого оркестра. Когда говорят тихо, я едва слышу; да, я слышу звуки, но не слова, а между тем, когда кричат, это для меня невыносимо» - писал композитор. По предписанию врачей Бетховен почти полгода проводит в Гейлигенштадте – тихом местечке в предместье Вены. Именно там разыгрался самый жестокий в жизни Бетховена кризис. Убедившись, что болезнь неизлечима, композитор решает уйти из жизни и в 1802 году в Гейлигенштадте пишет завещание. Но все же Бетховен гигантским усилием воли переборол малодушие. Известны его слова: «Я схвачу судьбу за глотку и не позволю, чтобы она меня сокрушила»<sup>15</sup>. Позже Бетховен писал: «Меня удержало только

<sup>15</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел, 2003. стр. 111.

искусство. Мне казалось немислимым покинуть этот свет раньше, чем я исполню все, к чему я чувствовал себя призванным».

Время между 1803 и 1812 гг. отличается поразительной творческой продуктивностью, это - время блестящего расцвета гения Бетховена. Третьей симфонией, задуманной в дни кризиса, открывается новый период в творчестве Бетховена, знаменующий еще более высокий взлет его могучей фантазии. Глубоко выстраданные им идеи преодоления страдания силой духа и победы света над мраком после ожесточенной борьбы оказались созвучными основным идеям Французской революции и освободительных движений начала XIX в. Эти идеи воплотились в Третьей и Пятой симфониях, в опере «Фиделио», в музыке к трагедии И. В. Гете «Эгмонт», в Сонате № 23 («Аппассионате»). Во всех этих произведениях нашел самое полное и окончательное воплощение стиль венского классицизма с его жизнеутверждающей верой в разум, добро и справедливость, выраженной на концепционном уровне как движение «через страдание — к радости», а на композиционном — как равновесие между единством и многообразием и соблюдение строгих пропорций при самых крупных масштабах сочинения.

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

Последнее десятилетие жизни Бетховена было омрачено как общей гнетущей политической и духовной атмосферой в меттерниховской Австрии, так и личными невзгодами и потрясениями (К. Меттерних — австрийский канцлер). Глухота композитора стала полной; с 1818 г. он был вынужден пользоваться «разговорными тетрадами», в которых собеседники писали обращенные к нему вопросы. В 1824 г. в Вене состоялся последний бенефисный концерт Бетховена, в котором прозвучала его итоговая, Девятая симфония с заключительным хором на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера. Идея преодоления страдания и торжества света последовательно проведена через всю симфонию и с предельной ясностью выражена в конце

благодаря введению поэтического текста. Мысль о Девятой симфонии зародилась еще в годы кризиса, но приступил Бетховен к реализации этого замысла в 1822 году. Титанический замысел симфонии - выразить в звуках вселенскую идею братства и дружбы людей всего мира - требовал каких-то особых, новых форм воплощения и Бетховен вводит в финал симфонии хор и певцов-солистов. Первое исполнение Девятой симфонии в Вене в 1824 г. стало триумфом. Публика устроила композитору овацию. Бетховен стоял спиной к залу и ничего не слышал. Тогда одна из певиц-солисток повернула его лицом к залу. Овации длились так долго, что полицейские потребовали их прекратить. Подобные почести полагалась лишь императору.

Как обращение ко всем людям звучат последние слова симфонии: «Обнимитесь, миллионы!». Полная революционного оптимизма, величественная симфония венчает творческий путь великого композитора, сумевшего преодолеть личное горе и страдания, сохранить непоколебимую веру в человечество и его прекрасное будущее и пронести эту веру через всю жизнь. Девятая симфония с ее финальным призывом - «Обнимитесь, миллионы!» - стала идейным завещанием Бетховена человечеству и оказала сильнейшее воздействие на симфонизм XIX и XX вв. Тема радости, звучащая в финале Девятой симфонии стала со временем музыкальным символом Европейского союза. Такое признание должно было вдохновить Бетховена на создание новых творений. Он лихорадочно набрасывает эскизы, рассказывает близким о ближайших планах. Но силы слабеют. Болезни - одна коварнее другой - подстерегают его.

**Творческое наследие Бетховена.** Творческое наследие Бетховена огромно. Бетховен написал 9 симфоний, 2 оркестровых увертюры, 5 фортепианных концертов, 32 сонаты для фортепиано. У Бетховена есть и сценическая музыка: опера «Фиделио», балет «Творение Прометея», музыка к драме Гете «Эгмонт». Однако главное в творчестве Бетховена - симфонии и фортепианные сонаты.

К наиболее вдохновенным, поэтическим произведениям Бетховена принадлежит знаменитая «Лунная соната» (фортепианная соната № 14, до диэз минор; 1801). Соната посвящена графине Джульетте Гвиччарди, которой Бетховен в 1801 г. давал уроки музыки. Композитор был влюблен в юную графиню и хотел на ней жениться.

«Перемена, происшедшая во мне теперь, вызвана милой чудесной девушкой, которая любит меня и любима мною» - писал Бетховен своему другу. Но вдохновительница «Лунной сонаты» вышла замуж за молодого графа Галленберга. Позже эту сонату назвали «Лунной» или, вернее, «Сонатой лунного света». Название сонаты придумал поэт-романтик Людвиг Рельштаб, друг композитора Ф. Шуберта. Во время посмертного исполнения произведений Бетховена Л. Рельштаб услышал Опус 27 № 2, и в своей статье восторженно отметил, что начало сонаты напоминает ему игру лунного света на глади Люцернского озера. С тех пор это произведение получило название «Лунная соната». Случайно найденный живописный образ навсегда закрепился за сонатой, хотя и не вполне соответствовал ее содержанию. Соната имеет авторский подзаголовок «Почти фантазия». Необычность сонаты в том, что она начинается медленной частью. В основе лежит тема, построенная на троекратном повторении одного звука – характерный для Бетховена прием.

*Третья симфония* («Героическая») начинает собою новую эру симфонической музыки XIX века. Свою новую грандиозную симфонию Бетховен хотел посвятить Наполеону Бонапарту, который казался композитору настоящим героем, предводителем народных масс. Но когда «генерал революции» провозгласил себя императором, Бетховен снял посвящение Бонапарту и вместо него написал лишь одно слово «Героическая». Бетховен сумел выразить своей музыкой героическое настроение народных масс эпохи Французской революций, когда народ ощутил себя реальной политической силой.

*Пятая симфония* (1805–1808) – пожалуй, наиболее популярная из всех симфоний Бетховена. Трудно представить себе, что она написана глухим композитором. Обычно содержание Пятой симфонии определяют так: «От тьмы к свету, через борьбу – к победе. В ней сконцентрированы наиболее типичные черты бетховенского стиля, наиболее ярко и сжато воплощена основная идея его творчества, которую обычно формулируют так: через борьбу к победе. Короткие рельефные темы сразу и навсегда врезаются в память. В симфонии четыре части, и все четыре части пронизывает короткий волевой мотив из четырех нот. Сам композитор сказал о нем: «Так судьба стучится в

дверь»<sup>16</sup>. Финал симфонии звучит торжественно и победно, как грандиозное праздничное шествие народа-победителя.

Единственный балет Л. Бетховена «*Творения Прометей*» проникнут духом героизма и высокими гуманистическими идеалами. Балет был поставлен в Вене в 1801 г. (постановщик С. Вигано). Балет состоит из увертюры и 16 оркестровых номеров. Музыка этого балета пронизана сквозным действием. Это первая попытка симфонизации балетной музыки.

### **Вопросы:**

1. Дайте определение понятию «венская классическая школа».
2. Какие композиторы являются основоположниками венской классической школы?
3. Назовите произведения Бетховена, получившие широкую популярность.
4. Назовите сценические произведения Бетховена.
5. Дайте характеристику образам «Лунной сонаты».
6. О какой музыкальной теме из своего произведения Бетховен выразился: «Так судьба стучится в дверь»?

### **Литература:**

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III. М., 1977.
2. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
3. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. М., 1987.
4. Новерр Ж.Ж. Письма о танце. Л.-М. 1965.

---

<sup>16</sup> Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. вып. II. с. 98. - М., 1977.

## Тема 1.4.1. Романтизм в музыке

План:

1. Особенности идейного содержания и художественного метода романтизма
2. Характерные проявления романтизма в музыке
3. Творчество Ф. Шуберта, Ф. Шопена

*Ключевые понятия: художественное направление, действенный и пассивный романтизм, конфликт идеала и действительности, поэтизация бытовых танцевальных жанров*

**Особенности идейного содержания и художественного метода романтизма.** В начале XIX века романтизм стал обозначением нового направления, противоположного классицизму и Просвещению. Романтизм характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности. Смена художественных направлений была следствием громадных социальных перемен, которыми отмечена общественная жизнь Европы на рубеже двух веков. В литературе романтизм нашел выражение в творчестве В. Гюго, Д. Байрона, Э. Гофмана; в живописи – Жерико, Э. Делакруа. В период романтизма сложился новый тип художника – передового общественного деятеля, который стремился к раскрепощению духовных сил человека, к высшим законам справедливости. Вместе с тем определяющим в становлении идеологии художников нового времени явилось глубокое разочарование широких общественных слоев в результатах Великой французской революции. Романтизм развивается по двум руслуам – как реакционный и как прогрессивный романтизм. Первый стремится уйти от жизни в мир мечты, идеализирует прошлое и идиллическую простоту отношений. Действенный романтизм отражал разлад с действительностью в форме страстного протеста. Он пронизывает творчество Байрона, Гюго, Шелли, Гейне, Шумана, Берлиоза, Вагнера и многих других писателей и композиторов послереволюционного поколения. Превосходство чувства над разумом – аксиома теории романтизма. Тонкая разработанность лирико-психологических образов – одно из ведущих достижений искусства XIX столетия.

**Характерные проявления романтизма в музыке.** Именно музыка в эпоху романтизма заняла ведущее место в системе искусств. Если в литературе и живописи романтическое направление в основном завершает своё развитие к середине XIX столетия, то жизнь музыкального романтизма в Европе гораздо продолжительнее. В музыке романтизм формируется лишь к 20-м годам XIX века в творчестве К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Г. Берлиоза. Расцвета музыкальный романтизм достигает в 30-40-е годы XIX века в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана. В 50-е гг. романтизм получает дальнейшее развитие у Ф. Листа и Р. Вагнера.

В музыкальном творчестве господствующее значение приобретает тема «лирической исповеди», в особенности любовная лирика, с наибольшей полнотой раскрывающая внутренний мир «героя». Эта тема проходит красной нитью через все искусство романтизма. Настоящим открытием композиторов-романтиков стала тема фантастики. Музыка впервые научилась воплощать сказочно-фантастические образы чисто музыкальными средствами при помощи необычных оркестровых и гармонических красок. Общей тенденцией романтического искусства становится внимание к отечественной культуре, к национальному фольклору. Оно был вызван к жизни обостренным национальным самосознанием, которое принесли освободительные войны против наполеоновского нашествия. Глубокое освоение и изучение в деталях национального фольклора расширило круг художественных образов, пополнив его малоизвестными до тех пор образами героического эпоса, старинных легенд, языческой поэзии и пантеистического восприятия природы. Именно на период романтизма в европейском искусстве приходится расцвет таких национальных музыкальных школ, как польская во главе с Ф. Шопеном, венгерская во главе с Ф. Листом, русская во главе с М. Глинкой, чешская во главе с Б. Сметаной.

Новые темы и образы потребовали от романтиков разработки новых средств музыкального языка и принципов формообразования, расширения тембровой и гармонической палитры музыки. Ведущим жанром романтической музыки, связанным с бытовыми традициями,

стала песня (романс). Наряду с песней расцвела и камерная фортепианная миниатюра, также выросшая из бытового музицирования (прелюдия, этюд, фантазия, ноктюрн, экспромт, музыкальный момент). Из подчиненного вида искусства миниатюра превратилась в одну из ведущих областей музыкального творчества нового времени. С романтизмом связан расцвет *программной* музыки, которым музыкальное творчество романтизма так ясно отличается от искусства венских классиков. Под программной в широком смысле мы понимаем всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания нуждается в содействии таких немusикальных элементов, как слово, сценическое действие, танец, литературный заголовок. Новые образы романтизма — господство лирико-психологического начала, сказочно-фантастическая стихия, внедрение национальных народно-бытовых черт, героико-патриотические мотивы и, наконец, остро контрастное противопоставление разных образных планов — привели к значительному видоизменению и расширению выразительных средств музыки.

**Творчество Ф. Шуберта (1797-1828).** Австрийский композитор эпохи раннего романтизма Франц Шуберт родился в предместье Вены (Лихтенталь) в семье школьного учителя. В семье очень любили музыку, отец и старшие братья владели различными инструментами. К 11 годам Франц уже хорошо играл и пел трудные сольные партии в церковном хоре, поэтому он продолжил свою учебу в конвикте (школа подготовки церковных певчих). Здесь он занимался с великим Сальери, здесь же начал сочинять музыку. Но не закончив курс обучения, в 1813 г. Шуберт ушел из конвикта. Подчинившись воле отца, не хотевшего, чтобы сын стал музыкантом, он три года служил помощником учителя в школе. Однако желанию отца сделать из сына учителя не суждено было осуществиться, так как Франц окончательно решил посвятить себя музыке. После ссоры с отцом Шуберт жил поочередно у своих друзей — Шпауна, Штадлера, Шобера. Образовался тесный кружок молодых людей (среди них — известный оперный певец М. Фогль), объединенных общими идеями развития высокого

искусства. Иногда такие встречи посвящались исключительно музыке Шуберта, которые получили название «шубертиады».



1.9. Франц Шуберт  
(1797-1828)

В период ранней молодости, в 17-20 лет гений Шуберта достигает великолепного цветения. В свои 19 лет Шуберт – автор пяти симфоний. В течение только 1815 г. он написал 144 песни (среди них баллада «Лесной царь» и «Маргарита за прялкой» на слова Гёте), 4 оперы, 2 мессы, 2 симфонии, 2 сонаты для фортепиано, квартет и многое другое. В эти же годы он пишет и свой знаменитый вокальный цикл из 20 песен «Прекрасная мельничиха» на стихи немецкого поэта В. Мюллера. Последние годы жизни композитора пронизаны

осознанием беспочвенности его юношеских иллюзий и настроениями горечи и разочарования. Даже примирение с отцом, более спокойная домашняя жизнь уже не могли вернуть утраченного здоровья. Большой радостью для композитора стала весть об одобрении его творчества самим Бетховеном, а также организованный стараниями друзей единственный при жизни концерт из его сочинений. Вскоре Шуберт заболел тифом и скончался. На скромном памятнике на Венском кладбище выгравирована красноречивая надпись: «Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды»<sup>17</sup>.

Шуберт – один из основоположников музыкального романтизма, создатель ряда новых жанров: романтической симфонии, фортепианной миниатюры и особенно песни. Впервые у Шуберта песня оказалась способной со всей глубиной раскрыть внутренний мир человека, показать его радости и страдания. «Силой своего гения Шуберт поднял этот жанр с бытового уровня в один ряд с симфонической музыкой. На основе стихов Гете, Гейне, Мюллера Шуберт создал музыкально-поэтические образы более чем 600

<sup>17</sup> Гаврилин В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III М., 1977, стр. 159.

песен»<sup>18</sup>. В песнях сильнее всего проявилась ярчайшая черта дарования композитора — богатство и красота мелодий, простота и демократичность высказывания, подчеркивающие тесную живую связь с традициями австрийской народно-бытовой культуры.

Из инструментальных произведений наибольшую известность получила “Неоконченная” двухчастная симфония си минор. Свое название эта симфония получила из-за того, что состояла всего лишь из двух частей, вместо традиционных четырех. Считали, что недостающие части утеряны, однако это не так. В клавирном наброске симфонии уже была третья часть, но в законченную партитуру автор ее не включил, полагая, что двух частей вполне достаточно для воплощения замысла симфонии. К сожалению, Шуберт так и не услышал, как исполняет ее оркестр, как не услышал он и других своих симфоний.

**Творчество Ф. Шопена (1810-1846).** Фридерик Шопен — величайший представитель мирового музыкального искусства — основатель польской национальной композиторской школы. Мало кому из композиторов удалось так глубоко и полно выразить национальный характер, как это удалось Шопену. “Он воплотил поэтическую сущность целой нации”, — сказал Ф. Лист. Шопен не сочинял опер, как Моцарт, симфоний, как Гайдн и Бетховен, почти все свое творчество он ограничил рамками фортепианной музыки. Но и в пределах одного фортепианного творчества Шопен достиг таких высот и такой многогранности, какой другие композиторы добивались кропотливой работой в разных областях музыкального искусства.

Жизнь Шопена как бы разделена на две части. Первые двадцать лет он прожил в Польше (до 1831 г.), а потом вынужден был уехать из Польши навсегда. Всю оставшуюся жизнь Шопен жил в Париже, тоскуя по Родине.

---

<sup>18</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003. стр. 123.



**1.10. Фридерик Шопен  
(1810-1849)**

Шопен родился в 1810 г. под Варшавой в имении Желязова Воля. Отец Николай Шопен – бывший офицер армии Костюшко, затем работавший преподавателем французского языка в варшавском лицее. Мать Юстина Кжижановская была очень музыкальна и ей Шопен был обязан своими первыми музыкальными впечатлениями. Подобно Моцарту, маленький Фридерик поражал окружающих своей музыкальной одаренностью. Свой

первый концерт он дал в восемь лет. Его первый учитель Войцех Живный отказался от занятий когда Шопену было 12 лет, поняв, что больше ничего не может дать гениальному ученику. В 1829 г., когда Шопен оканчивал консерваторию, директор Юзеф Эльснер дал ученику такую характеристику: “Исключительное дарование, музыкальный гений”. Талант Шопена укреплял у родных и близких композитора мысль о необходимости его длительного совершенствования за границей. В ноябре 1830 года перед отъездом в Париж, друзья подарили Шопену серебряный кубок с польской землей в знак его верности родине. Шопен и предположить тогда не мог, что больше никогда в жизни не сможет вернуться в Польшу. Почти сразу же после отъезда Шопена, в Польше развернулось революционное восстание за обретение государственной независимости от России. Крушение революции в Польше, последовавшие затем гонения и реакция навсегда отрезали Шопену путь на родину. “Я проклинаю час своего отъезда. Все обеды, вечера, концерты, танцы... наводят на меня тоску”, - пишет он в Польшу. В творческом сознании Шопена произошел перелом. Мечтательная юношеская лиричность отступила перед трагизмом новых образов. Появился невиданный до этого драматизм (Революционный этюд с-moll). «Тема Родины отныне

становится ведущей творческой темой Шопена» - пишет В. Галацкая<sup>19</sup>. Польская революция как бы проложила грань между большими двумя периодами творческой биографии композитора: Варшава - безоблачная юность с радужными надеждами; Париж - жизнь со всеми её драматическими контрастами.

Париж в 30-40 гг. XIX в. был центром западноевропейской культуры. Туда стекались все знаменитости: Бальзак, Стендаль, Гюго, Мериме, Мюссе и др. Там выступали знаменитые оперные певцы: Паста, Малибран, Виардо; музыканты-виртуозы: Калькбреннер, Тальберг, Паганини. Друзьями и близкими знакомыми Шопена становятся композиторы Ференц Лист, Гектор Берлиоз, Винченцо Беллини, писатели и поэты Оноре де Бальзак, Генрих Гейне, Жорж Санд, Адам Мицкевич, художник Эжен Делакруа. На многие годы Шопен связал свою жизнь со знаменитой французской писательницей Авророй Дюдеван, больше известной под псевдонимом Жорж Санд. Их союз, основанный на большой любви, вызвал у обоих радостное воодушевление и приток творческих сил. С годами этот союз превратился в источник глубоких душевных страданий, ускоривших смерть композитора.

Шопен был одним из выдающихся пианистов своего времени. Он обогатил фортепианное исполнительство новым художественным содержанием, новыми средствами музыкальной выразительности. Создавая индивидуальный музыкальный образ, Шопен обычно находил для него столь же индивидуальное фортепианное воплощение.

1838-1847 гг. — это годы расцвета творчества Ф. Шопена. В 1848 г. Шопен поехал на гастроли в Лондон. Там он давал уроки, выступал в салонах и сильно простыл, что было для него противопоказано. Умер Шопен от туберкулёза легких на руках своей сестры. По завещанию Шопена его сердце отправили в Польшу, где оно и сейчас хранится в варшавском костеле Святого Креста.

Ф. Шопен не писал ни опер, ни симфоний, ни ораторий, ни кантат, сосредоточив свои интересы исключительно в области фортепианной

---

<sup>19</sup> Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. вып. III. 1977. Стр. 463.

музыки, раскрыв в них выразительные возможности фортепиано с исчерпывающей полнотой. Шопен первым ввел в обиход профессионального искусства жанр фортепианной баллады. Он стал одним из создателей романтического сонатного цикла. Он заново, на романтической основе представил жанр прелюдии; наряду с Ф. Листом, создал образцы концертного этюда, соединившего в себе технические и художественные задачи, опоэтизировал и драматизировал жанры ноктюрна, вальса, полонеза, мазурки.

Шопеном созданы новые жанры романтической миниатюры на основе польских танцев – мазурки, полонеза, краковяка. Для него жанры мазурки и полонеза превратились в музыкальную эмблему Польши, в символ его далекой Родины. Психологически обогащая танец, Шопен беспредельно раздвинул сферу его содержания; в вальсах, мазурках, полонезах возникает разнообразный мир образов – от сцен народной жизни, воплощения героико-патриотической темы до тончайших движений и драматических порывов человеческой души. Шопеном созданы непревзойденные по своему художественному совершенству пьесы в характере мазурки, полонеза. Это – маленькие фортепианные миниатюры, в которых Шопен наиболее близко соприкоснулся с польским фольклором, со звучанием народного ансамбля. Он выразил в мазурках характерные черты её разновидностей: Мазур, Оберек, Куявяк. Серьезность содержания, сила образного обобщения придают полонезам Шопена смысл, далеко превосходящий его прямое назначение. Танец становится своеобразным символом Польши, ее истории, ее народа. Шопен поэтизирует вальс – простой бытовой танец превращает в возвышенную поэму. «Вальсы Шопена, подобно этюдам, перерастают в концертные пьесы, вдохновенные и глубокие, в которых использован весь арсенал современной техники и виртуозного пианизма»<sup>20</sup>. По своему настроению каждый из четырнадцати вальсов Шопена неповторимо своеобразен. Наибольшей популярностью пользуется вальс № 7 до диез минор, также включенный А. Глазуновым в «Шопениану». Фортепианная музыка Шопена через много лет

<sup>20</sup> Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III. М. 1977. с. 539.

вдохновила русского балетмейстера М. Фокина на создание балета «Шопениана» (первоначально «Сильфиды»), который стал одним из самых знаменитых произведений балетного искусства.

**Вопросы:**

1. Какие композиторы стали первыми, творившими в романтическом направлении?
2. Какие выразительные средства стали характерными для романтической музыки?
3. Перечислите круг образных тем, характерных для романтической музыки.
4. Назовите известные произведения Ф. Шуберта.
5. Назовите произведения Ф. Шопена.
6. Какими событиями в жизни Шопена вызвано сочинение «Революционного этюда»?
7. Какие танцевальные жанры получили свое яркое отражение в музыке Шопена?

**Литература:**

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III. М., 1977.
2. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
3. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. М., 1987.

## Тема 1.4.2. Национальные композиторские школы в XIX веке

План:

1. Ф. Лист – основоположник венгерской музыкальной классики
2. Э. Григ – основоположник норвежской музыкальной школы
3. Развитие национального музыкального искусства в странах Европы

**Ключевые понятия:** *романтизм, национальная школа, самобытность традиций, самобытная интонация, рождение новых жанров*

С романтизмом связан в XIX веке расцвет музыкальной культуры Австрии, Германии, Италии, Франции, развитие национальных школ в Польше, Венгрии, Чехии, а позднее и в других странах – Норвегии, Финляндии, Испании. Под влиянием активного пробуждения национального самосознания народов Европы на международную музыкальную арену выдвинулись молодые композиторские школы, которым было суждено значительно раздвинуть границы общеевропейской культуры. Композиторы этих стран, воплощая образы национальной литературы, истории, родной природы, опирались на интонации и ритмы родного фольклора. Польская (Шопен, Монюшко), чешская (Сметана, Дворжак), венгерская (Лист), затем норвежская (Григ), испанская (Педрель, Альбенис) финская (Сибелиус), английская школы (Элгар) – все они, вливаясь в общее русло композиторского творчества Европы, создавали новый круг образов, выражающий неповторимые национальные черты той отечественной культуры, к которой принадлежал композитор.

**Ференц Лист (1811-1886)** – выдающийся венгерский композитор-романтик, основоположник венгерской музыкальной классики. Лист является национальной гордостью венгерского народа. Судьба Листа сложилась так, что он рано покинул родину, провел многие годы во Франции и Германии и только к концу жизни подолгу жил в Венгрии.

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в Венгрии, в местечке Доборьян (область Шопрон). Выдающееся дарование композитора обнаружилось довольно рано. Первые шаги в музыке Лист делал под руководством отца, а приехав в Вену, брал уроки у Карла Черни, а также у известного итальянского композитора Антонио Сальери. Приехав в Париж, композитор попадает в бурный круговорот музыкальной жизни. Огромную роль для Листа сыграли



1.11. Ференц Лист

его встречи и общение в музыкальной столице с выдающимися музыкантами – Николло Паганини, Гектором Берлиозом и Фредериком Шопеном. Потрясенный гениальной игрой итальянского скрипача Паганини, Лист, уже успевший к тому времени завоевать славу маэстро фортепиано, с новым жаром занялся фортепианной игрой и поставил перед собой цель достигнуть в этой области мастерства, равного мастерству Паганини. 1839-1847 гг. отмечены беспрецедентной по своему размаху концертной деятельностью Листа почти во всех странах Европы. Эти непрерывные концертные поездки, сопровождающиеся сплошным триумфом, доставили Листу огромную славу. Гейне писал о Листе: «Да, гениальный человек снова здесь; он дает концерты, распространяющие чары, граничащие с чем-то сказочным. Рядом с ним исчезают все пианисты – за исключением Шопена, этого Рафаэля фортепиано»<sup>21</sup>. Игра Листа на фортепиано отличалась непревзойденной виртуозностью. Исполнительству Листа был свойственен грандиозный размах и пафос, приподнятость и вместе с тем необычайная поэтическая картинность. Этими же качествами отличается фортепианная музыка Листа. Именно раскрытию поэтического образа в лучших произведениях Листа подчинены все разнообразные приемы фактуры и музыкального языка – мощные аккорды во всех регистрах, каскады виртуозных пассажей, певучая кантилена. Специфической особенностью фортепианной звучности во

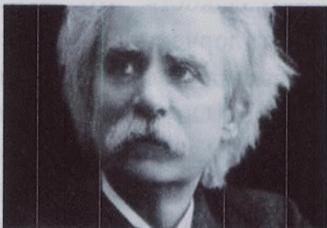
<sup>21</sup> Лсвик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. IV, 1970, стр. 83.

многих произведениях Листа является оркестральность, что также находится в тесной связи с его исполнительским творчеством.

Будучи бескорыстным по натуре, он посвятил большую часть своей жизни пропаганде других композиторов. Он поддерживал композиторов разных национальных школ: Шопена, Сметану, Грига, Шумана, Вагнера, Берлиоза, Бородина, Римского-Корсакова. В 1886 г. несмотря на плохое самочувствие, Лист поехал в Байрейт, чтобы послушать оперы Вагнера «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». Заболев воспалением легких, Ференц Лист умер в Байрейте 31 июля 1886 года.

Большинство его произведений созданы для фортепиано. Один из величайших пианистов XIX века Лист писал фортепианную музыку на протяжении всей творческой жизни. Многие произведения Листа связаны с Венгрией: кантата «Венгрия», симфоническая поэма «Венгрия», героический марш в венгерском стиле, несколько тетрадей национальных венгерских и рапсодий, а также ещё 19 венгерских рапсодий, «Венгерская коронационная месса». Лист был страстным пропагандистом идеи программности в музыке. Он воплотил в музыке образы многих произведений мировой литературы – Данте, Петрарки, Гёте. Он передавал в музыке и содержание живописи Рафаэля («Обручение»), скульптуры Микеланджело («Мыслитель»). В связи с программностью он переосмыслил классические жанры и формы и создал свой новый жанр – симфоническую поэму (симфоническая поэма – одночастное симфоническое произведение, которое сочетает в себе черты цикличности и других форм, например сонатной). В творческое наследие Ф. Листа вошли: опера «Дон Санчо или Замок любви»; 12 симфонических поэм, 2 концерта для ф-но с оркестром, произведения для фортепиано «Годы странствий» (3 тетради), «Утешения», 19 венгерских рапсодий и др.

**Эдвард Григ** (1843-1907) – основоположник норвежской музыкальной классической школы. Эдвард Григ, подобно Глинке в



### 1.12. Эдвард Григ

России или Сметане в Чехии с необыкновенной яркостью воплотил в музыке национальные типы, образы народной поэтики и природы Норвегии. Совершенная простота музыкального стиля Э. Грига сделала доступной и запоминаемой его музыку для самой широкой аудитории.

Творчество Грига вобрало в себя типические черты норвежского музыкального фольклора, особенности которого формировались на протяжении многих столетий и закрепились в XIV-XVI веках. Большим своеобразием обладают лирико-эпические песни норвежских скальдов (народных сказителей), относящиеся к средневековью. Их мелодике присущ декламационно-речитативный склад. Эти песни насыщены контрастным содержанием, переменчивыми настроениями, внезапными переходами от патетики к тяжелому раздумью, от меланхолии к светлому юмору, что рождает особый балладный тон, метко схваченный и переданный в музыке Грига. В Норвегии распространены сказания о подземном мире и его хитроумных обитателях — гномах-кобольдах или злых демонических существах в лице троллей, домовых, водяных и пр. Григ неоднократно запечатлевал в своих произведениях такие образы народной фантастики («Шествие гномов», ор.54; «В пещере горного короля» ор.46; «Кобольд» ор.71 и др.). Широко отражены в его музыке и пейзажные моменты.

В норвежской музыке исключительно богато представлены крестьянские танцы «слоттер», то есть танцы, сыгранные на норвежской народной скрипке. В своих импровизациях народные скрипачи разрабатывали три типа танцев: «спрингер» - прыжковый парный танец нечетного размера, идущий в стремительном движении, «халлинг» - мужской сольный танец молодечества, четного размера, «гангар» - танец-шествие в своеобразном ритме, умеренного склада, исполнялся обычно на деревенских свадьбах. Так путем усвоения и дальнейшей разработки образов и типических черт музыкальной

стилистики норвежского фольклора закладывались народно-национальные основы музыки Грига.

Григ обращался к фортепиано на протяжении всей жизни. Меткими, скупыми штрихами композитор характеризует душевное состояние или явление действительности. Но тематизм пьес наделен такой естественной и жанровой характерностью, а интонационно-ритмические и гармонические «повороты» содержат столько неожиданного и увлекательного, что музыкальное развитие подчас уподобляется хорошо рассказанной новелле. Григ оставил около ста пятидесяти фортепианных пьес; семьдесят издано в десяти «Лирических тетрадах».

В 1874 году великий норвежский драматург Г. Ибсен предложил композитору сочинить музыку к его драме «Пер Гюнт». В своей пьесе Ибсен использовал элементы норвежских народных сказок, но насытил их новым современным звучанием. Его драма проникнута пафосом протеста, бунта человеческой личности против сковывающих и уродующих ее социальных условий. Вместе с тем средствами бичующей сатиры изобличается Пер Гюнт, эгоизм и себялюбие которого приводят к разладу с действительностью. Работа над музыкой длилась полтора года. Лишь весной 1875 года Григ отправил рукопись в театр. Спектакль с музыкой Грига имел огромный успех. Из своей театральной музыки Григ оставил две оркестровые сюиты, предназначенные для исполнения в филармонических концертах. За короткий срок эта музыка завоевала огромную популярность во всем мире. Составляя сюиты, композитор выбрал из 23-х музыкальных номеров лишь некоторые, напрямую не связанные со сценическим действием номера, и выстроил их последовательность, сообразуясь с логикой музыкального развития. В первую сюиту вошли номера «Утро», «Смерть Озе», «Танец Анитры», «В пещере горного короля». Во вторую сюиту Григ включил номера «Жалоба Ингрид», «Арабский танец», «Возвращение Пера Гюнта на родину», «Песня Сольвейг». Музыка Грига к драме Ибсена далеко выходит за рамки простой иллюстративности. Она лирически обобщает философскую концепцию драмы, заставляет слушателей и зрителей по-новому ощутить Норвегию и воспринять драму Ибсена в ее национальном

звучании. Огромный успех музыки к “Перу Гюнту” способствовал мировой славе Грига.

**Развитие национальной музыки в странах Европы.** Основателем национальной классики в Чехии является Бедржих Сметана (1824-1884), творчество которого во многом было обусловлено подъёмом патриотического движения, ростом национального самосознания в условиях национального и социального гнёта в Чехии, находившейся под властью Габсбургов. Многосторонняя деятельность Б. Сметаны была подчинена единой цели — созданию профессиональной чешской музыки. Выдающийся композитор, дирижер, педагог, пианист, критик, музыкально-общественный деятель, Сметана выступил в то время, когда чешский народ осознал себя нацией со своей собственной, самобытной культурой, активно противостоящей господству Австрии в политической и духовной сфере. Создавая истинно национальное музыкальное искусство, Б. Сметана обратился к наиболее популярным и актуальным жанрам эпохи — симфонии и опере.

С пяти лет будущий композитор играл на скрипке, а в шесть лет публично выступил как пианист. В школьные годы мальчик с увлечением играет в оркестре, начинает сочинять. Свое музыкально-теоретическое образование Сметана завершает в Пражской консерватории под руководством И. Прокша, одновременно он совершенствуется в игре на фортепиано. К этому же времени (40-е гг.) относится знакомство Сметаны с Р. Шуманом, Г. Берлиозом и Ф. Листом, гастролировавшими в Праге. Впоследствии Лист высоко оценит произведения чешского композитора и окажет ему поддержку. Поражение революции привело к усилению реакции в политике Австрийской империи, душившей все чешское. Находясь в постоянном конфликте с австрийским режимом, Сметана несколько лет проводит в Швеции. В 60-е гг. приходит время нового подъема национального движения в Чехии, и возвратившийся на родину композитор активно включается в общественную жизнь. В 1862 г. по инициативе Сметаны в Праге был открыт Временный театр, где в течение многих лет он работал дирижером и ставил свои оперы.

Всемирно известным проведением Сметаны стала опера «Проданная невеста» - лучшая чешская классическая национальная

опера. Премьера оперы Б. Сметаны «Проданная невеста» состоялась 30 мая 1868 г. в Праге. Комическая опера «Проданная невеста» — произведение на редкость жизнерадостное, сочетающее подлинно народный юмор с поэтичной, задушевной лирикой. Незамысловатый сюжет позволил композитору нарисовать живые, сочные картины чешского народного быта и окружающей природы, создать галерею ярко национальных характеров: находчивого, сметливого Еника, решительную Маженку, хитрого Кецала. Широко выписанные массовые сцены в сочетании с зажигательными ритмами чешских танцев придали всему действию редкую самобытность. Мелодические обороты народного чешского танца польки пронизывают оперу «Проданная невеста» и служат основой вокальных партий и больших народно-массовых сцен этого произведения. В каждое действие оперы Сметана вводит большие танцевальные сцены, основанные на народных танцах.

Сметана стал создателем не только национальной классической оперы, но и симфонизма. Высшее достижение Сметаны в оркестровой музыке цикл симфонических поэм «Моя Родина» — эпопея о чешской земле, ее народе, истории. Это произведение сыграло огромную роль в развитии чешской инструментальной музыки.

В 70-х годах XIX в. происходит новый подъем культуры Испании, названный Ренасимьенто (испанское Возрождение), в котором участвовали виднейшие писатели, поэты, художники. Впервые широкое международное признание испанская национальная музыка приобрела благодаря творчеству Исаака Альбениса (1860-1909). Из большого композиторского наследия Альбениса наибольшую ценность представляет фортепианная музыка. Альбенис обращается к популярным песенно-танцевальным жанрам (малагенья, севильяна), воссоздавая в музыке характерные особенности различных областей Испании — Кастилии, Арагона, Басконии и Андалусии. Наиболее полно и многосторонне в творчестве Альбениса разработан андалусский стиль фламенко. В фортепианной фактуре часто слышно звучание народных инструментов — тамбурина, волынки, особенно гитары. Лучшие его сочинения: «Испанская сюита», сюита «Испания» ор. 165, цикл «Испанские напевы» ор. 232, цикл из 12 пьес «Иберия» (1905-07) — это образцы профессиональной музыки нового

направления, где национальная основа органично соединяется с достижениями современного музыкального искусства. Завораживающая «Астуриас» (Легенда) стала самым известным произведением Альбениса.

Следующим важным этапом в развитии испанской национальной школы стало творчество Энике Гранадоса (1867-1913), Мануэля де Фалья (1876-1946) и Хоакино Турины (1882-1949). В произведениях этих авторов укоренились подлинные проявления испанского фольклора.

### **Вопросы:**

1. Дайте определение характерным чертам романтической музыки.
2. Какие жанры были рождены в эпоху музыкального романтизма?
3. Перечислите произведения Ф. Листа.
4. В каких странах в XIX веке происходит формирование национальных классических школ?
5. К каким жанрам норвежского национального фольклора обратился Э. Григ?

### **Литература:**

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. III. М., 1977.
2. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
3. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. IV. Изд. М., "Музыка", 1973.

### Тема 1.4.3. Балет в творчестве композиторов-романтиков

План:

1. Эстетика романтизма в балетном театре XIX века
2. Балетное творчество А. Адана
3. Балетная музыка Л. Делиба.

**Ключевые понятия:** *балетная музыка, балетная реформа, новаторство Ф. Тальони, симфонизация балетной музыки, лейтмотив*

Эстетика романтизма в балетном театре XIX века. Романтизм открыл новую эру в искусстве балета. На смену строгому классицизму, черпавшему свои образы из античности, пришла романтическая поэзия возвышенного духовного мира человека, поэзия любви, нередко заключенная в фантастическую форму народных преданий и средневековых легенд. Романтический балет выступил как искусство радикальных контрастов: полнокровного-земного и воздушно-небесного, реального и фантастического. Наиболее полно и последовательно романтизм оформился во французском балетном театре. Первыми произведениями, возвестившими новое направление, были балеты «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера (1832) и «Дева Дуная» А. Адана (1836), поставленные в Париже Филиппом Тальони для своей дочери балерины Марии. Постановка «Сильфиды» была воспринята как переворот в сценическом искусстве.

Романтические балеты принесли с собой новый мир образов: вместо античных богов и героев сцену заполнили воздушные фантастические существа – сильфиды, виллисы, ундины. В лексику балета Филипп Тальони ввел танец на высоких полупальцах, а затем и на пуантах, что тоже способствовало созданию образа легкого, неземного существа, его приподнятости над миром. Фантастика способствовала освобождению танца от бытовых подробностей и подражательства и открывала простор для использования накопившихся технических возможностей: прыжков, поддержек и т.д.

Внимание к внутреннему миру человека, попытки увеличить идейно-смысловую нагрузку в балетном спектакле неизбежно вели к возрастанию роли музыки и появлению первых признаков симфонического развития. Прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям. Использование фантастических и экзотических сюжетов, образов, навеянных народными легендами способствовало обновлению музыкальной стилистики балета: усилилась мелодическая выразительность, более резкими стали эмоционально-образные контрасты, в партитурах появились новые танцевальные формы: вальс, полька, галоп, мазурка, болеро.

Утверждению романтического направления в балете способствовали произведения А. Адана, Л. Делиба, отмеченные гибкой и выразительной мелодикой, эмоциональной насыщенностью, сквозным развитием музыкальных характеристик. Композиторы Адан и Делиб привнесли новые качества в балетный театр — симфонизацию музыки и драматизацию танца, оказав плодотворное влияние на дальнейшее развитие балета. Вершиной романтического балета становится “Жизель” А. Адана, поставленная Ж. Коралли и Ж. Перро. Этот спектакль нового типа в большой мере опирался на литературный первоисточник и, соответственно, больше драматизировался танец, увеличилась роль действенных сцен. Тип романтического балетного спектакля продолжал существовать до конца XIX века.

**Адольф Шарль Адан (1803-1856)** заметный представитель французской композиторской школы первой половины XIX века. Его творческие интересы находились преимущественно в сфере музыкального театра, и он не случайно считается одним из основоположников французской комической оперы. В наследии Адана — более сорока опер, среди которых наибольшей



1.13. Адольф Шарль  
Адан

известностью пользовалась «Почтальон из Лонжюмо». Но именно его балеты открыли новую страницу в истории этого жанра, причем «Жизель» – самое яркое из его балетных произведений – на протяжении более 170 лет остается репертуарным спектаклем и продолжает восхищать любителей этого искусства. Музыка Адана отличается открытой эмоциональностью, мелодичностью, истинно французским изяществом, ритмической изобретательностью. Она пластична, ярко театральна, нередко насыщена юмором и жанровыми интонациями.

Адольф Шарль Адан (Адам) родился 24 июля 1803 года в Париже, в семье профессора Парижской консерватории Иоганна Людвиг Адана. С детских лет, находившийся в атмосфере музыки, Адольф рано проявил яркие музыкальные способности. В 1814 году Адан поступил в Парижскую консерваторию, где занимался в классе органа (Ф. Бенуа) и контрапункта (А. Рейха). С 1817 года он занимается композицией у Ф. А. Буальдьё, крупного композитора, оказавшего на своего ученика существенное влияние. В 1825 году Адан получил Римскую премию, которая, по традиции, дала ему право провести три года на вилле Медичи в Риме.

С первых шагов композиторской деятельности Адана влекли к себе театральные жанры. Начал он с сочинения музыки к водевилям, а в 1829 году дебютировал в опере. Его первым произведением в этом жанре стала комическая опера «Петр и Екатерина». Несколько лет Адан проводит в Лондоне, где служит директором театра Ковент-Гарден. Здесь появляется его первый балет «Фауст» – первое значительное по музыке воплощение на балетной сцене бессмертного творения Гёте. В 1836 году Адан работает над балетом «Дева Дуная» вместе с Ф. Тальони, от которого получает ясное представление о специфике балетных форм. В 1839 году Адан приезжает в Петербург,

где сочиняет и ставит на императорской сцене балет «Морской разбойник». В 1841 году в Париже создает свое лучшее произведение – балет «Жизель» (полное название: «Жизель, или Виллисы», фр. *Giselle, ou les Wilis*. Либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа).

С 1849 года Адан – профессор Парижской консерватории по классу композиции. В эти годы из-под его пера появляются такие сочинения, как оперы «Песочный человек» по Гофману и «Фальстаф» по Шекспиру. Последнее сочинение композитора, балет «Корсар», было написано незадолго до смерти Адана, последовавшей 3 мая 1856 года в Париже.

Балетная музыка Адана – не просто ритмический аккомпанемент танцам: она отличается одухотворенностью и поэтичностью, создает настроение, намечает характеристики персонажей и сквозное музыкальное действие. «Душевный мир героев балета, воплощенный в романтическом танце, настолько опозитизирован музыкой, а динамика сценических событий так чутко в ней отражена, что рождается синтетическое единство, основанное на взаимопроникновении всех элементов, образующих новое качество – музыкально-хореографическую драматургию» – пишет исследователь балетного искусства В. Красовская.

«Жизель» Адольфа Адана является высшим достижением романтического балета. Первая постановка балета состоялась в Париже 28 июня 1841 года (хореография Ж. Коралли, Ж. Перро; художник П. Сисери, костюмы П. Лормье). Успех парижской премьеры превзошел все ожидания. Печать переполнилась восторженными отзывами, причем отрицательные реплики практически отсутствовали. Точнее всех, пожалуй, выразился Жюль Жанен: "Чего только нет в этом произведении. И выдумка, и поэзия, и музыка, и композиция новых па, и прекрасные танцовщицы, и гармония, полная жизни, грации, энергии, и особенно балерина Карлотта Гризи. Всего в досталь! В добрый час! Вот что называется балетом". Сам спектакль распространялся еще быстрее, чем молва о нем. Так распространялась "Жизель" по миру: 1841 г. - Париж, Бордо; 1842 - Марсель, Турин, Лондон, Брюссель, Вена, Петербург; 1843 -

Лион, Милан, Венеция, Берлин, Москва; 1844 - Гаага, Флоренция, Генуя; 1845 - Стокгольм, Рим.

Замысел балета принадлежал Т. Готье, им же совместно с Сен-Жоржем был составлен и сценарий, а источниками послужили сцены из оперы Делайрака «Нина или безумная от любви» и новелла Гейне. В основу сюжета легла опозитизированная Гейне легенда о вилисах – девушках, не переживших измену возлюбленных и умерших до свадьбы, а затем превратившихся в мстительных духов. Нужно отметить, что главный сюжетный рисунок был разработан мужем балерины Карлотты Гризи французским хореографом Жюлем Перро. «Жизель» была объявлена величайшим балетом своего времени, но Перро славы не досталось: авторство и все лавры присвоил себе Коралли. В «Жизели» впервые предпринята попытка создать образ в слиянии хореографического и музыкального начал, и содержание балета раскрывается не только в танцевальном действии, но и в музыкальном. Балет состоит из двух действий, противопоставляющих реальный и потусторонний миры.



#### 1.14. Сцена из балета «Жизель»

*Краткое содержание.* 1 действие. Жизель – девушка-крестьянка. Простодушная и веселая - больше всего на свете она любит танцевать. Мать постоянно беспокоится, так как у Жизели слабое сердце. Встретившись с Альбертом, Жизель всем сердцем влюбляется в него,

не подозревая, что он из богатой и могущественной семьи. Она не сомневается в счастливом исходе их любви — свадьбе. Ганс подозревает Альберта в обмане. Проследив за ним, Ганс обнаруживает в хижине богатый плащ и шпагу. При всех, Ганс разоблачает Альберта. Жизель отказывается верить обману и сходит с ума.

2 действие. Ночной лес. Кладбище. Виллисы — духи умерших девушек-невест начинают свой танец. Они ждут ночных путников, чтобы затанцевав их, отомстить на свои несбывшиеся мечты о счастье.

Печальный приходит на могилу Жизели раскаивающийся Альберт. Он продолжает любить Жизель. К нему является Жизель. Она спасает Альберта от смерти, защищая его от виллис. Даже после смерти ее любовь остается сильной.

Содержание двух актов отличается резким контрастом: миром земным, реальным, в котором происходят драматические события, и миром фантастическим, призрачным, в обобщенно-философских образах передающем идею победы любви над смертью, добра над злом. В первом акте Жизель — шаловливая юная девушка, радующаяся жизни и выражающая свою радость в порхающих танцах. Кульминацией первого акта становится сцена безумия Жизели. Это не только драматическая, но и пластически-музыкальная вершина событий, собирающая в единый узел все музыкальные темы. Здесь они выражают крайнее горе, отчаяние героини, доведшие ее до потери рассудка и смерти. Одна за другой появляются темы-воспоминания; едва начавшись, они угасают. Композитор и балетмейстер добиваются здесь сильнейшего эмоционального эффекта — зрители почти физически ощущают, как от глубокого потрясения Жизель не может собраться с мыслями, как померк ее разум; заторможенные как бы в полусне движения резко прерываются лихорадочным смятением, взрывом отчаяния.

Балет «Жизель» характерен связью музыки с бытовыми танцевальными жанрами: вальсом, полькой, галопом. Глубокое внутреннее единство музыки и танца в балете «Жизель» особенно проявляется в системе музыкальных и хореографических лейтмотивов, неразрывно связанных между собой.

**Балетная музыка Л. Делиба (1836-1891).** Следующий этап развития французского балетного театра связан с именем Лео Делиба. Балеты Делиба высоко ценил П.И. Чайковский. Так, о балете «Сильвия» он писал: «это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое»<sup>22</sup>. Парижские хореографические спектакли 50-60-х гг. все более насыщались романтическими контрастами, подчас мелодраматизмом; они наделялись элементами зрелищности, пышной монументальности, как, например в балетах «Эсмеральда» Ц. Пуни и «Корсар» А. Адана. Но музыка этих спектаклей, как правило, не отвечала высоким художественным требованиям - ей не хватало цельности драматургии, широты симфонического дыхания. В 70-х годах Делиб привносит новые качества в балетный театр - симфонизацию музыки и драматизацию танца, оказав плодотворное влияние на дальнейшее развитие балета. Им написано три балета, ставших одними из высших достижений французского театра («Ручей», 1866; «Коппелия», 1870; «Сильвия», 1876). Балет «Коппелия» принес Делибу европейскую известность и стал рубежным произведением в его творчестве. Премьера «Коппелии» в хореографии А. Сен-Леона состоялась 25 мая 1870 года на сцене парижского театра Grand Opera. В основу сюжета «Коппелии» положена новелла Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек», в которой рассказывается о юноше, полюбившем механическую куклу, сделанную искусным мастером Коппелиусом.

*Краткое содержание.* Действие происходит в небольшом городке на границе Галиции (рубеж XVIII-XIX веков). Многие юноши заглядываются на красивую девушку в окне. Сванильда подозревает, что ее жених тоже увлечен Коппелией. Наступает ночь. Мастер Коппелиус отправляется в соседний кабачок и девушки вместе со Сванильдой проникают в таинственное жилище. Сванильда обнаруживает, что девушка - это кукла. Сванильда переодевается в платье Коппелии. Старик Коппелиус спаивает Франца, чтобы передать

<sup>22</sup> Чайковский П. Письма. М., 1951, с. 21.

жизнь Франца кукле. Но тут Коппелия оживает и танцует. Разбудив Франца, Коппелиус выпроваживает его. Франц не понимает, что с ним произошло.

На площади среди праздничной толпы помирившиеся Франц и Сванильда. Начинается праздник.

Музыка Делиба отличается мелодичностью, близостью к бытовым музыкальным жанрам, пластичностью формы. «Расширив сферу лирико-психологической выразительности танца, создав колоритные народно-жанровые сцены, Делиб обновил средства выразительности хореографического искусства» - пишет М. Друскин.<sup>23</sup>

Партитура балета «Коппелия» обладает композиционной целостностью, разнообразием национального колорита жанровых сцен и сочетает лирико-драматическое и комедийное начало. Противопоставление реального и ирреального, столь свойственное литературным произведениям Гофмана, отражено в контрасте молодости, любви Франца и Сванильды и мрачного образа доктора Коппелиуса. Элементы симфонизации в «Коппелии» выражены более определенно, чем в «Жизели» и сквозное музыкальное развитие имеет самостоятельное, не подчиненное танцу значение. Впервые лейтритм используется как средство создания образа. Сванильда, например, охарактеризована вальсом. Для музыки кукол композитор находит совершенно новые краски — механическую равномерность ритмического пульса в сочетании колоритной инструментовки. В «Коппелии» использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка, краковяк в I акте), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш).

Балетная музыка Делиба подытоживает полувековой путь французского романтического балета; ее новаторские черты, развитие драматического начала в танце предвосхитили балеты второй половины XIX — нач. XX века. Став последними произведениями французского романтического балета, произведения Делиба великолепным образом замыкают жанр балетного романтизма, начатый балетом «Сильфида».

<sup>23</sup> Друскин М. История зарубежной музыки. вып III. М., 1983. стр.338.

### **Вопросы:**

1. Какие идейно-художественные темы получили яркое развитие в романтическом балете?
2. Назовите первый романтический балет и его авторов.
3. Назовите балерину, впервые исполнившую танец на пуантах.
4. Какой французский писатель является автором либретто балета «Жизель»?
5. Противопоставление каких образных сфер становится основным в романтическом балете?
6. Назовите балеты французского композитора А. Адана.
7. Назовите балеты французского композитора Л. Делиба.

### **Литература:**

1. Красовская В. Западно-европейский балетный театр. т 3. 1981.
2. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 4. М., 1973.
3. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. — М.: «Искусство», 1977.

## Тема 1.5. Музыкальная культура второй половины XIX века

План:

1. Оперная музыка
2. Музыкальный импрессионизм

**Ключевые понятия:** *оперная реформа, оперный реализм, действенная характеристика, новое направление, импрессионизм*

**Оперная музыка.** Во второй половине XIX века происходит утверждение буржуазной демократии, проявляются первые черты массовой культуры. Культурным центром Европы становится Франция. Основными тенденциями развития музыки является стремление к демократизации, смелое обращение к бытовым сюжетам и обычаям из жизни народа. Происходит дальнейшее развитие национальных музыкальных школ в странах Западной Европы. Эдвард Григ черпал вдохновение в норвежских образах, танцах и песнях, Иоганнес Брамс опирался на традиции немецких полифонистов, Сметана и Дворжак - на славянский мелос, Исаак Альбенис - на испанский.

Романтизм способствовал обновлению оперного жанра. Во Франции возникают еще две разновидности оперы: большая романтическая опера (гранд опера) и лирическая опера. Большая опера - это пятиактный спектакль с массовыми и балетными сценами. Лирическая опера была более скромной по масштабам, её сюжеты и действующие лица были лишены ореола героизма и романтической исключительности. В 1875 г. Ж. Бизе сочиняет лирическую оперу «Кармен», ставшей шедевром оперного реализма. К 40-м гг. XIX в. на немецкой оперной сцене в качестве ведущего композитора выдвигается Рихард Вагнер. Он провозглашает новые принципы оперной драматургии, отказывается от деления оперы на арии, ансамбли, хоры, сцены, речитативы ради достижения непрерывности музыкального развития. Вершиной оперного творчества Вагнера стала знаменитая тетралогия «Кольцо нибелунга» - цикл из четырех оперных спектаклей, связанных единым сюжетом.



1.15. Жорж Бизе

В творчестве Жоржа Бизе (1838-1875) нашли выражение лучшие прогрессивные традиции французской культуры. Это - высшая точка реалистических устремлений во французской музыке XIX века. Общественный подъем на рубеже 60-70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе, направил его к вершинам мастерства. Основные его творческие

достижения связаны с театром, для которого он написал пять произведений. Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, творческой работой. Выдающиеся способности мальчика обнаружили рано: четырех лет он уже знал ноты, десяти - поступил в Парижскую консерваторию. Он получил большую Римскую премию, дававшую возможность длительной заграничной командировки для художественного совершенствования и 1857-1860 гг. как лауреат консерватории Бизе провел в Италии. «Содержание, содержание прежде всего», - восклицал он в эти годы в одном из писем. Его привлекает в искусстве размах мысли, широта концепции, жизненная правдивость. Последние пять лет жизни композитора являются самыми плодотворными годами его творчества. Именно в это время он создает сочинения, сделавшие его знаменитым. Прежде всего, это музыка к драме «Арлезианка» и бессмертная опера «Кармен».

В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе большой драмы людей из народа, красочных картин жизни, ее светлых и темных сторон. Премьера «Кармен» прошла в 1875 г. Спустя три месяца Бизе внезапно скончался - композитор прожил неполных 37 лет. Его преждевременная смерть, вероятно была ускорена светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Публика нашла сюжет оперы вульгарным, а музыку слишком серьезной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. Через два года с оперой познакомился П. И. Чайковский и сразу же оценил ее как

шедевр, как эпохальное произведение. «Я убежден, что через 10 лет «Кармен» будет самой популярной оперой в мире», — писал композитор<sup>24</sup>.

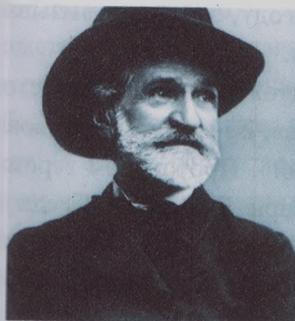
Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен». Не порывая с первоисточником, композитор подчеркнул вольнолюбие, прямоту смелого характера героини. Он приблизил образ к романтической трактовке «цыганского», как синонима свободолюбия, независимости в личных отношениях. Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это хабанера I акта, поло (народный испанский танец) из вступления к IV акту и мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте. В опере «Кармен» впервые возникли характеры людей простых, всем хорошо знакомых, а не мифологические боги или представители высших сословий, которые обычно являлись главными героями оперных произведений. Оперная сцена XIX в. не знала и такой поразительной в своей правдивости героини, как Кармен, и столь смелого вызова общепринятой буржуазной морали. В выборе сюжета и в его трактовке Бизе проявил себя ярким новатором.

«Кармен» создавалась как комическая опера с разговорными диалогами. Музыкальные разделы представляют собой законченные номера. Однако введение лейтмотивов, связанных с образом Кармен, а также повторение некоторых тем в важнейших эпизодах оперы придало развитию музыки цельность и симфоническую напряженность. Чрезвычайно своеобразен и метод характеристики героев. Образ Кармен раскрывается не в арии, как это было принято, а в песне и танце. Она появляется на сцене с зажигательной хабанерой, потом танцует сегидилью, в таверне пляшет под аккомпанемент кастаньет. Композитор стремился подчеркнуть связь своей героини с народом Испании, ее артистичность, импульсивность, яркий темперамент. Музыкальная характеристика Кармен на протяжении первых актов вырастает из песенно-танцевальной стихии, чем подчеркивается близость героини народу. Образ Хозе обрисован с помощью интонаций французских народных песен, военной зори и

---

<sup>24</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003. стр. 145.

марша. Ярче всего его характеристика раскрывается в изумительном романсе «Видишь, как свято сохраняю» - страстном любовном признании Хозе. Музыкальная речь героини построена на танцевальных оборотах, а Хозе - на песенных. Это сопоставление помогает ярко выявить особенности двух характеров, их изначально противоположные этические основы, темпераменты и отношение к действительности. В последнем действии оперы проходит большая танцевальная сюита народных испанских жанров, оттеняющая трагизм финальной сцены. Очень важны в опере народные сцены, также трактованные композитором совершенно необычайно для того времени. Хор в опере - не фон, на котором разворачивается действие. Каждая из его групп живет на сцене своей самостоятельной жизнью, охарактеризована своими мелодиями, что способствует созданию картины реальной напряженной жизни. До тех пор реалистической обрисовкой повседневной жизни занималась комическая опера, бытовые интонации XIX века проникали лишь в оперетту, углубленное раскрытие переживаний простых людей с помощью песни, романса, танца, марша было типично для лирической оперы. Применив в «Кармен» все эти приемы, композитор создал новый тип музыкально-драматического представления. «Кармен» стала одной из вершин французской музыки. Оперу возобновили через восемь лет после смерти автора, и до настоящего времени она является одной из самых репертуарных опер в мире.



**1.16. Джузеппе Верди**  
Гениальный композитор **Джузеппе Верди (1813-1901)** - последний великий классик в трехвековой истории итальянского оперного искусства. Более чем за 50 лет творческой жизни он прошел путь от восторженного романтика до величайшего реалиста на оперной сцене. Нет в мире музыкального театра, в котором бы не ставились оперы Верди. «Риголетто», «Трубадур», «Травиата», «Аида», «Отелло», до настоящего времени сохраняют свою художественную ценность и составляют основу репертуара лучших

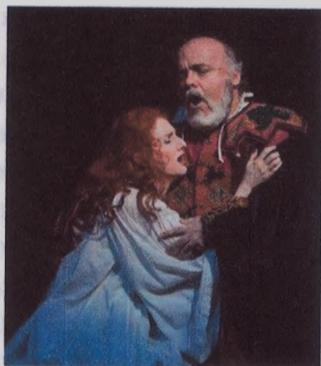
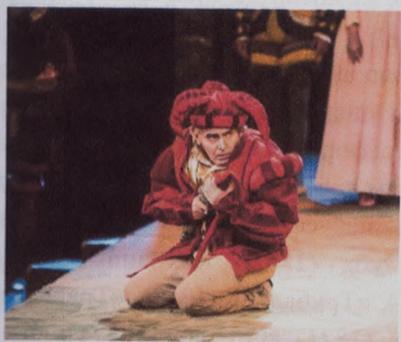
оперных театров мира. На рубеже 1850-х годов начинается расцвет творческих сил Джузеппе Верди. Композитор ищет новых сюжетов, новых образов. Их он черпал в произведениях Виктора Гюго, Джорджа Байрона, Вильяма Шекспира, Фридриха Шиллера. Вершиной творчества Верди этих лет явились три оперы: «Риголетто», «Травиата», «Трубадур». Придворный уродец-шут, падшая женщина и нищая цыганка — вот главные герои этих опер. Эти произведения свидетельствовали о стремлении Верди к психологической достоверности, сценичности своих оперных образов. Ничего подобного история оперного жанра еще не знала. Музыкальный язык этих опер прост и доступен. Яркие, запоминающиеся мелодии этих опер обеспечили им повсеместное признание у публики.

Сюжетной основой оперы «*Риголетто*» послужила драма В. Гюго «Король забавляется». Этот сюжет Верди считал одним из лучших, положенных им на музыку. Текст Гюго при его переработке в оперное либретто подвергся существенным сокращениям, сняты были многие социальные мотивы, изменены время и место действия. Композитора прежде всего интересовала психологическая драма героев. В центре оперы образ Риголетто — язвительного шута, нежного, глубоко страдающего отца, грозного мстителя. Ему противостоит легкомысленный Герцог со своими придворными. Душевная чистота и преданность воплощены в образе Джильды — дочери Риголетто. Со дня премьеры, состоявшейся в Венеции в 1851 году, эта опера вызывает неизменный восторженный прием у публики.

Через три года после премьеры «Риголетто» в Венеции же состоялась премьера новой оперы Верди «Травиата». Её сюжет заимствован из драмы А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Прототипом героини была знаменитая парижская куртизанка Мари Дюплесси. Среди ее поклонников был и молодой начинающий писатель. Их разрыв приписывают настояниям отца Дюма (автора знаменитых «Трех мушкетеров»). Возвратившийся через несколько лет в Париж сын не застаёт Мари в живых — она умерла от туберкулеза в 1847 году.

В феврале 1852 года Верди был в Париже и присутствовал на премьере спектакля «Дама с камелиями».

Композитор понял, что столкнулся с совершенно новым для себя сюжетом, лишенным внешних эффектов, типичных для оперной сцены. Все действие здесь основывается на душевных переживаниях героев. Свою лирическую оперу Верди назвал «Травиата» (по-итальянски «заблудшая»). Героиня оперы, Виолетта - женщина, отвергнутая обществом, но благородством и душевной красотой намного превосходящая представителей светского общества. На премьере оперу освистали. Публика не желала видеть на сцене своих современников, да еще в столь неприглядной истории. Автора упрекали в принижении оперного жанра и расшатывании моральных устоев молодежи.



### 1.17. Сцены из оперы Верди «Риголетто»

После «Травиаты» Верди вновь возвращается к историческим сюжетам. Наиболее известной среди опер этого периода является опера «Аида». Сочинена она по заказу египетского правительства к юбилейным торжествам по случаю открытия Суэцкого канала в 1868 году. В основу либретто легло древнее предание о борьбе египтян с эфиопами. Главная героиня оперы – Аида – рабыня во дворце египетского фараона. Она никому не рассказывает о своем царском происхождении. Темнокожую красавицу полюбил Радамес – молодой воин египетской армии. Но он скрывает свое чувство, так как к нему равнодушна дочь фараона Амнерис. Традиционная для оперного жанра антитеза чувства и долга получила здесь весьма своеобразное решение. Положительно этот конфликт не решается ни для кого из

действующих лиц любовного треугольника, и в этом жизненная достоверность оперы. Здесь и чувство долга восторжествовало, и любовь Аиды и Радамеса, пройдя через испытания, не отступила даже перед смертью. После «Аиды» Верди надолго перестает писать оперы. Он живет в деревенском уединении, занимается сельским хозяйством и больше похож на крестьянина, чем на прославленного маэстро. Последние восемь лет жизни Джузеппе Верди посвятил общественной и благотворительной деятельности. Будучи человеком очень состоятельным и не имея детей, Верди строит бесплатную больницу для крестьян. В Милане на его деньги возводится дом для престарелых музыкантов с полным пансионом. На его содержание Верди завещает все доходы от постановок своих опер. Композитор скончался в январе 1901 года в возрасте 88 лет.

Историческая заслуга Верди заключается в том, что основываясь на лучших традициях итальянского оперного искусства, он вывел итальянскую оперу из кризиса, реформировал ее и создал реалистическое, насыщенное глубоким драматизмом, психологически правдивое музыкально-театральное искусство. Оперное наследие Верди включает 26 опер: «Набукко» (1842), «Эрнани» (1844), «Макбет» (1847), «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853), «Бал-маскарад» (1859), «Аида» (1871), «Отелло» (1887) и др.

Наследниками традиций Верди были молодые композиторы, называвшие себя «веристами» (Леонковалло, Масканьи, Пуччини). Творчество композиторов-веристов можно в исторической перспективе рассматривать как еще один этап в попытке преодоления условностей оперного жанра и в то же время сохранения ее специфики: пение вместо разговорной речи. Под влиянием идей критического реализма, черты которого проникли в оперу из литературы, композиторы сосредоточили свои усилия на показе жизни и быта простых людей-крестьян, ремесленников, студентов, интеллигенции. Все драматические, порой роковые события происходят в обыденной обстановке. Для веристских опер характерна атмосфера трогательной сентиментальности, чувствительности, порой нарушаемая вспышками мелодраматических страстей. Практически вся драматургия

веристских опер ограничивается темами любви и ревности. В сравнении с операми Верди их общественный пафос снижен. Сужение тематики имело следствием отказ оперных композиторов от больших хоровых сцен, развернутых арий-монологов, свойственных традиционным оперным героям. Стремясь к еще большему реализму на оперной сцене, композиторы и либреттисты отказались от рифмованного текста оперных арий. Они приблизили речь действующих лиц к обычному разговору. Наиболее известными композиторами-веристами были П. Масканьи (опера «Сельская честь», 1890), Р. Леонковалло, обессмертивший свое имя сочинением оперы «Паяцы» – драмы из жизни деревенских комедиантов. Высшим проявлением итальянского оперного веризма считаются оперы Дж. Пуччини «Манон Леско», «Богема», «Тоска» и «Чио-Чио сан» («Мадам Баттерфляй»). После Пуччини опера в Италии теряет значение главного музыкального жанра.

**Музыкальный импрессионизм.** Первым из новых стилистических направлений в постромантическую эпоху следует признать *импрессионизм*. Первоначально течение импрессионизма возникает в 70-х годах XIX в. во французской живописи. Слово «импрессионизм» связано с названием картины Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (по-французски *impression* – впечатление). Художники-импрессионисты стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, они внесли в искусство непосредственность восприятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций. Суть этой эстетики очень метко выразил художник Эдгар Мане: «Не создается пейзаж, марина, лицо: создается впечатление от времени дня, пейзажа, лица»<sup>25</sup>.

Основоположителем музыкального импрессионизма становится французский композитор, пианист и дирижер Клод Дебюсси (1862-1918). Как и художники, Дебюсси стремился уловить и запечатлеть

---

<sup>25</sup> Стригина Е. Музыка XX века: учебное пособие для музыкальных училищ и вузов. Б., 2006. с. 25.

изменчивость красок окружающего мира. В этом он действительно близок чарующей красочности картин Моне, Писарро, Ренуара, буквально поражая способностью преобразовывать в звуки реальные впечатления от видимого окружающего мира. Первым произведением, в котором эстетические идеалы Дебюсси воплотились в полной мере, стала оркестровая «Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» (1894). «Прелюдия» была написана под «впечатлением» поэзии Стефана Малларме.

Дебюсси ввел в европейскую музыку новые гармонические краски и оркестровый колорит. Все силы его таланта были направлены на отображение в музыке тончайших проявлений прекрасного. Произведения Дебюсси стали называть «музыкальной живописью». В трехчастной симфонии «Море» композитор изобразил то умиротворенную, то бушующую стихию. Поэтичны и необычны названия частей: «На море от зари до полудня», «Игра волн», «Диалог ветра и моря».

Завершением всего творческого пути Дебюсси следует считать две тетради прелюдий для фортепиано. В них сконцентрированы самые характерные и типичные черты стиля композитора. Названия некоторых прелюдий звучат как поэзия: «Что видел западный ветер», «Феи – восхитительные танцовщицы», «Звуки и запахи реют в вечернем воздухе», «Терраса, освещенная лунным светом», «Девушка с волосами цвета льна». Сочинения Дебюсси, как бы они не назывались, чтобы не изображали – это, прежде всего, он сам, его прекрасная душа. Человек – это стиль, говорят французы. В полной мере это можно отнести и к Дебюсси.

В основе творческого метода музыкального импрессионизма лежало стремление к фиксации мимолетных, едва уловимых впечатлений от объекта изображения и полное безразличие к социальным проблемам. Из их музыки исчезли протяженные темы-мелодии, вместо них появился мелодический арабеск – кружевной, узорчатый мелодический рисунок, с трудом поддающийся воспроизведению голосом. Ритмика в импрессионистических музыкальных произведениях очень зыбкая и трудноуловимая,

метрическая пульсация размыта. Импрессионисты доказывали, что мир состоит не только из социальных проблем и потрясений, из драматической прозы человеческого существования, но и из мира прекрасных мгновений. Выявить и усилить звучание этого мгновения – вот суть импрессионистического искусства.

### **Вопросы:**

1. В каком году состоялась премьера оперы Ж. Бизе «Кармен»?
2. Изложите содержание либретто оперы Бизе «Кармен».
3. Перечислите оперные произведения Дж. Верди.
4. Какие литературные произведения легли в основу опер Верди «Риголетто», «Травиата»?
5. Какое художественное явление послужило импульсом к рождению музыкального импрессионизма?
6. Какой композитор является основоположником музыкального импрессионизма?
7. Назовите наиболее известные произведения К. Дебюсси.

### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 5. М., 1984
3. Верель В. Верди. М., 1991.
4. Гозенпуд А. Оперный словарь. Л. 1965.

## ГЛАВА II. ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

### Тема 2.1. Формирование русской классической музыкальной школы

План:

1. Основные этапы развития русского музыкального искусства
2. Формирование русской национальной композиторской школы.  
М. Глинка – основоположник русской классической музыки.
3. Творчество А. Даргомыжского

*Ключевые понятия: светское и церковное музыкальное искусство; русская классическая музыкальная школа, критический реализм.*

**Основные этапы развития русского музыкального искусства.** Русская музыка берет свои истоки в далеком историческом прошлом. Ее первоначальные основы связаны с культурой и бытом восточнославянских племен, образовавших впоследствии древнерусскую народность. Древние обряды славян включали в себя заклинания, пение, игру на музыкальных инструментах. Следы древних языческих верований сохранились в календарно-обрядовых (связанных с циклом сельскохозяйственных работ) и семейно-обрядовых песнях (плачах, причитаниях, песнях свадебного обряда). Боевые песни славянских дружин послужили основой для героического русского эпоса (его расцвет пришелся на X–XI вв.), сложившегося впоследствии в циклы *былин* (старин). К большим достижениям национального народного творчества принадлежат лирическая протяжная и историческая песни, распространившиеся в XVI–XVII вв.

В IX в. складывается первое раннефеодальное древнерусское государство, называемое Киевской Русью по имени его центра – города Киева. Особенно высокого политического и культурного расцвета достигло оно в XI столетии, при князьях Владимире и Ярославле. Именно в это время были заложены основы развития самостоятельной русской литературы, зодчества и графики, профессиональных форм музыкального искусства.

Главными носителями фольклорной традиции и профессиональными музыкантами на Руси долгое время были скоморохи – синкретические артисты, соединяющие в себе черты потешника, драматического «лицедея», музыканта, акробата и танцора. «Первое упоминание о них относится к XI веку. Они играли на гусях, трубах, бубнах, сопелках, рожках и гудках»<sup>26</sup>. После крещения Руси в 988 году христианские священники начали активную борьбу со скоморохами. Сами выступления скоморохов церковь считала бесовскими игрищами, а тех, кто их посещал, подвергала наказанию. В 60-х годах XVII века по указу царя Алексея Михайловича скоморошество было полностью запрещено. Согласно царскому указу, множество скоморохов было выселено на север, их музыкальные инструменты сжигались.

С принятием христианства развивается церковная музыка – единственный вид письменного профессионального музыкального искусства Древней Руси. Церковные песнопения записывались особыми знаками над строчками текста – знаменами, поэтому и само древнерусское церковное пение получило название знаменного распева. В Русской православной церкви могла звучать только вокальная музыка, музыкальные инструменты не допускались. Пение было одноголосным, все певцы пели в унисон; многоголосие проникает в профессиональную музыку только в XVI в., хотя в народной оно появилось значительно раньше.

В XIV веке начинается процесс объединения русских земель, приведший к ликвидации феодальной раздробленности, созданию централизованного национального государства. Этот процесс был тесно связан с возвышением Московского княжества, которому принадлежала руководящая роль в государственном сплочении Руси. Объединение русских земель вокруг Москвы было закончено в княжение Ивана III (1462-1505), первого из московских князей, именовавшего себя «государем всея Руси». Москва, ставшая оплотом политического единства Русского государства, явилась в XV-XVI вв. и центром притяжения лучших культурных сил страны.

---

<sup>26</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел.2003. стр. 187.

В XVII в. в русской музыке возникают новые жанры, все еще связанные с церковным ритуалом, с религиозными текстами, но отражающие совсем иной взгляд на искусство. Таков партесный (многоголосный) концерт, исполнявшийся как торжественное завершение праздничного богослужения. Широкое распространение получил *кант* — трехголосная песня на стихотворный текст, отдаленный предок русского романса. Канты звучали повсеместно: и в боярских палатах, и в домах горожан. Поначалу они создавались на тексты религиозно-философского содержания (так называемые псалмы), но затем в них проникает иная тематика: государственно-политическая (виватные и панегирические канты), любовная, шуточная и др.

В XVIII веке русская культура вступает в новый период. Это был первый век развития светской культуры, век победы нового, рационалистического мировоззрения над аскетическими догмами религиозной морали. Об этом свидетельствуют имена выдающихся русских писателей Ломоносова, Сумарокова, Державина, Фонвизина, Радищева, Крылова, Карамзина, мастеров сценического искусства Волкова и Дмитриевского, живописцев Рокотова, Левицкого и Боровиковского, скульптора Шубина, архитекторов Баженова и Казакова, композиторов Бортнянского, Фомина и Хандошкина. В общем пути исторического развития русского искусства XVIII века выделяются три основных периода: 1) первая четверть века, связанная с реформами Петра; 2) эпоха 30-60-х годов, ознаменовавшаяся дальнейшим ростом национальной культуры, крупными достижениями в области науки, литературы, искусства и вместе с тем усилением сословного гнета; 3) последняя треть столетия (начиная с середины 60-х годов), отмеченная обострением социальных противоречий, заметной демократизацией русской культуры и ростом русского просветительства.

Реформы Петра I (1672-1725) подготовили почву для утверждения в России новых форм музыкальной жизни, заимствованных в Западной Европе. Из праздного развлечения, из греховной забавы музыка превратилась в необходимое условие полноценного европейского воспитания и сделалась неотъемлемой частью нового уклада жизни. Реформы Петра I вызвали в России новые формы культурной жизни -

балы, маскарады, ассамблеи. Танцы петровских ассамблей – менуэт, полонез, англес – прочно укоренились на русской почве, а некоторые из них, в первую очередь, менуэт, стали излюбленными в дворянском обществе.

XVIII век был началом проникновения в Россию новых, европейских форм инструментального музицирования, веком освоения жанров западноевропейской профессиональной музыки: оперы, сонаты, кантаты. В XVIII веке в Москве и Петербурге появились иностранные оперные антрепризы. В России работали известные итальянские композиторы: Ф. Арайя (автор первой оперы на русский текст – «Цефал и Прокрис», 1755), Б.Галуппи, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза и др. С 1770-х гг. устраивались публичные концерты, возникли публичные театры: в Москве – театр М. Медокса и П. Урусова (1776, ныне Большой театр); в Петербурге – театр К. Книппера (1779, ныне Мариинский театр), на сцене которых выступали артисты Е. Сандукова, А. Крутицкий, А. Ожогин и др.

**Формирование русской композиторской школы.** В последней трети XVIII в. под воздействием идей русского просветительства начала формироваться русская композиторская школа. Ведущим жанром становится опера, зачастую приближающаяся к бытовой комедии с музыкальными номерами («Мельник – колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, на текст А. Аблесимова, 1779). Более сложные оперные формы встречаются в творчестве В. Пашкевича, Е. Фомина, Д. Бортнянского. Развитию инструментальных жанров способствовало творчество Д. Бортнянского и И. Хандошкина – основоположника русской скрипичной школы. Д. Бортнянский и М. Березовский явились создателями русского хорового концерта. В настойчивом стремлении русских музыкантов овладеть законами музыкального искусства, сложившимися музыкальными формами, в умении подчинить свои замыслы строгой логике музыкального мышления (классической функциональной гармонии и полифонии) нельзя не усмотреть воздействия эстетики классицизма, с ее идеалом гармонии форм, пластических образов, ясности выражения. Наиболее отчетливо и наглядно этот эстетический идеал выразился в творчестве Бортнянского – крупнейшего русского композитора XVIII века – в его хоровых композициях, сонатах и увертюрах. Принципы классицизма

нашли отражение и в творческой деятельности других русских композиторов – Березовского, Пашкевича, Фомина, Хандошкина. В начале XIX в. в русской музыке появились романтические тенденции. Отсюда интерес к народно-эпическим сюжетам (опера «Илья-богатырь» К. Кавоса, 1806), сказочной фантастике («Днепровская русалка» С. Давыдова, 1807; «Аскольдова могила» А. Верстовского, 1835). Широкое распространение получил романс (среди авторов – А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев).

XIX век – время могучего подъема русской музыкальной культуры. Новый этап развития русской музыки в XIX в. связан с творчеством М. Глинки – основоположника национальной музыкальной классики. М. Глинка поставил русскую музыкальную школу в один ряд с ведущими музыкальными школами Европы и определил дальнейшую направленность русской культуры. К классическим образцам принадлежат его оперы, симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения. А во второй половине века русское музыкальное искусство, обогащенное творениями Чайковского, Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, в стремительном порыве поднимается до вершин мировой культуры. «На протяжении неполных ста лет русская музыка сделала такой гигантский скачок, с которым нельзя сравнить более плавное и постепенное развитие национальных композиторских школ крупных стран Западной Европы» – отмечает Э. Мелькумова<sup>27</sup>.



2.1. М. И. Глинка

**Михаил Иванович Глинка (1804-1857)** – основоположник русской музыкальной классики. Творчество Глинки имело особое значение для развития русской национальной культуры: в его творениях сложилась русская музыкальная классика. Известный художественный критик В.В. Стасов так писал о Глинке: «Во многих отношениях Глинка имеет в русской музыке такое же значение, как Пушкин в русской поэзии. Оба великие таланты, оба –

<sup>27</sup> Мелькумова Э. Краткий курс лекций по «Истории русской музыки». Т., 2011.

родоначальники нового русского художественного творчества, оба - глубоко национальные, черпавшие свои силы прямо из коренных элементов своего народа, оба создали новый русский язык - один в поэзии, другой - в музыке"<sup>28</sup>.

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая 1804 года в селе Новоспасское Смоленской губернии. Первым сильнейшим музыкальным впечатлением, открывшем Глинке глаза на его жизненное предназначение, было знакомство в 11 лет с домашним оркестром его дяди. С этого момента Глинка вполне осознает, что "музыка - его душа". В 13 лет родители определили его в благородный пансион при Главном педагогическом институте в Петербурге. Глинка отлично учился, во время обучения в пансионе брал частные уроки музыки у известного композитора и пианиста Джона Фильда. Молодой Глинка часто встречался с А. Пушкиным, А. Жуковским, А. Грибоедовым. Это был цвет русской литературы, люди высокой культуры и широкого кругозора. В общении с ними окреп талант Глинки. В Петербурге Глинка получает известность в обществе как автор превосходных романсов "Не искушай меня без нужды" на стихи Е. Баратынского, "Память сердца" на стихи К. Батюшкова, романса "Скажи, зачем?" на стихи князя С. Голицына.

В 1830 г. Глинка отправился за границу. Он побывал в крупнейших музыкальных центрах Европы - Милане, Неаполе, Вене, Венеции, встречался с выдающимися композиторами того времени - Беллини, Доницетти, Мендельсоном, Берлиозом. В Берлине Глинка начал занятия по теории музыки с З. Деном. Полученные знания существенно помогли Глинке в поисках собственного оригинального композиторского стиля. В 1834 году Глинка возвращается в Россию с твердым намерением сочинить русскую оперу. В Петербурге Глинка часто бывал у поэта Жуковского, который и предложил ему для оперы сюжет о подвиге Ивана Сусанина. «Иван Сусанин» - первая русская опера без разговорного диалога, первая опера, основанная на непрерывном музыкальном развитии. Когда опера была уже почти готова, в придворных кругах было высказано «пожелание» (а по существу приказ) переименовать ее из «Ивана Сусанина» в «Жизнь за

<sup>28</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орск. 2003, стр. 193.

царя». Премьера оперы состоялась в декабре 1836 года в Большом театре в Петербурге. Театр был переполнен. Среди прочих зрителей был и А.С. Пушкин. Опера была с восторгом принята передовой частью русского общества.

Содержание оперы повествует о событиях начала XVII века. Походы двух Лжедмитриев и поляков окончились неудачей. Один из польских отрядов добрался почти до самой Костромы, неподалеку от которой тогда жил новый русский царь Михаил Романов. Поляки хотели захватить его, чтобы вновь затеять смуту. В поисках царя поляки зашли в дом крестьянина Ивана Сусанина и потребовали провести их туда, где находится царь. Притворно согласившись, Сусанин завел вражеский отряд в дремучий лес. Когда поляки поняли обман, они жестоко расправились с Сусаниным. Но выбраться из леса они уже не сумели. Рассказ о подвиге Сусанина с начала XIX века становится широко известен в России.

Идея следующей оперы на сюжет поэмы «Руслан и Людмила» возникла у композитора еще при жизни Пушкина. Сам поэт, хорошо знавший творчество композитора, предлагал сделать план либретто. Глинка первым из русских композиторов, создавая крупное произведение, обратился к Пушкину. Опера «Руслан и Людмила» открыла в русской музыке новое сказочно-эпическое направление. Многие из найденного Глинкой в этой опере было в дальнейшем развито следующим поколением композиторов. Танцевальные сцены «Руслана», как и «Ивана Сусанина», подготовили реформу в области балетной музыки П.И. Чайковского.

Около года Глинка живет в Париже, а затем отправляется в Испанию, где он пробыл два года. Несколько позже впечатления от этой поездки получили свое художественное воплощение в двух «испанских» увертюрах: «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Свою третью симфоническую увертюру-фантазию «Камаринская» Глинка сочинил за границей, в Варшаве. Эта симфоническая фантазия на темы двух русских песен: свадебной лирической «Из-за гор, гор высоких» и бойкой плясовой «Камаринская» - явилась новым словом в истории русской музыки. Три увертюры Глинки положили начало русской симфонической музыке. Позже, в 1856 году, Глинка написал еще одну

замечательную пьесу для оркестра “Вальс-фантазия”, подготовившую появление поэтических симфонических вальсов П.И. Чайковского.

Последние шесть лет Глинка попеременно живет то в Петербурге, то за границей. В Петербурге он жил в одной квартире со своей старшей сестрой Людмилой Ивановной Шестаковой, с которой был очень дружен. Впоследствии она стала хранительницей музыкального наследия Глинки, участвовала в издании его сочинений и поддерживала молодых композиторов балакиревского кружка - наследников глинкинских традиций.

Прожив некоторое время в Берлине, Глинка серьезно простужается и 3 февраля 1857 года умирает.

Новое содержание искусства Глинки связано прежде всего с новым пониманием важнейшего принципа русской композиторской школы – принципа народности. Если предшественники Глинки стремились передать лишь отдельные стороны народного быта, то у творца «Сусанина» на первый план выступает совсем иная, высшая цель: показать типичные черты духовного облика русского народа и его представителей. Преодолевая бытовой реализм XVIII века, он пришел к эстетическим принципам высокой типизации и поэтического обобщения явлений действительности. «Взяв за основу своего творчества народную музыку и выведя гармонию из мелодического склада русской песни, Глинка создал национальный русский музыкальный стиль. Он сумел связать “узами законного брака” русскую песню и западноевропейскую полифонию. Глинка сумел адаптировать к национальному музыкальному стилю все европейские музыкальные формы и способы композиции»<sup>29</sup>. Национальное искусство Глинки не принадлежит ни классицизму, ни романтизму, оно тем более не является простой суммой классических и романтических элементов. Впитав достижения западноевропейской музыкальной культуры, в совершенстве овладев высоким мастерством, он выработал свою систему эстетических взглядов, опирающуюся на принципы русского художественного реализма пушкинской эпохи.

<sup>29</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел, 2003, стр. 197.

От «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» исходят две ветви русской оперной классики: история и эпос, народная музыкальная драма и опера-сказка. Начиная с «Ивана Сусанина» и «Руслан и Людмила» русская опера обретает принципы симфонического развития: она представляет собой не цепь отдельных музыкальных номеров, объединенных общим сюжетом, а целостное музыкально-драматическое произведение с единым тематическим замыслом и монолитной формой.

**Творчество А. Даргомыжского (1813-1869).** В русской культуре 40-50-х гг. XIX века начинает бурно развиваться направление критического реализма. Постепенно на смену романтическим героям Пушкина и Глинки в литературу и сценические искусства стали приходить «прозаические герои». Тема «маленького человека», убедительно разработанная в творчестве Гоголя, получила свое музыкальное воплощение в творчестве А. Даргомыжского. Композитор в своих произведениях стремился к жизненной правдивости, к достоверности изображаемых типов и характеров. Он считал, что музыка не развлечение, а одна из форм постижения жизни. Сам Даргомыжский говорил: «Я не намерен снизводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Если наследие Глинки олицетворяет собой целостный облик русского музыкального искусства в пору первого расцвета, то творчество Даргомыжского открывает новые его стороны, которые еще не развились у Глинки, но получили первостепенное значение в русской музыке второй половины XIX века.

Александр Сергеевич Даргомыжский родился в Тульской губернии 14 февраля 1813 г. В 1817 году семья Даргомыжских переезжает в Петербург на постоянное место жительства. В 1834 году Даргомыжский встречается с Глинкой, который только что вернулся из-за границы и работал над своей первой оперой «Иван Сусанин». Они быстро подружились. Это знакомство оказалось решающим для будущего композитора. По настоятельной рекомендации Глинки Даргомыжский начинает серьезно заниматься музыкой.

Под влиянием духа времени у Даргомыжского пробуждается живой интерес к «простым людям», к явлениям обыденной действительности, порой весьма неприглядным, но зато обладающим

особой привлекательностью в глазах художника-реалиста. Даргомыжский был тонким исследователем человеческих типов и смелым экспериментатором в области взаимодействия традиционного музыкального языка с живой человеческой речью. В творчестве А. С. Даргомыжского появился новый в истории русской музыки жанр — *сатирическая песня*. В наиболее ярких произведениях этого жанра («Червяк», «Титулярный советник») композитору удалось музыкально воплотить портреты людей третьего сословия, разночинцев. Критик В. Стасов писал о нем: «Даргомыжский есть родоначальник реализма в музыке. До него реализм являлся лишь в виде редких, нерешительных проб и попыток». Новаторские устремления Даргомыжского привлекли к нему группу одаренных молодых композиторов, получивших в дальнейшем мировую известность под названием «Могучая кучка» (Балакирева, Мусоргского, Кюи). Они высоко ценили творчество Даргомыжского как продолжателя творчества М. И. Глинки.

К лучшим произведениям Даргомыжского относится опера «Русалка» (1855), сочиненная на текст пьесы А. С. Пушкина. После опер М. И. Глинки это сочинение — важнейшее явление русского музыкального театра. «Русалка» стала первой русской оперой, в основу которой положена острая психологическая бытовая драма. Вынашивая замысел «Русалки», композитор внимательно изучал образцы устной народной поэзии, описания народного быта, обряды. Работа над оперой затянулась почти на десять лет. Опера «Русалка» была поставлена на Петербургской сцене в 1856 году. Основным драматургическим стержнем оперы следует считать сопоставление мира бедных и богатых. В центре оперы — трагическая судьба крестьянской девушки Наташи и ее отца Мельника, обманутых Князем. Во второй половине оперы Наташа после самоубийства превращается в Русалку, царицу Днепра, живущую чувством мести к своему обидчику.

Партия Мельника — отца Наташи, добродушного старика, не лишённого чувства юмора, основана на народно-бытовых интонациях. Наиболее известным номером из его партии является комедийная ария «Ох то-то, все вы девки молодые», получившая в свое время гениальную интерпретацию у Ф. И. Шаляпина. В попытке создать

реальный человеческий образ на оперной сцене Даргомыжский шел от речи, от индивидуальной манеры произнесения слов. Даргомыжскому удалось создать новый синтез музыки и слова – *драматический речитатив*, когда текст и музыка сливаются в одно нераздельное целое.

Особое место в творчестве Даргомыжского занимают три оркестровые пьесы, написанные в 60-е годы: «Баба Яга», «Казачок» и «Чухонская фантазия». Наиболее популярным из них стал «Казачок», представляющий собой свободные вариации на известную тему украинской народной пляски.

### **Вопросы:**

1. Какой композитор является основоположником русской классической школы?
2. Назовите автора первой русской оперы «Иван Сусанин».
3. Изложите краткое содержание либретто оперы «Иван Сусанин».
4. Произведение какого писателя стало основой либретто оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»?
5. Назовите произведения М. Глинки, воплотившие образ Испании.
6. Какой музыкальный жанр был создан А. Даргомыжским?

### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Келдыш Ю. История русской музыки. т. V., М., 1988.
3. Мелькумова Э.И. Краткий курс лекций по истории музыки. Т., 2011
4. Русская музыкальная литература. Вып. I. Л., 1979.

## Тема 2.2. Русская музыкальная культура второй половины XIX в.

План:

1. Развитие русской культуры второй половины XIX в.
2. «Могучая кучка» - творческое содружество композиторов

**Ключевые понятия:** *консерватория, творческое содружество, народность и демократизм, лирический психологизм, камерная музыка*

Вторая половина XIX века – один из самых ярких периодов в истории русской музыки. В творчестве большинства писателей, поэтов, художников, музыкантов наметился поворот в сторону реалистического показа жизни, ее социальных противоречий. Великий русский художник И. Е. Репин в своей книге «Далекое и близкое» писал: «В начале 60-х гг. русская жизнь проснулась от долгой нравственной и умственной спячки. Первое, что она захотела сделать, – очиститься от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей». На рубеже 60-х годов возникла крупная концертная организация «Русское музыкальное общество» (РМО), значительно расширившая масштабы музыкального просвещения. Концерты РМО включали в свои программы классические произведения зарубежного и русского музыкального искусства и в большей мере способствовали развитию музыкальной культуры. На основе созданных при Русском музыкальном обществе музыкальных классов были организованы две первые русские консерватории: в 1862 году в Петербурге, а в 1866 году в Москве. Инициаторами создания консерваторий были братья А. и Н. Рубинштейны. Одновременно с Петербургской консерваторией в Петербурге была основана Бесплатная музыкальная школа, воспитавшая немало даровитых музыкантов из демократической среды.

Передовые русские музыканты искали новые пути в искусстве. Актуальные идеи современности из-за цензурных трудностей

претворялись через освящение исторического прошлого народа. Известные слова Мусоргского – «прошедшее в настоящем» - отражали в целом главную направленность лучших произведений искусства этого времени на историческую тему. «Историческая опера нашла своё ярчайшее выражение в «Борисе Годунове» и «Хованщине» Мусоргского, в «Князе Игоре» А. Бородина. Эти оперы стали в XIX веке вершинами в развитии исторического жанра не только в русской, но и в западноевропейской музыке»<sup>30</sup>. Опера благодаря своему синтетическому характеру (соединение музыкальных, словесных и зрительных средств воздействия) оказалась наиболее способной воплотить идейные концепции современности в понятной, легко воспринимаемой форме и одновременно воздействовать на большую аудиторию слушателей.

Многие передовые начинания в художественной жизни тех лет происходили в атмосфере творческих союзов, кружков, товариществ. Наиболее плодотворными для судеб русского искусства оказались "Товарищество передвижных художественных выставок" («передвижники») во главе с И. Н. Крамским и «Новая русская музыкальная школа» («Могучая кучка») во главе с М. А. Балакиревым.

**«Могучая кучка» - творческое содружество композиторов.** Творчество молодых композиторов «Могучей кучки» сформировалось под влиянием идей критического реализма. Своим творчеством они показали образец подлинно демократической трактовки народности в искусстве. Балакиревский кружок формировался постепенно. Началом его формирования можно считать знакомство Балакирева с военным инженером Цезарем Кюи, которое состоялась в 1856 году. В этом же году они близко знакомятся с М. Глинкой и художественным критиком В. Стасовым. Наряду с Балакиревым и Кюи в кружок вошли М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков и несколько позже А. Бородин. Для достижения поставленных великих целей молодым музыкантам прежде необходимо было овладеть всеми секретами композиторского мастерства. С этой целью они на протяжении зимы 1861-1862 гг. устраивали на квартире М. Балакирева по субботам музыкальные

<sup>30</sup> Мелькумова Э. Краткий курс лекций по «Истории русской музыки». Т., 2011; с. 84.

собрания. Будучи прекрасным пианистом и грамотным, всесторонне образованным композитором, Балакирев пользовался непрерываемым авторитетом у своих молодых друзей. Название кружка сложилось не сразу. Оно возникло из ставшей знаменитой фразы В. Стасова - горячего поклонника и пропагандиста творчества молодых композиторов: "Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов!"<sup>31</sup>. Расцвет деятельности кружка пришелся на 1862-1867 годы. Но в начале 80-х годов кружок распался. Каждый из его участников сумел найти свой собственный творческий стиль и пошел своим путем, не нуждаясь более советах своего наставника Балакирева. Гордый и самолюбивый, Балакирев тяжело переживал этот разрыв. У него, музыканта огромного дарования, новизна и яркость идей во многом осталась нереализованной. Он оказался отодвинутым в тень своих же учеников.

Основополагающими творческими принципами для «кучкистов» стали народность, национальность. В своем творчестве они обратились к народной жизни, историческому прошлому России, древним языческим верованиям и обрядам. Важнейшим интонационным источником музыки «кучкистов» стала народная крестьянская песня. Они записывали фольклорный материал, создавали сборники оригинальных обработок народных песен. Особенно велики достижения «кучкистов» в области оперы. Такие произведения, как «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина, «Снегурочка», «Садко» Римского-Корсакова принадлежат к вершинам русской и мировой оперной классики. В области симфонической музыки композиторы-«кучкисты» тяготели к программно-изобразительным произведениям.

*Творчество М. П. Мусоргского (1839-1881).* По своим убеждениям Мусоргский был наиболее радикальным членом этого творческого союза. Он более, чем кто-либо из «кучкистов», ощущал свою сопричастность народу, чувствовал и понимал мир крестьянской души.

---

<sup>31</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел, 2003. с. 202.



2.2. М. П. Мусоргский

**Модест Петрович Мусоргский** родился 21 марта 1839 года в одном из сел Псковской губернии в семье помещика. Музыкаю начал заниматься с пяти лет. По семейной традиции родители отдали сына в школу гвардейских подпрапорщиков. По окончании школы Мусоргский был определен офицером в Преображенский гвардейский полк. Блестящий офицер, удостоенный вниманием императора Николая I, холеный, с барскими манерами, пересыпавший свою речь французскими

выражениями, он мог бы вести жизнь легкую и спокойную. Мог бы, если б не великий природный талант и не встреча с «гениальным Даргомьжским». Мусоргский вспоминал, что однажды увидев помешанный и после этого говорить о музыке как о развлечении не мог. Мусоргский смотрел на Даргомьжского с восторгом, как на Архимеда, открывшего новый закон. Знакомство с Балакиревым и Кюи, погружение в мир музыкального искусства привели к тому, что, прослужив всего лишь два года, в 1858 году Мусоргский подает прошение об отставке. Так началась для молодого музыканта новая жизнь, в которой главное место заняли Балакирев и его кружок «Могучая кучка». Правдивое отображение простых людей из народа было постоянной мечтой композитора. «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального», — писал композитор художнику И. Е. Репину.

Гений Мусоргского наиболее полно раскрылся в его опере «Борис Годунов» по трагедии Пушкина. Опера «Борис Годунов» была написана в период с 1868 по 1872 годы. Премьера оперы состоялась в 1874 г. в Петербурге и получила огромный успех. Либретто оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргский написал сам по мотивам исторической трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов», привлекая

дополнительные материалы из “Истории государства Российского” Н.М. Карамзина. “Народ в “Борисе Годунове” изображен Мусоргским в таких формах правды и реальности, каких до него еще никто не пробовал... Монахи Варлаам, Мисаил, хозяйка корчмы, мамка, пристав, юродивый, наконец, многие лица без имени в народных сценах и всего больше народные массы крестьян и баб в первом и последнем акте - это все типы, небывалые еще в операх и в России, и во всей Европе”, - писал критик В.В. Стасов. В опере «Борис Годунов» Мусоргский отказывается от номерного строения. За редким исключением, все строится в свободной развивающейся форме, смене диалогов, монологов, массовых сцен, вытекающих из самого действия драмы. Важную роль играют лейтмотивы - определенные музыкальные характеристики того или иного персонажа или же действия.



### 2.3. Ф. Шаляпин в опере «Борис Годунов»

Последние годы жизни М. Мусоргского были особенно тяжелыми. С потерей службы пришла настоящая нищета. Постоянный недостаток, неудачи, наконец, снятие с театрального репертуара лучшего его создания, оперы "Борис Годунов" сломили его силы, здоровье. Мусоргский тяжело заболел и, недолго прохворав, умер 16 марта 1881 года, в Николаевском военном госпитале.



2.4. А. П. Бородин

**Александр Порфирьевич Бородин** (1833-1887) был необычайно разносторонней натурой: великий композитор, выдающийся ученый-химик, крупный общественный деятель, талантливый дирижер и литератор. До конца своей жизни Бородин так и не смог решить вопрос, кто же он больше композитор или ученый. Однако слава Бородина-композитора, создавшего оперу “Князь Игорь”, две симфонии, симфоническую поэму “В Средней Азии” и множество романсов, намного превзошла славу

ученого-естествоиспытателя.

Александр Порфирьевич Бородин родился 12 ноября 1838 года в Петербурге. Будучи внебрачным сыном грузинского князя Л. Гедианова, Бородин при рождении был записан сыном камердинера князя, крепостного Порфирия Бородина. Бородин получил прекрасное домашнее воспитание и образование: владел несколькими языками, умел играть на фортепиано, флейте и виолончели. В 26 лет Бородин оканчивает Медицинско-хирургическую академию, а через два года защищает диссертацию и получает степень доктора медицины. Общение с композиторами “Могучей кучки” совершило переворот в художественном сознании композитора. Исполнение в 1869 году первой симфонии Бородина принесло ему как композитору общественное признание. Тогда же были задуманы и два монументальных сочинения - опера “Князь Игорь” и Вторая симфония (“Богатырская”). Идею создания оперы на сюжет “Слова о полку Игореве” и подробно разработанный сценарий принес Бородину в апреле 1869 года В.В. Стасов. Полный текст оперного либретто композитор написал сам. Перед началом работы над оперой композитор изучил все документы, относящиеся к этому историческому периоду жизни Руси. Чтобы придать действию оперы историческую достоверность, глубже проникнуться духом старины,

Бородин побывал в окрестностях Путивля (под Курском), изучил исторические источники: летописи, старинные повести, исследования о половцах, их музыку, русские былинныя напевы. Оперный князь Игорь сильно отличается от своего прообраза. Бородин стремился создать сильную, значительную, во многом собирательную личность, воплотившую в себе все черты идеального государственного деятеля. Игорь вполне осознает свое историческое предназначение - спасти Русь от половецкого ига. Именно поэтому для него так невыносим плен, в котором он оказался вместе со своим сыном Владимиром. Чувства эти гениально раскрыты композитором в знаменитой арии Игоря из второго действия "О, дайте, дайте мне свободу!". Для оттенения эпического характера главных героев Бородин ввел в оперу гудошников Скулу, Егوشку и князя Галицкого. Этих персонажей нет в "Слове", их придумал сам композитор. Галицкий - брат Ярославны - олицетворяет в опере зло княжеских междоусобиц на Руси. Скула и Ерошка - трусливые беглые воины из Игорева войска - любящие сытую, спокойную и хмельную жизнь. Композитор делает их ближайшими помощниками беспутного князя Галицкого.

Музыкальный материал, характеризующий половцев, обладает высокими художественно-эстетическими качествами. Наиболее известны "Половецкие песни и пляски" из второго действия оперы. Композитор сумел передать восточный колорит песен и плясок половцев, максимально приблизив их к народным. В опере эта балетная сцена изображает "развлечение", которое устроил могущественный хан Кончак для своих пленников - князя Игоря и его сына Владимира. Задумчиво-медленную песню половецких девушек "Улетай на крыльях ветра" сменяет дикая, воинственная пляска мужчин в ритме лезгинки. Далее следует общая пляска с хором, прославляющая доблесть и силу хана Кончака. Она сменяется пляской мальчиков. Все завершается общей кульминационной пляской. "Половецкие песни и пляски" представляют собой балетную вокально-оркестровую сюиту и часто исполняются в концертах отдельно от оперы.

После скоростижной кончины Бородина его оперу завершили Н. Римский-Корсаков и А. Глазунов. Их большой подвижнический труд помог опере найти путь на сцену.

*Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1909)* был самым молодым из «кучкистов». На рубеже 60-70-х годов он, как и Мусоргский, увлекся идеей создания народной музыкальной драмы. Определяющими для оперного творчества Римского-Корсакова стали эпос и сказка. Римский-Корсаков — создатель русской национальной оперы-сказки и оперы-былины.

Н. А. Римский-Корсаков родился в г. Тихвине Новгородской губернии в дворянской семье. В 12 лет его отдают в петербургский Морской кадетский корпус. Занятия в корпусе шли параллельно с частными уроками музыки. В 1861 году он познакомился с Балакиревым и вскоре вошел в его музыкальный кружок. Еще через год Римский-Корсаков заканчивает Морской корпус, получает офицерское звание и отправляется в кругосветное плавание на судне «Алмаз». Но вскоре по возвращении на родину он оставляет морскую службу и навсегда посвящает свою жизнь музыке. Кругосветное плавание, непосредственное знакомство с восточными странами послужило источником разнообразных впечатлений, отразившихся позже в творчестве будущего композитора. Поворотным сочинением в творчестве молодого композитора стала симфоническая картина для оркестра «Садко» (1867). В этом произведении Римский-Корсаков обрел свой музыкальный стиль, нашел образы моря и сказки, ставшими основными в его творчестве. В этой картине Римский-Корсаков проявил себя как тонкий мастер оркестрового колорита, как оригинальный музыкальный живописец. В 1871 году композитора приглашают на должность профессора в Петербургскую консерваторию. Появилась возможность оставить службу и зарабатывать деньги на жизнь любимым делом. На протяжении 80-х гг. композитор сочиняет преимущественно инструментальную музыку. К лучшим сочинениям в этом жанре относятся «Испанское каприччио» и симфоническая сюита «Шехеразада». Музыка сюиты «Шехеразады» носит ярко выраженный восточный колорит. Сюита

состоит из четырех частей: «Море и Синдбадов корабль», «Рассказ Календера-царевича», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Эти эпизоды заимствованы композитором из восточных сказок «1001 ночь», в которых красавица Шехеразада в течение двух с половиной лет еженощно рассказывает грозному султану Шахриару занимательные истории и тем спасает свою жизнь, ибо Шахриар поклялся казнить каждую из своих жен после первой ночи, настолько он разуверился в верности женщин. Четыре контрастные части сюиты связаны между собой двумя сквозными темами, где первая — это тема грозного султана Шахриара, а вторая рисует обаятельный образ самой Шехеразеды.

Римский-Корсаков — создатель 15 опер. В них отразились его увлечённость русской сказочностью, народно-мифологической фантастикой, древнеславянской обрядовостью («Снегурочка», «Садко»). В операх воплощены также исторические образы («Псковитянка», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже»). В атмосфере революционных настроений начала XX в. оперы-сказки Римского-Корсакова приобретают новую идейную направленность. В них явственно звучит острая сатира на самодержавие («Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Кашей Бессмертный»). Свою последнюю оперу-сказку «Золотой петушок» (1907) по Пушкину сам автор назвал «Небылицей в лицах». Директор императорских театров хотел ее сразу же поставить, но московский генерал-губернатор не позволил, усмотрев в ней сатиру на российских монархов.

События 9 января 1905 года побудили Римского-Корсакова, всегда далекого от политики, присоединиться к волне студенческих забастовок. За открытое письмо в поддержку студенчества он был уволен из числа профессоров консерватории. Вместе с ним ее покинули С. Танеев, С. Рахманинов, А. Глазунов, А. Лядов. За композитором был учрежден негласный полицейский надзор. В это время силами бастующих студентов готовилась постановка его оперы «Кашей бессмертный». Сбор от постановки предполагалось отдать

семьям погибших 9 января. Напряженная педагогическая и композиторская деятельность сказалась на здоровье Римского-Корсакова. Тяжелая сердечная недостаточность 21 июня 1908 года оборвала жизнь великого русского композитора.

**Вопросы:**

1. Назовите русских композиторов творческого содружества «Могучей кучки».
2. Перечислите оперные произведения композиторов «Могучей кучки».
3. Назовите автора симфонической сюиты «Шехерезада».
4. По мотивам какого литературного произведения создана «Шехерезада»?
5. Назовите автора оперы «Князь Игорь».
6. На основе какого литературного произведения основано либретто оперы Бородина «Князь Игорь»?
7. Какая танцевальная сцена из оперы Бородина «Князь Игорь» приобрела широкую известность?

**Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Келдыш Ю. История русской музыки. т. V., М., 1988.
3. Русская музыкальная литература. Вып. I. Л., 1979.
4. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М. 1977.

## Лекция 2.3. Творчество П.И. Чайковского

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути
2. Творческое наследие
3. Чайковский – реформатор балетной музыки

**Ключевые понятия:** консерватория, лирический психологизм, симфония, лирическая опера, реформатор балетной музыки



2.5. П.И. Чайковский

Этапы жизненного и творческого пути П. Чайковского (1840-1893). Петр Ильич Чайковский – великий русский композитор. Творчество Чайковского посвящено прежде всего раскрытию душевного мира психологически сложной личности. По глубине проникновения в душевный мир человека он может быть сопоставлен с такими художниками, как Толстой и Достоевский. Чайковский – один из самых выдающихся в мировом искусстве композиторов-мелодистов. Свой путь композитора

Чайковский начал в середине 60-х годов. В 70-х годах он был уже автором выдающихся сочинений, в том числе оперы «Евгений Онегин», балета «Лебединое озеро», четырех симфоний, программно-симфонических произведений «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини». Наивысшего расцвета его дарование достигло в 80-х и в начале 90-х годов, когда им были созданы такие шедевры мирового музыкального искусства, как балет «Спящая красавица», опера «Пиковая дама», Пятая и Шестая симфонии.

Родился П.И. Чайковский 7 мая 1840 года на Урале в г. Воткинске. Его отец служил управляющим Воткинского сталелитейного завода. В 1848 году семья уезжает в Петербург. По окончании училища правоведения в 1859 году Чайковский был зачислен на службу в Министерство юстиции в чине титулярного советника. Когда в 1862 г.

открывается первая русская консерватория, Чайковский одним из первых подает прошение о зачислении его студентом по классу композиции. До 1863 года Чайковский сочетал музыкальные занятия с работой чиновника, затем по настоянию директора консерватории Антона Рубинштейна он бросил службу, получив свободу, бедность, которая за ней последовала, а также уверенность в своем бесспорном призвании, и целиком отдался музыке. После окончания консерватории Чайковского, как одного из самых талантливых выпускников консерватории, приглашают на должность профессора в открывшуюся Московскую консерваторию. С переезда в Москву в 1866 г. начался новый период в жизни и творчестве П. И. Чайковского.

Свою первую симфонию Чайковский назовет «Зимние грезы». Это была первая симфония, сочиненная русским композитором, получившим образование в России. В своей симфонии композитор обобщенно отразил и впечатления от путешествия на остров Валаам, характерные образы зимней природы, созданные русской живописью и литературой. Следующим этапным сочинением стала увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1870). Шекспировский сюжет оказался уже созвучным сложившемуся мировоззрению композитора - Чайковского всегда увлекали темы «освобождения личности» и «всепобеждающей силы любви».

В марте 1877 года певица Е. Лавровская посоветовала Чайковскому обратиться к «Евгению Онегину» А.С. Пушкина в качестве сюжета для оперы. Поначалу эта мысль показалась Чайковскому абсурдной, но вскоре эта идея его захватывает. Премьера «Евгения Онегина» 17 марта 1879 года прошла с большим успехом. В отличие от композиторов «Могучей кучки», тяготевших к народно-историческим драмам, Чайковский тяготел к лирическим операм, в основе драматургии которых лежала бы душевная драма героя. Жанр своей оперы Чайковский обозначил как «лирические сцены», подчеркивая тем самым интимный, личностный конфликт основных героев оперы.

С 1878 года начинается новый этап его деятельности — исполнительский. К тому времени имя Чайковского приобрело всемирное признание. Композитор начинает постоянные гастрольные поездки за границей в качестве дирижера своих собственных

сочинений. Его оперы регулярно и с успехом шли в Большом и Мариинском театре, однако именно в эти внешне благополучные годы в сознании Чайковского все более укореняется ощущение трагической предопределенности и безнадежности собственной жизни. Идея роковой предопределенности, невозможности достичь счастья в реальной жизни становится одной из сквозных тем в творчестве Чайковского, особенно в последний период его творческой деятельности. Вести жизнь «публичного человека» для Чайковского становилось все более обременительным. Он хотел иметь собственный дом и непременно в деревне, где он мог бы уединиться от пристального внимания общества, от бесконечных и ненужных встреч. Каждый раз, возвращаясь из-за границы «к себе» домой, Чайковский с радостью предавался творчеству. Он считал, что время, потерянное для творчества, равносильно вычеркнутому из жизни.

К концу 80-х годов слава П.И. Чайковского достигает своего апогея. В марте 1888 года композитор совершает триумфальную концертную поездку по городам Европы. В 1891 г. Чайковский в качестве дирижера своих произведений с сенсационным успехом выступил в Нью-Йорке, Балтиморе и Филадельфии. Одним из свидетельств необычайной популярности и славы Чайковского за пределами России стало присвоение ему в 1893 году почетного звания доктора Кембриджского университета в Англии без защиты диссертации. Одновременно с Чайковским этого звания были удостоены Эдвард Григ и Камиль Сен-Санс. В 1893 году появляется кульминационное сочинение П. И. Чайковского — его Шестая симфония. П.И. Чайковский говорил, что его симфония программна, но программна не в сюжетно-изобразительном смысле, а как воплощение обобщенной идеи роковой предопределенности человеческой жизни, которая приводит к смерти. Первая часть — порыв, уверенность, жажда деятельности; вторая часть — любовь; третья — разочарование; четвертая кончается замиранием и смертью. Трагический исход борьбы героя симфонии со смертью предопределен уже с самого начала сочинения, с его скорбного вступления. Первоначально Чайковский думал назвать свою новую симфонию «Жизнь», затем дал название «Трагическая», но по совету брата Модеста оно было заменено на «Патетическую». 9 октября 1893 г.

композитор выехал в Петербург, чтобы лично продирижировать премьерой симфонии. Впечатление, произведенное ею на публику было совершенно неожиданным и ошеломляющим: не было привычных для композитора восторгов и оваций. Все были настолько смущены неведомой до того силой трагизма и исповедальностью этой музыки, что даже не решались на аплодисменты. Через неделю после этой премьеры 25 октября 1893 г. жизненный путь П. И. Чайковского оборвался. В одном из трактиров он выпил сырой воды, заразился холерой и скоропостижно скончался.

**Творческое наследие.** Менее чем за тридцать лет активной творческой деятельности Чайковский написал огромное количество самых разнообразных сочинений. Чайковским создано десять опер, три балета, семь симфоний, четыре симфонические сюиты, ряд программно-симфонических увертюр, фантазий, инструментальных концертов, свыше ста романсов, большое количество фортепианных произведений. В каждом из видов музыкального творчества Чайковский был подлинным новатором. Продолжив традиции Даргомыжского в области лирико-психологической музыкальной драмы, он впервые в русской музыке широко и многогранно раскрыл возможности этого жанра, а также затронул сферу лирико-комической оперы. Чайковский создал новый тип симфонии, которую можно назвать симфонией-драмой и симфонией-трагедией, развил жанр одночастной программной увертюры и симфонической поэмы. Он явился основоположником русского классического балета, внес новый яркий вклад в область фортепианного и скрипичного концерта, неизмеримо обогатил сферу лирического романса и фортепианной миниатюры.

*Увертюра «Ромео и Джульетта».* В отличие от многого им написанного, «Ромео и Джульетта» оставалась одним из самых любимых его произведений до конца жизни композитора. Литературная основа служила для него не заранее данной сюжетной канвой, а лишь источником основной идеи и драматического конфликта. Чайковский не стремился к воспроизведению всей фабульной структуры литературного источника, а, заимствуя из него расстановку главных действующих сил, их взаимные отношения, столкновения и борьбу, создавал на этой основе самостоятельную

художественную концепцию. Увертюра-фантазия открывается хоральными звучаниями в холодно звучащих тембрах низких кларнетов и фаготов. Это как бы введение в тот мир, в котором живут герои трагедии — мир внешне спокойный, но суровый, со строгими непреложными законами, которые нельзя нарушать, и который, в конце концов, враждебен влюбленным. Постепенное ускорение приводит к появлению одной из основных тем — темы вражды двух родов Монтекки и Капулетти. Быстрое движение у струнных инструментов, внезапные синкопы, в которых словно слышатся удары шпаг создают яркую картину яростной схватки. Постепенно стихают воинственные звуки, и возникает лирическая тема — широкая, томительно прекрасная. Тему любви из этой увертюры Н.А.Римский-Корсаков определил как «самую красивую во всей русской музыке, если не в мировой музыке вообще, находя ее «выражением страсти и любви в чистом виде». Лирический эпизод разворачивается широко, рисуя всепоглощающую любовь юных героев, картину упоительного счастья. Но резко, внезапно врывается жестокая действительность. В кульминации хорал полностью теряет свой некогда отрешенный характер — становится грозным, преображенным ненавистью. Развязка наступает в коде, которая становится кульминацией вражды и ее трагического итога. В ее последнем разделе, в мерном ритме, вызывающем образ траурного шествия, искаженно звучит тема любви, в последних тактах она истает, сопровождаемая нежными арпеджио арф.

*Опера «Евгений Онегин».* Наряду с композиторами «Могучей кучки» Чайковский уделял много внимания оперному жанру. Его поиски в этой области шли в разных направлениях: от первой оперы 1867 года — бытовой психологической драмы «Воевода» (на сюжет из А.Н. Островского) и следующих за ней опер «Ундина» (на лирико-фантастический сюжет де Ламонт-Фуке в переводе В.А. Жуковского) и «Опричник» (По историческому роману И.И. Лажечникова) — к комедийно-лирической опере «Кузнец Вакула» (по повести Н.В. Гоголя). Вершиной лирико-психологической оперы-драмы становится «Евгений Онегин». Премьера «Евгения Онегина» 17 марта 1879 года прошла с большим успехом. В отличие от композиторов «Могучей кучки», тяготевших к народно-историческим драмам, Чайковский

тяготел к лирическим операм, в основе драматургии которых лежала бы душевная драма героя. Чайковский все более убеждался, что опера как жанр чуждается исторической проблематики. Не движения народов, не социальные конфликты лежат в ее основе, но изображение внутренней духовной жизни героев — чаще всего простых людей — вот основная тема оперного жанра. Широко известны слова Чайковского: «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». Жанр своей оперы Чайковский обозначил как «лирические сцены», подчеркивая тем самым интимный, личностный конфликт основных героев оперы. С самого начала работы над оперой композитор осознавал ряд трудностей, связанных с приспособлением пушкинского сюжета к оперному жанру. Прежде всего это касалось «несценичности» сюжета, отсутствия типовых для оперы конфликтов и сюжетных поворотов, а также необычным для оперы «современным» сюжетом. Кроме того, смерть одного из главных героев происходит в середине оперы, а не в конце; опера же в целом заканчивается не эффектными событиями и массовой сценой, а диалогом-объяснением двух действующих лиц. Однако это не останавливало композитора, поскольку искренность, живость и поэтичность пушкинских образов ему казалась важнее всех оперных условностей. Отдельные номера (арии, ариозо, дуэты и т. д.) органично вписаны композитором в сквозные сцены-картины, где происходит действие. Опера сочинена автором в 7 картинах:

1 картина — завязка драмы. Ленский привозит Онегина в имение Лариных;

2 картина — Татьяна пишет Онегину письмо с признанием в любви;

3 картина — встреча Татьяны и Онегина, их объяснение и крушение романтических надежд героини;

4 картина — драматическая кульминация. На балу у Лариных происходит ссора Ленского и Онегина;

5 картина — трагическая кульминация. Дуэль Ленского и Онегина, смерть Ленского;

6 картина — развязка драмы. Татьяна и Онегина несколько лет спустя встречаются на балу. Онегин влюбляется в Татьяну, но она уже замужем. Их союз невозможен;

7 картина - последнее свидание и окончательный разрыв Онегина с Татьяной.

**П.И. Чайковский** – реформатор балетной музыки. Триада балетов Чайковского – «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» - является вершиной балетного искусства. Рождение таких произведений означало открытие новой страницы в истории развития мирового балета. В своем балетном творчестве Чайковский выступил как реформатор балетной музыки. Сущность реформы заключалась в коренном изменении роли музыки в балете. Из второстепенного, прикладного элемента, каким она являлась например, у композиторов Пуни или Минкуса, балетная музыка стала важной составной частью хореографического спектакля. Чайковский связал музыку с содержанием действия с его образами, развитием, общим стилем пьесы: по содержательности и силе выражения музыка Чайковского почти всегда возвышается над сюжетными и сценическими элементами его балетов и является главным фактором художественного воздействия. Он придал ей симфонический размах, развил мелодическое богатство и разнообразие ритмов. «Подходя к балету как к драматическому произведению, Чайковский пользовался средствами развития программной симфонии и оперы. Чайковский обогатил балетную музыку симфонизмом»<sup>32</sup>. После реформы Чайковского балетный театр стал театром музыкальным, поднялся до высот самой сложной симфонической музыки.

В 1875 году дирекция императорских театров заказала Чайковскому балет «*Лебединое озеро*». Премьера балета состоялась 20 февраля 1877 года. Авторами либретто стали драматург В. Бегичев и артист Большого театра В. Гельцер. Но танцевальное воплощение балета не удалось. Балетмейстер В. Рейзингер оказался не в состоянии решить хореографическое воплощение симфонической музыки. «Партитура балета оказалась столь необычной и новой, что поставила в тупик деятелей балета. За долгие годы они привыкли к тому, что музыка в балете полностью подчинялась танцу, а здесь танцу приходилось подчиняться музыке, образная танцевальность которой звала к расширению средств выразительности и требовала нового

<sup>32</sup> Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М. 1976. стр. 146.

подхода к решению балетного спектакля» - пишет Ю. Бахрушин<sup>33</sup>. Музыка перестала быть лишь аккомпанементом танцев, она стала не только равноправным, но и ведущим компонентом хореографического произведения, зачастую принимая на себя выражение основной идеи балета. Истинное рождение «Лебединого озера» произошло только после смерти Чайковского в постановке 1895 года двух гениальных хореографов Мариуса Петипа и Льва Иванова.

В четырех картинах балета «Лебединое озеро» чередуются реальные и фантастические картины. Действие балета происходит в средние века в замке, окруженном таинственным лесом с обитающими в нем волшебными существами.

*Краткое содержание.* I картина. Празднуя свое совершеннолетие в дворцовом парке, принц Зигфрид веселится среди друзей, однако пролетевшая над парком стая лебедей манит его за собой.

II картина. В лесу, на берегу озера среди девушек-лебедей принц видит Одетту, королеву лебедей с короной на голове. Зигфрид, плененный красотой королевы лебедей Одетты, слушает ее печальный рассказ о том, как злой гений заколдовал их. Колдовство потеряет силу, если ее полюбит юноша, никому еще не клявшийся в любви, и сохранит ей верность. Покоренный ее красотой и потрясенный ее рассказом о преследованиях злым хозяином озера Ротбартом, Зигфрид клянется Одетте в вечной любви.

III картина. В замке бал. По велению матери, Зигфрид должен выбрать себе невесту. Принц, уверенный, что прибывшая гостя Одиллия и есть таинственная королева лебедей, радостно устремляется к ней. В одном из окон бальной залы появляется лебедь-Одетта. Увидев ее, принц понимает страшный обман, но непоправимое свершилось. Охваченный ужасом принц бежит к озеру.

IV картина. Берег озера. Одетта потрясена: теперь ее надежда на освобождение потеряна. Вбегает Зигфрид. Он не нарушил клятву: там, в замке, в Одиллии он видел свою Одетту — к ней было обращено его любовное признание. Ротбарт в ярости вызывает против влюбленных силы природы: начинается буря, сверкают молнии. Но ничто теперь

<sup>33</sup> Бахрушин Ю. История русского балета. М., 1977., стр. 197.

уже не сможет сломить юную чистую любовь и разъединить Одетту и Зигфрида. Тогда Злой гений сам вступает в единоборство с принцем — и погибает. Его чары рушатся. Одетта превращается в девушку и вместе с Зигфридом радостно встречает первые лучи восходящего солнца.

Средствами музыки Чайковский умел раскрыть в фантастическом сюжете реальные жизненные прообразы действующих лиц и сценических ситуаций. «Лебединое озеро» — сказочный балет, но история чувств, рассказанная в нем, человечна и подлинна.

Расстроенный неудачей со своим первым балетным детищем, Чайковский твердо решил никогда больше не браться за сочинение музыки для балета. Но в 1888 г. он вдруг охотно соглашается на предложение директора Большого театра И. Всеволожского создания грандиозного балета-феерии «Спящая красавица». Такое неожиданное изменение решения не было случайным. В 1888 г. Чайковский дал ряд концертов в Праге прошедших с исключительным успехом. В заключение программы балетная труппа театра исполнила второй акт «Лебединого озера» в постановке А. Бергера. Успех второго акта балета в Праге был столь настолько ошеломляющим, что его пришлось повторять еще восемь раз как добавление к симфоническим концертам и оперным представлениям. Постановка в Чехии его балета и бесспорный успех произведения заставили Чайковского пересмотреть вопрос о своих творческих возможностях в отношении балетной музыки.

Премьера «Спящей красавицы» состоялась 3 января 1890 года. Постановка была роскошной, а успех у публики превзошел все ожидания. «Этот спектакль не только окончательно утвердил новое место музыки в балете, не только был торжеством строгой формы осмысленного классического танца и вторым после «Лебединого озера» русским балетом мирового значения, но и предопределил дальнейшее развитие русского танцевального искусства» — подчеркивает Ю. Бахрушин<sup>34</sup>. Постановщиком балета стал главный балетмейстер императорской сцены Мариус Петипа. В создании

<sup>34</sup> Бахрушин Ю. История русского балета. М., 1977, стр. 193.

балета получил развитие новый принцип работы балетмейстера с композитором. М. Петипа подготовил для композитора исчерпывающий балетмейстерско-режиссерский сценарий построения спектакля. В нем были обозначены продолжительность танца в тактах, его метрический размер, пожелания в отношении музыкальной окраски номеров. В сказочном сюжете Шарля Перро, сочиненным почти 200 лет назад, Чайковского привлекла прежде всего возможность снова воплотить в драматической музыке вечную проблему жизни: борьбу Добра со Злом, победу в конечном итоге, идеалов Красоты, Радости, Любви. Драматургию балета Чайковский строит на противопоставлении нежного и светлого образа феи Сирени и зловеще-гротескового образа феи Карабос. Их музыкальные характеристики-лейтмотивы последовательно проводятся на протяжении всего балета. Все действие сказки разбито на пролог и три акта в пяти картинах с завершающим апофеозом.

В основу двухтактного балета «Щелкунчик» положена подробнейшая программа, составленная балетмейстером Мариусом Петипа по мотивам сказки Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король». Премьера «Щелкунчика» состоялась на сцене Мариинского театра в конце декабря 1892 года и прошла с большим успехом. Постановщиком «Щелкунчика» стал Лев Иванов, заменивший уже в начале работы над спектаклем тяжело заболевшего М. Петипа. В творчестве Гофмана Чайковскому была особенно близка тема романтического порыва, стремления человека к своей мечте через борьбу, импонировала экспрессивная манера писателя, эмоциональный накал его произведений. Чайковский увидел в сказке Гофмана серьезное, глубокое по содержанию произведение. В нем раскрывается решительный перелом, момент качественного изменения и преобразования человека на пороге юности. Этот психологический подтекст и стал основным содержанием музыки.

Музыку «Щелкунчика» отличает легкий и прозрачный стиль оркестрового письма, яркая характеристичность образов, присущая детским сказкам, и в то же время глубокий драматизм, символика и порой авторская ирония. Именно музыка, как и во всех трех балетах композитора, поднимает действие сказки на лирико-философский уровень. Чайковский увидел в плане Петипа не феерию, а драму

детской души на пороге юности, на пороге радостей и тревог сердца и огромной уверенности в счастье. Этот психологический подтекст от «автора» и стал основным содержанием балета.

Основную тему балета можно сформулировать как «тему духовного роста человека, юношеского предчувствия любви, ожидания счастья и огромного доверия и любви ко всем людям».

«Три балета Чайковского, обладая общими чертами, вместе с тем значительно отличаются друг от друга. Лирико-драматический, романтический балет «Лебединое озеро», лирико-эпический - «Спящая красавица» и лирико-характерный - «Щелкунчик» различны по жанровой природе» - отмечает Ю. Розанова<sup>35</sup>. Его балеты оказали



2.6. Г. Уланова в балете  
«Лебединое озеро»



2.7. Сцена из балета  
«Щелкунчик»

огромное воздействие на дальнейшее развитие мирового балетного искусства. Традиции симфонизации жанра нашли дальнейшее продолжение в произведениях А. Глазунова («Раймонда», «Времена года», «Барышня-служанка»), отличавшихся живописной красочностью музыки, мелодическим богатством, широким использованием лейтмотивных построений.

Чайковский как никто из русских композиторов сумел создать музыкальный портрет своей эпохи. Будучи человеком эмоционально чутким и впечатлительным, Чайковский сумел настолько

<sup>35</sup> Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М., 1976. стр. 148.

проникнуться духом своего времени, что, по выражению некоторых музыкальных критиков, ловил интонации своих сочинений прямо «из воздуха». Может быть, именно в этой современности его музыки и заключался один из секретов его небывалой славы.

### **Вопросы:**

1. Дайте определение значению творчества Чайковского
2. Перечислите оперы П. И. Чайковского.
3. Перечислите симфонические произведения Чайковского.
4. Назовите балеты П.И. Чайковского
5. Дайте определение реформе балетной музыки П. Чайковского.
6. Какой балетмейстер явился автором первой постановки «Лебединого озера»?
7. Когда состоялась премьера «Лебединого озера» в постановке М. Петипа и Л. Иванова?

### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Русская музыкальная литература. Вып. I. Л., 1979.
3. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. М. 1977.
4. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М. 1976.

## Тема 2.4. Русская музыкальная культура конца XIX - начала XX века

План:

1. Выдвижение новой плеяды русских композиторов. Творческий путь С. Рахманинова, А. Скрябина
2. Развитие русского балета

**Ключевые понятия:** *фортепианный концерт, фортепианная миниатюра, тема космоса и философии в музыке*

**Выдвижение новой плеяды русских композиторов.** В России в 80-90-х годах происходило дальнейшее распространение и рост музыкальной культуры. В течении 90-х годов появляются многие выдающиеся произведения Глазунова, Лядова, Танеева. В эти годы достигает полной зрелости творчество А. Скрябина и С. Рахманинова, занимающих одно из самых видных мест в музыкальной жизни этого периода. Наряду с ними выдвигается имя композитора И. Стравинского, начинается творческий путь С. Прокофьева, Н. Мясковского, Р. Глиэра.

Передовые демократические традиции определяли идейную направленность наиболее значительных представителей искусства. Еще продолжали творить писатели Л. Толстой, М. Салтыков-Щедрин, к ним в 80-х годах присоединяются А. Чехов; к 90-м годам относятся первые выступления М. Горького. В эти же годы в живописи работают крупнейшие художники - И. Репин, И. Крамской, В. Суриков, В. Васнецов, В. Серов, И. Левитан. Под знаком реалистических традиций продолжает развиваться и драматический театр, где в эти годы достигают полного расцвета замечательные дарования выдающихся актеров М. Ермоловой, В. Давыдова и др.

**Творческий путь С. Рахманинова (1873-1943).** Сергей Васильевич Рахманинов - один из крупнейших русских композиторов конца XIX - начала XX века. Силой своего таланта он дал музыкальное воплощение кризисного, переломного этапа в развитии русской культуры: с одной стороны - пафос грядущих перемен, с другой -

ностальгия по уходящей России. Рахманинов был равновелик в трех лицах: композитора, пианиста и дирижера. Но, в то же время безмерно одаренный, всесветно знаменитый, богатый, счастливый в семейной жизни, Рахманинов был фигурой трагической. Свидетельство тому — его музыка. Рахманинов был из тех музыкантов, которые считали мелодию важнейшим элементом музыки. Красота рахманиновских мелодий сделала его музыку доступной и понимаемой всеми социальными слоями слушательской аудитории как в России, так и за рубежом.

Композиторский талант проявился у Рахманинова необычайно рано. Отец Рахманинова настаивал, чтобы сын сделал карьеру военного и поступал в Пажеский корпус — привилегированное учебное заведение для гвардейских офицеров. Он считал, что «для достойного человека музыка никогда не может быть профессией, но лишь удовольствием». Однако, когда сыну исполнилось 9 лет, оказалось, что большинство принадлежащих матери имений отец проиграл в карты. Пажеский корпус, очень дорогое учебное заведение, отпал сам собой. Решено было делать музыкальную карьеру и поступать в консерваторию. Девятилетний Рахманинов поступает в младшее отделение Санкт-Петербургской консерватории. В 1892 г. Рахманинов окончил консерваторию с золотой медалью, представив в качестве экзаменационной работы одноактную оперу «Алеко» на сюжет поэмы Пушкина «Цыгане». В том же году она была поставлена в Большом театре и имела огромный успех. Еще будучи студентом консерватории, Рахманинов много сочиняет и становится известен в музыкальных кругах Москвы как автор Первого фортепианного концерта, симфонической поэмы «Утес», «Элегического трио» (посвященного памяти П. И. Чайковского), романсов. Его первая симфония послужила причиной сильнейшего творческого кризиса Рахманинова, длившегося три года. Дело в том, что на премьере эта симфония под управлением А. Глазунова с треском провалилась. Музыкальная критика была беспощадна. Положение отчасти спасает Савва Мамонтов — меценат, владелец собственного оперного театра. Вот в этом-то театре Савва Мамонтов в 1889 году и предложил

«безработному» Рахманинову занять место второго дирижера. После трехлетнего кризиса композитор вступает в полосу интенсивного творчества. Его итог — знаменитый Второй концерт для фортепиано с оркестром, кантата «Весна», две оперы («Скупой рыцарь», «Франческо да Римини»), десять фортепианных прелюдий и 27 романсов. В 1904 году Рахманинов становится дирижером Большого театра, завоевывая сразу же непререкаемый авторитет.

В разнообразном творческом наследии Рахманинова центральное место занимают фортепианные сочинения — прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины, концерты для фортепиано с оркестром и др. сочинения. Широкий диапазон выраженных в них чувств и состояний. Звон колоколов — центральная звуковая идея произведений Рахманинова. Особенно выразительно тема колоколов раскрылась в знаменитой до-диез-минорной прелюдии, в фортепианных концертах, и прежде всего самого популярного — Второго (1901). С поразительной точностью и простотой этот образ воссоздается аккордовым вступлением к первой части концерта. Колокольный звон ассоциировался в сознании композитора с темой вечности, Родины, с этапами человеческой жизни.

Особое место в творчестве композитора занимают романсы. Уже в юношеские годы Рахманинов создал романсы, ни в чем не уступающие лучшим образцам жанра. Особой проникновенностью и тонкостью эмоциональной нюансировки отличаются романсы «Сирень», «Здесь хорошо». У Рахманинова есть и романсы, проникнутые бурным жизнеутверждающим пафосом («Весенние воды» на сл. Ф. Тютчева). Образцом мелодического дара Рахманинова справедливо считают его «Вокализ».

В декабре 1917 г. Рахманинов уехал в концертную поездку в Швецию и остался за рубежом до конца жизни. Некоторое время он жил в Париже, Швейцарии, а с 1935 г. окончательно поселился в Америке. Здесь развернулась многолетняя концертная деятельность великого русского музыканта. Вскоре Рахманинов завоевывает положение первого пианиста мира. Концертировал Рахманинов по Америке очень интенсивно. Чтобы избавиться от гостиниц и поисков

хорошего рояля, Рахманинов приобрел пульмановский мягкий вагон, оборудовал его под жилье и поставил рояль. В свои концерты, наряду с исполнением собственных сочинений, Рахманинов включал и музыку других композиторов: Скрябина, Метнера, Бетховена, Листа, Шопена, Грига, Брамса.

В последние годы жизни Рахманинова постоянно терзали ностальгические воспоминания о России. Он писал: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желаниа творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия и воспоминаний»<sup>36</sup>. За 25 лет заграничной жизни Рахманинов создал всего шесть произведений. Из них особо следует отметить «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934), Третью симфонию (1936), «Симфонические танцы» (1940). В Третьей симфонии с потрясающей силой выражена тоска по родной земле, по родине. Скончался Рахманинов после продолжительной болезни в Беверли Хилз 28 марта 1943 года.



### 2.9. А. Н. Скрябин

Александр Николаевич Скрябин родился в Москве в 1872 году в семье военнослужащего. Скрябин принадлежал к дворянскому сословию. С 13 лет Скрябин начал серьезно заниматься фортепиано и теорией музыки под руководством одного из лучших московских педагогов, Н.

Творчество А. Н. Скрябина (1872-1915) - пример исключительного новаторства в области музыки. При всей утопичности скрябинских идей, его музыка излучает энергию исключительной силы, прославляя могущество человеческого духа, зовущего к героическому подвигу. “Иду сказать людям, что они сильны и могучи”, - говорил он.

<sup>36</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003. стр. 78.

Зверева. У этого педагога одновременно со Скрябиным учился и С. Рахманинов.

В 15 лет Скрябин – студент Московской консерватории, которую он окончил с золотой медалью. Скрябин много сочиняет фортепианной музыки, много выступает как в России, так и за границей. Но травма правой руки не позволила ему стать концертирующим пианистом. К концу 90-х годов Скрябин почти целиком сосредоточился на сочинении музыки, а на концертной эстраде исполнял лишь собственные произведения. Значительную роль в жизни Скрябина сыграл М. П. Беляев – лесопромышленник-миллионер, страстный любитель и пропагандист русской музыки. Вокруг этого человека в конце XIX века организовался творческий союз композиторов, подобный распавшейся к тому времени «Могучей кучке». В Беляевский кружок входили композиторы А. Глазунов, А. Лядов, Н. Черепнин, А. Бородин, В. Стасов и молодой Н. Скрябин. Возглавлял Беляевский кружок Н. А. Римский-Корсаков. М. Беляев увидел в Скрябине незаурядный музыкальный талант и взял над молодым композитором опеку в качестве импресарио и издателя. К этому же времени относится серьезное увлечение Скрябина философией. Под влиянием философов-идеалистов, Скрябин начал сильно преувеличивать созидательные возможности искусства, считая его средством преобразования мира. Молодой композитор полагал, что создать произведение – значит внушить людям некую важную истину, ведущую в конечном итоге к благотворным переменам. Музыка и философия в сознании Скрябина стали подобны двум сообщающимся сосудам. Многим своим сочинениям Скрябин предпосылал литературные программы. Они абстрактно-философские и не раскрывают всей сущности музыки Скрябина. Вот несколько образцов такого рода программных обозначений: «душа бросается в гущину страдания и скорби, «любовь, грусть, смутные желания, невыразимые мысли», «победное пение звучит торжествующе». В силу необычности содержания и формы своих сочинений Скрябин многие из них называл поэмами. В 1907 году Скрябин завершает работу над «Поэмой экстаза». Симфонические сочинения Скрябина

строятся не на непрерывном развитии основных контрастных тем, как это было у композиторов-классиков, а на сцеплении разнохарактерных музыкальных тем-символов, определяющих этапы сквозного действия. Так «тема мечты» сцепляется с «темой полета». Следующие «тема протеста» и «тема воли» подготавливают основную тему поэмы — «тему самоутверждения», которая, пройдя многочисленные фазы развития, превращается в «тему экстаза». В оркестре эту тему исполняет сольная труба. Общая звучность оркестра в конце достигает такой ослепительной силы, что ее часто сравнивают с солнечным светом. Основной драматургический стержень этого скрябинского сочинения можно сформулировать так: «От высшей утонченности к высшей грандиозности».

Вслед за «Поэмой экстаза» Скрябин создает свое последнее завершенное произведение для оркестра — «Поэму огня», которую он назвал «Прометей» (1909). Скрябин посвятил свою поэму мифологическому герою, совершившему дерзновенный подвиг — похищение огня ради счастья людей. Мощь оркестрового звучания в этой поэме усилена солирующим фортепиано, органом и хором, поющим без слов. Кроме того, Скрябин решил еще воздействовать на публику и светом, специально обозначив в партитуре моменты вступления, изменения интенсивности освещения зала различными цветами. Это был первый опыт создания светомузыки, получивший в наши дни широкое распространение. Известно, что у Скрябина, как и у Римского-Корсакова, был «цветной» слух, т. е. каждую тональность они слышали в определенной цветовой гамме.

В последний период творчества (1910-1915) под влиянием мистических учений Скрябин задумывает грандиозное произведение «Мистерия», соединившее в себе различные виды искусства. По замыслу Скрябина оно призвано было изменить ход истории и сделать жизнь всего человечества счастливой. Скрябин полагал, что у «Мистерии» не будет публики: будут участники и «посвященные». Все они под воздействием скрябинской музыки должны будут пережить космогоническую историю «божественного» и «земного», достигнув в конце желанной цели — великого чуда объединения мира и духа. В

качестве подготовительного варианта «Мистерии» Скрябин задумал театрализованную композицию под названием «Предварительное действие». Были сочинены поэтические и музыкальные эскизы, но дальнейшую работу по реализации грандиозного замысла прервала скоропостижная смерть композитора. Его жизненный путь оборвался довольно нелепо. Он умер в неполных 44 года от фурункула на губе, приведшего к общему заражению крови.

Творчество Скрябина – яркий пример музыкального символизма, аналогичный поэтическому символизму Бальмонта, Мережковского, Гиппиус, Бердяева. Вместе с тем в своих философских исканиях Скрябин, как и столетием раньше Бетховен, также отдавший дань социальным утопиям, оставался, прежде всего тонко и глубоко чувствующим художником с присущим ему стихийным ощущением целостности человеческого бытия.

**Развитие русского балета.** Продолжателем П. Чайковского в русском балете становится А. Глазунов, балеты которого явились значительным этапом в общем развитии русского балетного искусства. Танцевальная музыка интересовала Глазунова всегда. Данью любви к Шопену является сочинение сюиты «Шопениана» (1892 г.), которое стало основой шедевра русской хореографии балета «Шопениана». Балетмейстер Михаил Фокин в течение десяти лет создавал различные версии балетной постановки, присоединяя к глазуновской сюите другие пьесы Шопена в оркестровке других авторов. В окончательную редакцию «Шопенианы» вошли две глазуновские оркестровки пьес Шопена – Полонез A-dur и Вальс cis-moll.

Балеты «Раймонда» (1897), «Барышня-служанка» (1898), «Времена года» (1899) сочинены А. Глазуновым на гребне творческого подъема. Предложенный директором Большого театра Всеволожским сюжет балета «Раймонда» был интересен и близок композитору. Романтическая эпоха средневековья с самых ранних лет притягивала композитора. Незадолго до начала работы над «Раймондой» Глазунов путешествовал по Германии. Свидетели крестовых походов –

массивные соборы, развалины рыцарских замков — поразили его воображение. Испанская, венгерская и восточная музыка также были очень любимы композитором. Все эти факторы сделали возможность работы Глазунова над балетом очень привлекательной. Премьера «Раймонды» состоялась 7 января 1898 года на сцене петербургского Мариинского театра. Спектакль стал новым триумфом знаменитого композитора. Через два года «Раймонда» была поставлена в Москве. Музыка «Раймонды» принадлежит к числу выдающихся достижений русского музыкального искусства. Красота, яркая образность и мелодическая щедрость сочетаются в ней с действенностью, драматическим противопоставлением «европейских» и «восточных» интонаций; танцевальные эпизоды объединяются в стройные сюиты, а в симфонической партитуре широко используется система лейтмотивов. Крупный симфонист, Глазунов вслед за Чайковским привнес в сферу балета закономерности симфонического развития: «Следуя за великим творцом «Спящей красавицы», композитор стремился к углублению роли музыки в балете, к рельефности музыкальных характеристик и их развитию, к обогащению драматургической функции танца и пантомимы»<sup>37</sup>. Симфонизация балета сказывается в непрерывном музыкально-тематическом развитии, в создании крупных симфонических картин. Следуя при сочинении музыки подробно разработанному балетмейстерскому плану Петипа, вплоть до указания числа тактов в отдельных сценах и танцевальных номерах, Глазунов внес в партитуру балета широту симфонического дыхания, богатство и роскошь оркестровых красок наряду со стройной логикой и законченностью целого.

---

<sup>37</sup> Русская музыкальная литература. Вып. 4. Л., 1977, стр. 65.

### **Вопросы:**

1. Какова была основная тема творчества С. Рахманинова?
2. Назовите известные произведения С. Рахманинова.
3. Какое название получила знаменитая до-диез минорная прелюдия Рахманинова?
4. Назовите ведущие темы творчества А. Скрябина?
5. Какой композитор прибавил в партитуру строчку для светомузыки?
6. В творчестве какого русского композитора продолжились балетные традиции Чайковского?
7. Назовите балетные произведения А. Глазунова.

### **Литература:**

1. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
2. Красовская В. История русского балета. Л. 1983.
3. Музыка. Большой энциклопедический словарь. М. 1998.
4. Русская музыкальная литература. М., вып. III. (ред. Фрид Э.Л.), 1986.

## ГЛАВА III. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА

### Тема 3.1. Основные эстетические противоречия и стилистические черты музыки XX века

План:

1. Основные музыкально-стилистические черты эпохи
2. Музыкальный экспрессионизм. Неоклассицизм

**Ключевые понятия:** *музыкальный стиль, импрессионизм, живописность в музыке, нововенская школа, экспрессионизм*

**Основные музыкально-стилистические черты эпохи.** XX век унаследовал от XIX века великие оперные спектакли Верди, Чайковского, Мусоргского, Бизе, Римского-Корсакова, гениальные симфонии венских классиков, Берлиоза и Листа, балеты Адана, Пуни, Чайковского, камерную инструментальную музыку романтиков, бесконечное разнообразие национальных мелодий, ритмов, инструментальных красок европейских музыкальных школ, появившихся в XIX в. в Европе. Период рубежа XIX-XX вв. известен, с одной стороны, своими величайшими техническими открытиями, а с другой — глубочайшими противоречиями, которые привели страны Европы к Первой мировой войне. И хотя в конце XIX в. все еще сильны были творческие позиции романтического направления (особенно в молодых школах Чехии, Польши, Венгрии, Финляндии), в крупнейших европейских странах зарождались новые тенденции, пришедшие в музыку в основном из литературы или живописи. На рубеже двух столетий пути развития искусства стали особенно сложными и противоречивыми. Никогда еще не возникало за короткое время столько новых художественных течений, нередко крайне противоречивых по своей сути.

Художественная жизнь рубежа веков было весьма многообразна. Достаточно напомнить о продолжавшемся успешном развитии литературы критического реализма, представленной блистательными именами Л. Толстого и А. Чехова, Р. Роллана и А. Франса, Б. Шоу и Д. Лондона; о целой плеяде великих живописцев, включая Репина,

Сурикова и Серова, Э. Мане и О. Ренуара. Все они не только сохраняют прочные связи с реалистическими традициями искусства XIX века, но и умножают их. Эволюция европейской музыки начала XX века сказалась в заметной модификации основных музыкальных жанров. Менялась привычная жанровая иерархия, сложившаяся на протяжении XVIII и XIX веков: одни жанры постепенно теряли свою гегемонию, другие выдвигались на первый план. Так, несомненно, снижался интерес к большой многочастной симфонии, еще недавно достигшей столь признанных вершин в творчестве Брамса, Чайковского, Брукнера, Глазунова. Иные жанры, напротив, переживали период бурного расцвета, как например, жанр балета, привлечший пристальное внимание композиторов-новаторов (Стравинский, Равель, Прокофьев, Барток, Фалья). Инициатива С. Дягилева - организатора русских театральных сезонов за рубежом, привела к небывалому подъему мирового балетного искусства. Русским композиторам, балетмейстерам и художникам, впервые столь широко выступившим перед западной аудиторией, удалось достичь блистательного слияния современной музыки, хореографии и декоративной живописи.

К концу XIX в. музыка утрачивает былую стилистическую однородность. Одновременно творили композиторы классики, романтики, реалисты, импрессионисты и экспрессионисты. Порой черты этих различных стилей были присущи творчеству одного и того же композитора. Такая полистилистика эпохи стала возможной благодаря широкому развитию концертной деятельности и нотопечатанию, сохранившим музыкальные шедевры предшествующих эпох. «Для XX века стал характерен параллельный процесс сосуществования десятков различных направлений, к которым присоединились эстрадно-развлекательная музыка и массовая музыкальная культура, связанные с другими закономерностями развития такими как мода, быт, бизнес» - отмечает Л. Алексеева<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986, стр. 6.

Музыкальный импрессионизм возник в конце 80 - начале 90-х гг. Своё классическое выражение он нашёл в творчестве К. Дебюсси (1862-1918). Дебюсси вернул музыку к простоте чувственного постижения звуковой краски, тембрового пятна, к естественному изображению предметного мира. Дебюсси ввел в европейскую музыку новые гармонические краски и оркестровый колорит. Воздействие Дебюсси и созданного им музыкального импрессионизма оказалось поистине всеобъемлющим, затронув почти все национальные композиторские школы XX века. К началу XX века музыкальный импрессионизм распространился за пределы Франции. В Испании его последователем стал Мануэль де Фалья, в Италии – Оттарино Респиги, в Польше – Кароль Шимановский. В русской музыкальной культуре черты импрессионизма свойственны музыке А. Скрябина. Заметны черты импрессионизма и в балетах молодого Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»).



3.1. Морис Равель

Равеля.

Творчество М. Равеля у массового слушателя ассоциируется с пьесой «Болеро» (1928). Сочинена она по идее солистки балетной труппы Дягилева Иды Рубинштейн, заказавшей композитору «Испанскую танцевальную сцену». Действие, разыгрываемое в балетной сцене «Болеро», происходит в одном из андалузских трактиров. Заведение полно цыган. Они спокойны и даже флегматичны. Но вот до их слуха доносится мелодия, звучащая все

Со стилем импрессионизма связывают творчество французского композитора **Мориса Равеля** (1875-1937). Равель считал, что импрессионизм привлекателен, но в то же время он не является магистральным путем развития музыкального искусства. Первый успех приходит к Равелю в 1908 году вместе с «Испанской рапсодией». Рапсодия состоит из четырех частей: «Прелюдия к ночи», «Малагуэнья», «Хабанера», «Празднество». Эта рапсодия – одна из вершин творчества

громче и настойчивее. Посетители как замороженные следят за женщиной, танцующей на столе. Танец, поначалу медленный, становится все быстрее и чувственнее, а поведение мужчин все более агрессивным: они подступают все ближе к танцовщице, но за нее вступается любовник. Танец закончен, и снова все спокойно.

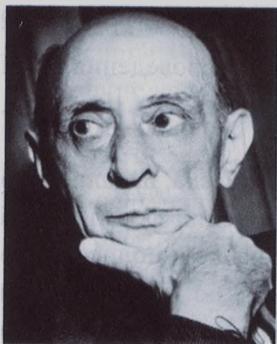
В «Болеро» Равель провел эксперимент: на протяжении всей оркестровой пьесы он 18 раз повторил одну и ту же тему. Однако эта монотонная тема не остается неизменной, поскольку всякий раз ее исполняют разные инструменты. Напряженность звучания постоянно растет, достигая финального апофеоза. По форме «Болеро» – оркестровые вариации на неизменную мелодию. Все проведения темы сопровождается неизменным ритмический рисунок малого барабана, производящего гипнотическое действие.

**Музыкальный экспрессионизм.** В начале XX века, параллельно французскому импрессионизму, в Австрии и Германии формируется новое художественное течение, проявившееся раньше и полнее всего в литературе – *экспрессионизм* (от лат. *expressio* «выражение») Экспрессионизм провозгласил единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение – главной целью искусства. Тяжелейшие социальные условия жизни в немецкоязычных странах того времени были объективным условием, приведших к экспрессионизму Именно в Австрии и Германии в предвоенные годы царил милитаризм в сочетании с бюрократией и мещанским самодовольством, именно там «простые люди» ощущали себя полным ничтожеством, но не могли с этим согласиться. Формирование экспрессионизма началось с объединений художников. В 1905 году в Дрездене возникла группа «Мост», через несколько лет группа «Синий всадник». Его представители отражали в своих произведениях трагическое мироощущение человека эпохи Первой мировой войны – отчаяние, боль, страх одиночества.

Музыкальный экспрессионизм сложился в столице Австрии Вене. Его создателями становятся Арнольд Шёнберг, Альбан Берг и Антон Веберн. Их объединяла Вена и, по аналогии с тремя представителями

Венской классической школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен), они вошли в историю музыки под названием «Новой венской школы».

Выдвижение музыкального экспрессионизма после 1909-1910 гг. было бурным и стремительным. Композиторы искали и находили музыкальные средства, способные звуками воплотить этот кричащий душевный надлом. В экспрессионистских произведениях нет мелодии в обычном смысле слова, гармония резко диссонансная, типичны постоянные перепады звучностей от полшепота до



3.2. А. Шенберг

душераздирающего пронзительного форте. Нововенцы полностью отказались в своем творчестве от народно-песенных, национальных истоков. Их музыка конструировалась по ими же придуманным правилам. Эта новая техника композиции называлась *сериальностью* и *додекафонией*. Сформулировав систему додекафонии (в 1922 г.) Шенберг заявил своему ученику Й. Руферу: «Я сделал открытие, гарантирующее господство немецкой музыки на ближайшие сто лет»<sup>39</sup>.

Одним из значительных произведений Арнольда Шёнберга становится кантата «Уцелевший из Варшавы» (1947). Текст кантаты воспроизводит подлинный рассказ одного из немногих людей, переживших трагедию варшавского гетто. Эта небольшая кантата, исполнение которой занимает всего семь минут, выделяется в творчестве Шёнберга своей публицистической остротой. Написанная по заказу фонда Кусевичского вскоре после окончания Второй мировой войны, она выражает протест против фашизма, унесшего миллионы человеческих жизней. Произведение предназначено для чтеца, унисонного мужского хора и оркестра. Текст кантаты представляет воспоминания о нацистских злодеяниях уцелевшего узника еврейского гетто в Варшаве. В композиции сочинения выделяются несколько кратких разделов, определяемых текстом:

<sup>39</sup> Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986. стр. 44.

инструментальное вступление, введение рассказчика, «утренний подъем», крик фельдфебеля и избиение, первый приказ «пересчитаться», второй приказ «пересчитаться», заключительный хор. Потрясающий своей психологической достоверностью рассказ, порученный чтецу, ведется на английском языке «от первого лица» — очевидца и участника всех событий. Английская речь рассказчика прерывается грубыми выкриками-приказами фельдфебеля, распоряжающегося «ликвидацией», и офицера («Я хочу знать, сколько пойдет в газовую камеру!») — кричит фельдфебель по-немецки); повествование приобретает почти хроникальную убедительность. Генеральной кульминацией, к которой устремлено все музыкальное развитие, становится звучание древнееврейского духовного гимна Шма Исраэль — «Слушай, Израиль», который спонтанно, в едином порыве («словно сговорившись») запели приговоренные к смерти люди. Здесь впервые вступает мужской хор, поющий в унисон на древнееврейском языке. Несмотря на трагизм ситуации, звучание молитвы приобретает торжественный характер, будучи выражением душевной стойкости людей. Удивительно разнообразна тембровая палитра сочинения, с помощью которой композитор добивается огромной силы в отображении тревожной атмосферы, чувства опасности и неотвратимости гибели. Оркестровая партия содержит немало звукоизобразительных элементов. Так, например, пронзительная трель в высоком регистре ассоциируется с резким звуком свистка.

Антиподом экспрессионизма в XX веке можно считать возникший чуть позже в западноевропейской музыке *неоклассицизм*. Неоклассицизм — общее название художественных течений второй половины XIX-XX вв. основывающееся на традициях искусства античности, Возрождения и классицизма. В 1924 г. композитор И. Ф. Стравинский выдвинул лозунг "Назад к Баху". Смысл этого призыва заключался в соединении баховской логики, принципов развития и конструирования музыкальной формы с новейшими средствами музыкального языка. В 1920-е годы неоклассицизм получил своё мощное развитие в творчестве Э. Сати, И. Стравинского, А. Русселя и О. Респиги, П. Хиндемита, а также представителей французской «шестёрки» (Д. Мийо, А. Онеггер, Ф. Пуленк и др.). «Для

неоклассицизма в музыке свойственно обращение к художественным принципам и стилистике барокко и венской классической школы как противопоставление романтической субъективности экспрессионизма и веризма» - отмечает Е. Горбачева<sup>40</sup>. Основные методы неоклассицизма – стилизация и реконструкция музыки прошлых эпох. «Новые “классики” сочиняли свои произведения в старинном стиле, заимствуя старые приемы композиции и даже отдельные музыкальные темы прошлого»<sup>41</sup>. Так, например, балет И. Стравинского “Пульчинелла” сочинен на темы Дж. Перголези, балет “Поцелуй феи” - на темы П. Чайковского.

### **Вопросы:**

1. Перечислите основные музыкальные направления XX века.
2. Какой композитор является основоположником музыкального импрессионизма?
3. Какой русский балетмейстер осуществил хореографическую интерпретацию произведения К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»?
4. Какой композитор является основоположником музыкального экспрессионизма?
5. В каком музыкальном направлении получили отражение темы войны, катастрофы?
6. Дайте определение понятию «новая венская школа».
7. О чем повествует кантата Шенберга “Уцелевший из Варшавы”?

### **Литература:**

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986.
2. Горбачева. Популярная история музыки. М., 2002.
3. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.

<sup>40</sup> Горбачева. Популярная история музыки. М., 2002. стр 257.

<sup>41</sup> Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003. стр. 169.

## Тема 3.2. Симфоническая музыка и опера XX века

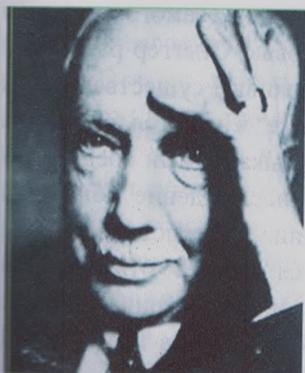
План:

1. Симфоническое творчество Р. Штрауса, А. Онеггера
2. Симфоническая музыка Г. Малера, Д. Шостаковича, С. Прокофьева
3. Оперный театр XX века

**Ключевые понятия:** *экспрессионизм, неоклассицизм, симфоническая поэма, литературная основа, моноопера*

После первой мировой войны симфоническая музыка испытала мощное воздействие новых стилистических направлений. Очень важная роль в симфоническом творчестве эпохи принадлежит композиторам резко выраженного новаторского склада. С именами таких композиторов как Штраус, Малер, Дебюсси, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Барток связаны крупнейшие творческие достижения в данной области, открытия и утверждение многих насущно необходимых выразительных средств симфонической музыки нового времени.

**Симфоническое творчество Р. Штрауса, А. Онеггера.** Творчество



3.3. Рихард Штраус

Рихарда Штрауса (1864-1949) - одно из самых значительных в западноевропейской музыке рубежа XIX-XX вв. Основную славу Штраусу принесли его программные симфонические произведения. В 1889 г. Штраус создает симфоническую поэму «Дон Жуан», которая выдвигает его на видное место в мировом искусстве. Окрыленный успехом, он в течение нескольких лет создает симфонические поэмы «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя», «Смерть и просветление»,

«Дон Кихот». В них многообразно раскрылось огромное дарование композитора: великолепная красочность, сверкающее звучание

оркестра, дерзкая смелость музыкального языка. Большинство симфонических поэм Штрауса навеяно произведениями литературной классики, философскими сочинениями, сюжетами народного эпоса. Композитор писал: «Для меня поэтическая программа является ничем иным как творческим поводом для создания выразительной формы и для музыкального развития моих ощущений, а не просто музыкальным описанием известных жизненных событий»<sup>42</sup>.

Артур Онеггер (1892-1955) - французский композитор, внесший значительный вклад в развитие симфонической музыки. Пять симфоний и программные поэмы Онеггера насыщены проблемами бытия, библейскими образами, духом современности. Симфонические пьесы «Пасифик 231» и «Рэгби», которым Онеггер дает подзаголовок «симфоническое движение» приобрели широкую известность. «Пасифик 231» был впервые исполнен в 1924 г. в Париже и произвел фурор; необычайно быстро он стал одной из самых популярных пьес, покорила широкие круги слушателей и завоевал Онеггеру международную славу. «Пасифик» воспринимался как олицетворение духа современности. В 1923 году Онеггер решил воплотить в звуках ярко урбанистический образ мощного паровоза, с силой рассекающего пространство. Прообразом композитор выбрал локомотив типа "Пасифик-231" для тяжеловесного состава большой скорости. Итак, названием сочинения стало название паровоза – самого нового и мощного в то время. В одном из своих интервью Онеггер рассказал: «Я всегда любил локомотивы; для меня они живые существа, и я их люблю, как другие любят лошадей. В "Пасифике" я не хотел подражать шумам локомотива, а стремился передать музыкальными средствами зрительные впечатления и физическое наслаждение быстрым движением на чисто музыкальном построении».<sup>43</sup> Первоначально он, по собственным словам, «руководствовался весьма отвлеченным замыслом вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, в то время как его темп постепенно замедлялся» и «хотел только поэкспериментировать». Лишь после окончания пьесы, первоначально

<sup>42</sup> Горбачева Е. Популярная история музыки. М., 2002. стр.117.

<sup>43</sup> Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986. стр. 183.

названной «Симфоническое движение», его осенила мысль дать то название, под которым музыка вошла в историю. Сочинение начинается спокойным созерцанием: ровное дыхание машины в состоянии покоя, усиление запуска, постепенное нарастание скорости, и, наконец, — состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час. Долгие аккорды струнных, непрерывное звучание тарелки, которая тремолирует под колотушкой от литавры, отдельные звуки валторн, словно паровозные гудки — таково медленное начало пьесы. Простые короткие мелодии подхватывают одна другую, образуя протяженную тему, звучащую как бы над потоком наслоенных друг на друга различных оркестровых линий. При помощи изощренного мастерства, оркестрового и контрапунктического, достигается огромное нарастание. В коде бег постепенно замедляется, мощные аккорды останавливают движение.

Четыре симфонии А. Онеггера охватывают десятилетие 40-х годов — время тяжелых испытаний войны и трудных послевоенных лет. Каждая из симфоний — особый мир идей и чувств, отражающий этап духовной жизни современников, пытавшихся осмыслить жестокие уроки второй мировой войны. Полное миропонимание композитора нашло выражение в Третьей симфонии «Литургическая». Он пишет: «Я заимствовал из религиозной Литургии только текст, которые могли служить пояснением моих замыслов. Первая часть называется “День гнева”. Это взрыв сил ненависти, которые все уничтожают и не оставляют ничего кроме разрушения. Вторая «Из бездн взываю» — это мольба, обращенная к высшей силе. Третья часть «Даруй нам мир» описывает неумолимое нарастание порабощенности человека, полную утрату им свободы. Моя симфония завершается утопическим представлением того, чем могли бы быть жизнь в братстве и Любви».

**Симфоническая музыка Г. Малера, Д. Шостаковича, С. Прокофьева.** Выдающийся симфонист Густав Малер (1860-1911) на рубеже XIX-XX вв. был одним из немногих композиторов, чьи произведения пронизаны глубокой философской проблематикой. «В его творчестве поднимались острые, трагические проблемы жизни и смерти, дисгармонии человека и окружающей действительности. В то

же время пафосом его искусства был призыв к всеобщему братству, единению людей, к светлому будущему, что и предопределяло реалистическую направленность его творчества» - отмечает Л. Алексеева.<sup>44</sup>

Творческое наследие Малера обширно: 10 симфоний, песенные циклы («Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика» и др.), хоровые и инструментальные произведения. Малер оказал заметное влияние на развитие драматического симфонизма большого плана (Д.Шостакович, А. Онеггер, Б.Бриттен и др.). Многие проявляющиеся в позднем творчестве Малера черты экспрессионизма оказались близки композиторам новой венской школы (А. Шёнберг, А.Берг, А.Веберн).



3.4. Густав Малер

Творчество Малера - непрерывные поиски ответа на коренные вопросы человеческого бытия. Тема человеческих страданий обусловлена у Малера трагическим осознанием социальных противоречий эпохи, что делает композитора одним из крупнейших художников гуманистов XX в. Неизбежный конфликт художника и общества составил основное содержание не только творчества, но и жизни самого композитора. Видя своё призвание не в одной лишь композиторской, но также и в театральной деятельности, он вкладывал много творческой энергии в дирижирование, в оперную режиссуру. "Всю жизнь, - говорил Малер, - я сочинял музыку собственно лишь об одном: как я могу быть счастлив, если где-нибудь ещё страдает другое существо". С особой трагической силой этот конфликт человека и мира запечатлён в симфониях среднего периода (5-7-я симфонии).

Круг образов, связь музыки с литературой, эволюция музыкального стиля обусловили разделение симфонического творчества Малера на три периода. К раннему периоду относят 1-4-ю

<sup>44</sup> Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986. Стр. 11

симфонии. Для них характерно соединение эмоциональной непосредственности и трагической иронии, жанровой зарисовки и символики. Обращаясь в этот период творчества к текстам философского строя, Малер использовал стихи Ф. Клопштока и Ф. Ницше. В 1-й симфонии композитор видит исход конфликта "героя" с действительностью в обращении к природе. Во 2-й - поставлен вопрос о ценности человеческой жизни перед лицом смерти. В 3-й симфонии Малер пытался создать пантеистическую картину мира, в бесконечность которого он включал конечную человеческую жизнь. В симфониях среднего периода общечеловеческие коллизии уступили место теме трагической зависимости личности от судьбы. «Я видел вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт, с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками», — написал Малеру после исполнения Пятой симфонии А. Шенберг.<sup>45</sup>

Глубоко личный тон, экспрессивная лирика поздних сочинений Малера привнесли в них черты нового и вместе с тем привели к созданию на новой основе песенного тематизма, формообразования и фактуры. «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь «слово» в качестве носителя моей музыкальной идеи» - писал Малер<sup>46</sup>. Это привело к рождению жанра «симфонии в песнях». Родоначальником жанра стало одно из самых значительных произведений Малера — «Песня о земле».

**С. Прокофьева** (1891-1953) называют классиком XX века. Он — смелый композитор-новатор, открывший новые средства музыкальной выразительности в области мелодики, ритма, гармонии, инструментовки. Творчество Прокофьева необычайно многогранно. Он писал и сложнейшие произведения для взрослых слушателей, и музыку, предназначенную для самых маленьких. Он создал оперы, балеты, симфонии, концерты, сонаты и сюиты, кантаты, музыку для театра и кино. Неоклассицистская линия, зародившаяся еще в раннем творчестве, но навсегда оставшаяся характерной для Прокофьева,

<sup>45</sup> Стрягина Е. Музыка XX века. Бийск; 2006. с. 18.

<sup>46</sup> Алексеева Л. Зарубежная история XX века. М., 1986. Стр. 39.

явилась как и у многих художников XX века реакцией на поздний романтизм. Классицизм был по духу близок Прокофьеву с его рационализмом, солнечной жизнерадостностью, тяготением к простоте и ясности. Именно поэтому классицистские черты - явление не временное в стиле Прокофьева, но постоянное, присущее произведениям разных периодов его творчества.

В последний предреволюционный год Прокофьев сочиняет первую «Классическую симфонию». Эта остроумная и жизнерадостная музыка написана как добродушная пародия на стиль венских классиков XVIII в. В то же время эта симфония своими необычными гармоническими мелодическими оборотами и сопоставления указывает на самобытный прокофьевский стиль. Последним сочинением Прокофьева становится его Седьмая симфония. Композитор в 1952 г. задумал написать для детского радиовещания несложную симфонию, но в процессе сочинения замысел получил новый поворот. Эта симфония стала для композитора «лебединой песней», в которой запомнившиеся с детства образы сплелись с размышлениями о пройденном пути и мудрым взглядом в будущее. В ней все просто, мудро и светло. Седьмая симфония справедливо оценена музыкальной критикой как высшая ступень композиторского мастерства С. Прокофьева.

**Оперный театр XX века.** Оперный театр XX века, благодаря своему синтетическому и, следовательно, более доступному для широкого слушателя характеру, стал важнейшим видом искусств: именно в нём утверждали на рубеже веков своё национальное художество многие молодые профессиональные культуры Восточной Европы, Латинской Америки. Оперное искусство XX в. оказалось окрашенным влиянием двух стилей - импрессионизма и экспрессионизма. Опера начинает все мобильнее усваивать тенденции смежных музыкальных и театральных жанров, преодолевая былую замкнутость и обретая чрезвычайно подвижные жанровые границы. Многие из новых оперных произведений трудно отнести к жанру оперы в традиционном его понимании. Не случайно именно в 20-е гг. возник термин "музыкальный театр", включающий разнообразные виды вокально-театрального представления. На титульных листах партитур и клавилов западных композиторов появляются пёстрые

названия: «музыкальная драма», "трагедия-сатира", "буколическая трагедия", "маленький мировой театр" и т. д. Возникают характерные смешанные жанры: опера-оратория, опера-пьеса, опера-скетч, опера-ревью, опера-репортаж, опера-игра и т.д. Позднее рождаются и такие термины, как "тотальный театр", "плюралистический театр", "инструментальный театр». Все эти названия подчеркивают синтетическую природу, многообразие музыкально-театрального искусства и радикальный отход от традиционного понятия "опера". В эти годы возникает термин "литературная опера"; он означает не только факт обращения композитора к произведениям большой литературы ("драме идей"), но и показательный в идейно-стилевом отношении отбор произведений. Никак нельзя считать случайным интерес Вайля к Брехту, Онеггера к Клоделю, Р. Штрауса к Гофмансталю, Шостаковича к Гоголю и Лескову. Термин "литературная опера" возник еще и потому, что, как правило, текст первоисточника в этом случае не "переводился" на универсально специфическую номерную структуру и язык оперного либретто, а сохранялся почти в первозданности. Новаторскими, как по музыкальному языку, так и по драматургии, стали оперы Шостаковича «Нос» (1929) и «Леди Макбет Мценского уезда» (1932), названная в новой редакции «Катерина Измайлова». Это произведение Шостаковича можно справедливо поставить в один ряд с великими созданиями оперной классики.

Оперы немецкого композитора Р. Штрауса принадлежат к наиболее популярным и часто исполняемым произведениям XX в. Рихард Штраус завоевал успех двумя бурными драмами: "Саломеей", основанной на библейской истории о страсти Саломеи к Иоанну Крестителю, и "Электрой", древнегреческой трагедией об убийстве и мести. Смелый музыкальный язык Штрауса, особенно в «Электре», где композитор, по собственным словам, «дошел до крайних границ... способности к восприятию современных ушей», вызывал противодействие исполнителей, критики. На премьере «Саломеи» в Метрополитен Опера в Нью-Йорке протесты публики были столь громкими, что опера была снята после первого же представления. Но вскоре обе оперы начали свое триумфальное шествие по сценам Европы. До 1940 г. Штраус продолжает сочинять оперы с завидной

регулярностью. Из-под его пера появляются «Ариадна на Наксосе» (1912), «Женщина без тени» (1918), Интермеццо (1923), «Елена Египетская» (1927) и «Арабелла» (1932), «Молчаливая женщина» (1934, либретто Стефана Цвейга); «День мира» (1936) и «Дафна» (1937); «Любовь Данаи» (1940) и «Каприччо» (либретто Клеменса Крауса) (1941).

В XX веке появляется еще одна разновидность оперного жанра — моноопера, одноактный спектакль с одним действующим лицом. Исполнитель в таких операх не поет как в больших операх, а как бы мелодекламирует, переходя изредка на обычную разговорную речь. Нет в таких операх ни ансамблей, ни хоров. Первую экспрессионистскую монооперу написал в 1909 г. австрийский композитор А. Шёнберг (считающийся основоположником музыкального экспрессионизма). Опера называлась «Ожидание» — это развернутый монолог женщины, пришедшей в лес на свидание с возлюбленным и нашедшей его мертвым. В опере почти нет внешнего сценического действия, весь смысл заключался в непрерывном нагнетании тревожного предчувствия, завершавшегося взрывом отчаяния и ужаса. «Повышенная экспрессия музыкальных средств, речитативность вокальной партии, насыщенность резкими звучаниями — все это создает впечатление непрерывно повышающегося напряжения» — отмечает Л. Алексеева<sup>47</sup>.

Премьера монооперы Пуленка «Человеческий голос» состоялась 8 февраля 1958 года в парижском Театре комической оперы. Опера основана на одноименной пьесе французского драматурга Жана Кокто, в которой посредством только телефонного разговора женщины с покинувшим её возлюбленным раскрывается глубочайшая жизненная драма героини. Вся опера построена как широко развернутый монолог, но по смыслу он превращается в диалог, так как невидимый собеседник становится как бы реальным действующим лицом. Временами разговор прерывается паузами, фразами, адресованными слуге, также невидимому или телефонистке. Композитор использует лейттемы — “злой судьбы”, “любви”, “воспоминаний”. Построенная на естественной мелодической

<sup>47</sup> Алексеева Л. История зарубежной музыки. М., 1986. стр. 43.

декламации, опера «Голос человеческий» представляет собой произведение, законченное по выразительности и по форме.

В Германии появляется еще одна разновидность оперного жанра – *зонговые оперы*. Наиболее известными авторами такого рода опер были поэт и драматург Б. Брехт и композитор К. Вайль. Ими написана знаменитая «Трехгрошовая опера», возрождающая в условиях современности принципы английской балладной «Оперы нищих». Главные действующие лица этой оперы – отбросы общества, воры, нищие, убийцы и проститутки. Музыка этой оперы проста и доходчива, в её основе лежат интонации эстрадной и джазовой музыки. Арии в этой опере называются зонгами. «Трехгрошовая опера» в сатирической форме обличает пороки капиталистического образа жизни и обращена к самой широкой демократической аудитории.

#### **Вопросы:**

1. Назовите композиторов-симфонистов XX века.
2. Какое симфоническое произведение А. Оннегера приобрело широкую известность?
3. Какая симфония была сочинена Шостаковичем в блокадном Ленинграде?
4. Назовите характерные черты монооперы.
5. Какой композитор является автором монооперы «Человеческий голос»?
6. На основе какого литературного произведения основано либретто оперы Шостаковича «Катерина Измайлова»?

#### **Литература:**

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986.
2. Стригина Е. Музыка XX века. Бийск; 2006.

### Тема 3.3. Творчество Д. Шостаковича

План:

1. Этапы жизненного и творческого пути
2. Симфоническая и оперная музыка Шостаковича
3. Балетное творчество

**Ключевые понятия:** *симфония, опера, реализм, социальное обличение, политический строй*



3.5. Д. Д. Шостакович

**Этапы жизненного и творческого пути.** Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-1975) – классик музыки XX века. Ни один из ее великих мастеров не был так тесно связан с трудными судьбами своей страны, не сумел с такой силой и страстью выразить кричащие противоречия своего времени. Ему довелось пережить и отрефлексировать в своем творчестве самые значительные события "русского XX века" – революцию, сталинский террор, Великую отечественную войну, "холодную войну", послевоенную хрущевскую "оттепель", научно-техническую

революцию. Именно в такой сопричастности композитора судьбе своего народа и заключено основное значение его вклада в историю музыки XX века. Дмитрий Шостакович становится всемирно известным композитором уже в свои двадцать лет, когда его Первая симфония прозвучала в концертных залах СССР, Европы и США. Через десять лет его оперы и балеты шли в ведущих театрах мира. 15 симфоний Шостаковича современники называли «великой эпохой русской и мировой музыки».

Д. Шостакович родился в Петербурге 25 сентября 1906 г. Отец был инженером-химиком, мать - пианисткой. Под её руководством будущий композитор получил серьезную фортепианную подготовку. Незаурядные способности мальчика были многими замечены и он был представлен известному композитору, ректору Петроградской консерватории А. Глазунову, который сумел разглядеть в

тринадцатилетнем мальчике «одну из лучших надежд нашего искусства». В экзаменационном листе Шостаковича Глазунов написал: «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся творческое дарование. Достоин удивления и восхищения».

В 1922 году, когда юноша переходил на последний курс консерватории, умер его отец. После смерти отца нужно было не только напряженно учиться, но и работать. Юноша устроился музыкальным иллюстратором (тапером) в один из кинотеатров Ленинграда. Поскольку звук в немом кино отсутствовал, его заменяло фортепианное сопровождение.

Вершиной раннего периода творчества Шостаковича стала опера «Нос» (1929) по одноименной повести Н. В. Гоголя. Стилиевые черты этой оперы – сатирический гротеск и бытовая сатира. Обращение к творчеству Гоголя весьма показательно для Шостаковича. Так же, как и Гоголь, он был убежден, что искусство может изменить жизнь, сделать её прекрасной – нужно только показать все, что делает её безобразной, подчеркнув, что многое зависит от самих людей. Театральность в широком смысле слова была врожденной чертой дарования Шостаковича. В 30-е гг. Шостакович начинает сотрудничать с кинорежиссерами. Он музыкально оформляет кинофильмы «Златые горы», «Новый Вавилон», спектакли «Клоп», «Гамлет». Музыка Шостаковича к фильмам «Встречный», кинотрилогия о Максиме, «Человек с ружьем», «Молодая гвардия», «Гамлет», «Король Лир» приобретает широкую популярность.

В 1936 г. произведения Шостаковича оперы «Нос» и «Катерина Измайлова», балет «Золотой век» подверглись уничтожающей критике в газете «Правда». Подающий большие надежды композитор, которому была близка атональность Шёнберга и конструктивизм Стравинского, а также джаз, музыкальный футуризм, получает жестокий удар. С этого рокового момента было запрещено исполнять написанные ранее произведения Шостаковича. Понятно, почему музыка Пятой симфонии (1937) полна такого огромного напряжения и трагедийной силы. Ее основное содержание составил богатый мир человеческих переживаний, чувств: страстные, волевые порывы и мучительная, затаенная боль, стремительное нагнетание динамики, действия и тихое восхищение жизнью, ее извечной, непреходящей

красотой и мудростью. Пятая симфония подытожила собой десятилетний период в творческой биографии композитора. В 30-е годы заканчивается формирование стиля Шостаковича и превращение молодого композитора в зрелого мастера, обладающего неповторимой индивидуальностью.

Война отодвинула осуществление замыслов мирного времени. Шостакович пытался записаться в народное ополчение, но ему отказали. Борьбу с фашизмом Шостакович вел силой своего искусства. Его произведения тех лет стали выдающимся примером творчества, направленного против войны и фашизма. Осенью 1941 г. родной город композитора Ленинград оказался в блокаде. Весь мир облетела фотография Шостаковича в пожарном шлеме на крыше Ленинградской консерватории, где он гасил зажигательные бомбы. В осажденном блокадном Ленинграде, в доме, сотрясаемом взрывами, композитор сочиняет свою Седьмую "Ленинградскую" симфонию. Завершалась симфония в Куйбышеве, куда Шостаковича, больного, ослабевшего от голода, с двумя малолетними детьми, вывезли самолетом.

К концу 40-х годов все отчетливее проявлялись негативные тенденции в сфере руководства культурой. Ведущий идеолог сталинского режима А. Жданов в 1948 г. повторил грубые нападки на Шостаковича, содержащиеся в давней статье газеты «Правда» и обвинил композитора в приверженности к формализму. Последовало увольнение композитора из Московской и Ленинградской консерваторий, якобы из-за "профнепригодности" и вредного влияния на композиторскую молодежь. На исполнения его оперных и симфонических произведений вновь был наложен запрет. Впоследствии, в пору хрущевской «оттепели» обвинения были сняты и выдающиеся творения композитора нашли дорогу к слушателю. Но драматизм личной судьбы композитора, пережившего полосу несправедных гонений, наложил неизгладимый отпечаток на его личность и определил направленность его творческих исканий, обращенных к нравственным проблемам бытия человека на земле. Это было и осталось тем основным, что выделяет Шостаковича среди творцов музыки в XX в.

**Симфоническая и оперная музыка.** Д. Шостакович является великим симфонистом XX века. Для Шостаковича симфония – это обращенное к людям высказывание, в котором изложена его жизненная, философская позиция. Активная антиромантическая реакция заставляет его обратить взоры к мгновениям повседневной жизни, обличать пошлость и бездуховность мещанской среды. Его музыка обретает суховатую деловитость, саркастическую заостренность, подчеркнутую демонстративным отказом от «красивостей». Кино и театр приучают его к плакатно броской манере письма, к гиперлогизации. Для адекватного восприятия произведения Шостаковича требуют глубокого и многократного вслушивания, долгого «вчитывания» как в сложный роман или тонкую психологическую новеллу. Симфонии Шостакович воплощают антитезу напряжённого, мучительно сложного личного бытия героя и механистической работы «машины истории», которая в ряде случаев получает конкретное воплощение в образах фашизма (Седьмая, «Ленинградская» симфония, 1941), смерти (Четырнадцатая симфония на слова Ф. Гарсиа Лорки, Г. Аполлинера, В. К. Кюхельбекера и Р. М. Рильке, 1969). Для Шостаковича симфония – обращенное к людям высказывание, в котором изложена его жизненная, философская позиция. В рамках традиционных форм он создавал свой «симфонический сюжет», свою драматургию. Активная антиромантическая реакция заставляет его обратить взоры к мгновениям повседневной жизни, обличать пошлость и бездуховность мещанской среды. Его музыка обретает суховатую деловитость, саркастическую заостренность, подчеркнутую демонстративным отказом от «красивостей». Им создано 15 симфоний, среди которых знаменитая Седьмая, посвященная Ленинграду и написанная в тяжёлом блокадном 1941 году. «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу – Ленинграду – посвящаю свою 7-ю симфонию», – написал на партитуре Шостакович летом 1941 года. Композитор лично пережил все ужасы блокады. Седьмая симфония Шостаковича явилась своеобразным музыкальным документом эпохи, ее называют „летописью войны“. Симфония имела огромный политический резонанс. Лондонская премьера симфонии Шостаковича под управлением Генри Вуда состоялась в первую

годовщину начала войны: 22 июня 1942 года; месяцем позже Седьмая прозвучала и в США. Общее содержание Седьмой симфонии — противопоставление и борьба двух непримиримых враждебных образов — мира людей и фашизма. Наиболее запоминающимся фрагментом этой симфонии является «эпизод нашествия» из первой части симфонии: в мир философских раздумий, поэтических пейзажей вторгается жестокая и страшная сила; она пришла, чтобы уничтожить этот чистый мир. Вкрадчиво, издалека доносится еле слышный шорох малого барабана, и на его четком ритме выступает жесткая, угловатая тема. С тупой механичностью, повторяясь одиннадцать раз и набирая силу, она обрывает хриплым, рычащим звучанием: во всей устрашающей наготе по земле ступает человекозверь. В противовес «теме нашествия» в музыке зарождается и крепнет «тема мужества», вступающая с ней в активную борьбу. Заканчивается симфония победно звучащим финалом. История музыкального искусства не знала примера, когда произведение рождалось под впечатлением только что происходящих событий. Обычно крупные симфонические произведения вынашиваются долго.

Основным жанром последних двадцати лет жизни по-прежнему оставалась симфония. Чтобы быть максимально понятным, Шостакович использовал в этих симфониях, как когда-то Бетховен, поэтический текст. Такова Одиннадцатая симфония, которая носит название «1905 год». Каждая из её четырех частей также озаглавлена: «Дворцовая площадь», «9 января», «Вечная память», «Набат». Музыка этой симфонии пронизана мелодиями старых революционных песен. Литературной основой Тринадцатой симфонии стали стихи Е. Евтушенко (поэма «Бабий Яр»). Истинный масштаб позднего Шостаковича проявляется в серии автобиографических партитур, каждая из которых представляет собой прощание композитора-мыслителя с прожитой, исчерпавшей себя жизнью. Эту серию скорбных «автобиографий» составляют 14 и 15 симфонии, Сюита на стихи Микеланджело для баса и фортепиано, Соната для альты и фортепиано. Последние симфонии Шостаковича — Четырнадцатая (1969) и Пятнадцатая (1971) — обрисовывают круг морально-этических проблем нашего сложного времени и вместе с тем общечеловеческого значения. Во всех этих произведениях мы неизменно ощущаем

породившую их эпоху, с обнаженными контрастами и необычайно напряженным ритмом жизни.

Шостакович внёс вклад и в развитие оперного жанра. В 1930 г. Шостакович написал свою первую оперу — «Нос» на сюжет Н. В. Гоголя. В 1934 г. появилась опера «Леди Макбет Мценского уезда» по повести Н. С. Лескова (в новой редакции «Катерина Измайлова», 1956 г.). Последняя опера «Игроки» по Гоголю не была закончена и прозвучала лишь после смерти композитора в 1978 г.

Премьера "Леди Макбет Мценского уезда" состоялась в 1934 году в Ленинграде и в Москве. Успех был триумфальным. На следующий год оперу поставили в Большом театре и начался парад ее премьер во многих странах мира: в Лондоне, Праге, Цюрихе, Стокгольме, Нью-Йорке, Филадельфии, Кливленде, Буэнос-Айресе. Между тем над Шостаковичем сгустились тучи. В январе 1936 года спектакль «Катерина Измайлова» посетил Сталин. Опера шокировала Сталина. Реакция Сталина нашла свое выражение в редакционной статье «Сумбур вместо музыки», опубликованной в газете «Правда» в которой опера обвинялась в "формализме", "натурализме" и "какофонии". Запрет на исполнение «Катерины Измайловой» после публикации статьи «Сумбур вместо музыки», стал причиной психологического кризиса и отказа Шостаковича от работы в оперном жанре. С этого времени Шостакович сосредоточился на создании произведений инструментальных жанров - симфоний, струнных квартетов, инструментальных концертов и др. «Катерина Измайлова» вновь появилась на оперной сцене лишь в 1962 году, а «Нос» был возобновлен только в 1974 году.

В опере «Катерина Измайлова» Д. Шостакович творчески развивает традиции М. Мусоргского. Автор определил свою оперу как «трагедию-сатиру». В её музыкальном языке гротеск сочетался с элементами русского романса и протяжной крестьянской песни. Шостакович переосмысливает сюжет повести Лескова как драму незаурядной женской природы в условиях домостроя. Шостакович переосмысливает образ главной героини, многое изменяет в её характере. Катерина Львовна осталась причастной к убийству мужа и свекра. Однако Шостакович убедил нас в том, что у Катерины Измайловой красивая и богатая душа, что эта женщина совершила два

убийства, будучи вынужденной к этому жестокой бессердечностью окружающего мира. Шостакович писал: «Из всех моих героев в «Леди Макбет» я люблю только Катерину Львовну. Ее судьба – судьба талантливой, выдающейся женщины, поставленной эпохой в кошмарные условия. Все ее преступления я пытаюсь объяснить именно этим».<sup>48</sup> Она раскаивается в финале оперы, когда теряет то единственное, ради чего совершила два убийства – любовь Сергея, оказавшегося пошлым и никчемным человеком. В финале оперы (путь на каторгу и самоубийство Катерины) трагедия Катерины сливается с народной, заключительный хор каторжан вызывает сравнение с гениальными народными сценами из опер Мусоргского.

**Балетная музыка.** В 1930-е годы Д. Шостакович создал три балета: «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935). Сценическая жизнь балетов Шостаковича была короткой: «Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей» вскоре сошли со сцены. В 1936 г. они были объявлены «балетной фальшью», запрещены к постановке как «идеологически вредные» и на долгие годы канули в Лету.



3.6. Д. Шостакович в блокадном Ленинграде



3.7. Г. Вишневецкая в опере «Катерина Измайлова»

Балетная музыка Шостаковича осуществила «прорыв» в иной театр, который можно назвать театром музыкальной сатиры. Взамен искусства романтических переживаний Шостакович выдвинул искусство саркастическое, лишенное идеализации, направленное на разоблачение уродливых сторон мещанства; основным методом композитора стал гротеск, в котором воплотилась одна из важных

<sup>48</sup> Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991. стр. 76.

граней его самобытного таланта. В хореографии спектакля представлены два различных принципа: классический и современный, который складывается из бытовых танцев и спортивных движений, демонстрирующих здоровье и оптимизм молодежи. Классика и салонные танцы характеризовали буржуазию, а акробатические и физкультурные движения - пролетариат. С. Катонова пишет: «Шостакович использовал в «Золотом веке» «взаимоисключающие жанровые особенности смежных искусств – плакатно-политической сатиры, мюзик-холла и джаза, насыщая действие музыкой, близкой спортивным аттракционам и современному кино»<sup>49</sup>.

#### **Вопросы:**

1. Какой музыкальный жанр является ведущим в творчестве Шостаковича?
2. На основе какого литературного произведения создано либретто оперы Шостаковича «Нос»?
3. Как называлась вторая опера Шостаковича, написанная по повести Лескова? Назовите основных действующих лиц этой оперы.
4. Какую симфонию сочинил Шостакович в 1941 году в блокадном Ленинграде?
5. К какому русскому композитору XIX века наиболее близко творчество Шостаковича?
6. Назовите балетные произведения Д. Шостаковича.

#### **Литература:**

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986
2. Катонова С. Музыка советского балета. Л., 1990.
3. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.
4. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991.

#### **Тема 3.4.1. Балетная музыка XX века**

##### **План:**

1. Развитие балетного искусства в начале XX века. «Русские сезоны» С. Дягилева

---

• Катонова С. Музыка советского балета. Л., 1990., стр. 379.

2. И. Стравинский – реформатор балетной музыки XX века
3. Стилистические направления в балетном искусстве

**Ключевые понятия:** *«Русские сезоны», реформа, музыкально-хореографическая драматургия, неофольклоризм, экспрессионизм, новаторские формы*

**Развитие балетного искусства в начале XX века.** Примечательной чертой балета XX в. становится обращение к нему самых выдающихся композиторов: Стравинского, Дебюсси, Бартока, Пуленка, Сати, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна. В начале XX века формируется новый стиль балетной музыки, сочетающий отход от канонизированных дансатных форм с усиленной драматизацией музыкальной образности, применением выразительных средств импрессионизма, экспрессионизма и других музыкально-эстетических течений этого периода. Разностороннее преломление в балетной музыке нашли достижения импрессионизма. Тонкая поэтичность образных зарисовок, изобретательная оркестровая колористика, изящество форм характерны для балетного творчества К. Дебюсси («Игры»), М. Равеля («Аделаида, или Язык цветов»; «Дафнис и Хлоя»). Расширению выразительных средств балетной музыки способствовало обращение композиторов к глубинным истокам национального фольклора – испанского (М. де Фалья – «Любовь-волшебница»; «Треуголка»), венгерского (Б. Барток – «Деревянный принц»), итальянского (А. Казелла – «Кувшин»), польского (К. Шимановский – «Харнаси»).

В начале XX в. утверждается практика хореографической интерпретации произведений, не предназначенных для балетного театра. Одним из первых произведений этого направления становится бессюжетный балет М. М. Фокина «Шопениана» на музыку Ф. Шопена (первоначально «Сильфиды»). Использование хореографами небалетной музыки связано со стремлением к симфонизации балетного искусства, обращением к условно-символической обобщённой образности. Симфонические балеты занимали ведущее место в творчестве балетмейстеров М. Фокина («Шопениана» на музыку Шопена, «Шехеразада» на музыку Римского-Корсакова;

«Карнавал» на музыку Шумана), Дж. Баланчина («Серенада» на музыку Четвертой симфонии Чайковского), Л. Мясина (Седьмая симфония Бетховена), М. Бежара («Девятая симфония» на музыку Л. Бетховена).

На рубеже XIX-XX вв. русский балетный театр выходит на мировую арену. Он стал художественным центром, средоточием интересов многих искусств. Здесь сталкивались разнородные тенденции, опосредованно отражая общественную атмосферу эпохи - те глубокие сдвиги, которые обозначились в жизни России в преддверии надвигающейся революции. Тем самым общая панорама творческих исканий в музыке балета была сложной: процессы бурного обновления сочетались с подведением итогов.



3.9. С. П. Дягилев

«Русские сезоны» С. Дягилева (1909-1929). Огромное значение в развитии мирового балета получили «Русские сезоны» в Париже — многолетний концертный цикл, организованный выдающимся культурным деятелем Сергеем Дягилевым. Поддерживаемые кругами русской художественной интеллигенции («Мир искусства», Беляевский кружок), «Русские сезоны» начались в Париже в 1907 г. историческими концертами с участием Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, А.К. Глазунова, Ф.И. Шаляпина. В 1908 – 1909 гг. были исполнены оперы «Борис Годунов», «Князь Игорь», а с 1909 г. Дягилев поражает парижскую публику русским балетом. В репертуар антрепризы вошли постановки М. Фокина «Половецкий стан» из оперы Бородина «Князь Игорь», «Павильон Армиды» Черепнина, «Сильфиды» (танцевальная сюита на муз. Шопена). Успех русского балета намного превзошел ожидания Дягилева. Начавшись 19 мая 1909 г., гастроли принесли труппе огромный успех и С.П. Дягилев, М. Фокин, солисты А. Павлова, В. Нижинский сразу же стали мировыми знаменитостями. В 1911 г.

Дягилев принял решение о создании постоянной труппы, которая окончательно сформировалась к 1913 г. и получила название «Русский балет» Дягилева. Событием сезона стал балет «Петрушка» (муз. И. Стравинского, худ. А. Бенуа) с В. Нижинским в роли Петрушки. Этот балет стал вершиной балетмейстерского творчества Фокина в дягилевской антрепризе, он знаменовал собой начало мирового признания И. Ф. Стравинского, роль Петрушки стала одной из лучших ролей В. Нижинского.

Инициатива С. Дягилева привела к небывалому подъему мирового балетного искусства. Русским композиторам, балетмейстерам и художникам, впервые столь широко выступившим перед западной аудиторией, удалось достичь блистательного слияния современной музыки, хореографии и декоративной живописи. Л. Блок отмечает: «Дягилевские сезоны русского балета в Париже показали, что русская школа танца не только выработалась в самостоятельную разновидность классического танца, но по законченности и артистизму превышает все существующие школы, что мировое первенство отныне принадлежит ей».<sup>50</sup> Заслуга Дягилева заключалась в его удивительной способности пробуждать фантазию художников различных профессий, объединять их усилия вокруг все новых оригинальных замыслов. Имена его творческих соратников - Стравинского и Прокофьева, Дебюсси и Равеля, Р. Штрауса, Сати, Фальи, Фокина, Нижинского, Мясина - говорят сами за себя. Достаточно напомнить хотя бы о содружестве выдающихся личностей реформатора танца, балетмейстера М. Фокина, композитора И. Стравинского с живописцами Л. Бакстом, Н. Рерихом, А. Бенуа. «Русские сезоны» в Париже отразили интенсивность художественных исканий того времени. Они словно в фокус вобрали в себя достижения русской живописи, поэзии и музыки. В обострившейся полемике с балетной эстетикой конца XIX века возникали новые принципы танцевального симфонизма, отрицавшие формы классического танца. Взамен монументальной композиции балета, развернутой на протяжении

---

<sup>50</sup> Блок Л. Классический танец. М. 1987. стр. 34.

трех-четырёх актов, выдвигались одноактные симфонизированные балеты.

**И. Стравинский - реформатор балетной музыки XX века.** В начале XX в. одним из творцов нового балета стал композитор Игорь Федорович Стравинский (1882-1970). Его первый балет «Жар-птица» поразил современников оригинальностью замысла и новизной музыкального содержания. Однако новые горизонты открылись с появлением «Петрушки» и особенно «Весны священной». В творческом наследии Стравинского 11 балетов: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1912), «История солдата» (1918), Пильчинелла (1920), «Свадебка» (1923), «Аполлон Мусaget» (1927), «Поцелуй феи» (1928), «Игра в карты» (1937), «Орфей» (1947), «Агон» (1957).



**3.8. Игорь Стравинский**

Стравинский родился 17 июня 1882 г. в г. Ораниенбауме около Санкт-Петербурга в семье известного певца Мариинского театра Федора Стравинского. В 1902 г. Стравинский знакомится с Римским-Корсаковым, который советует ему развивать композиторское дарование. В 1905 г. Стравинский отказывается от юридической карьеры и полностью посвящает себя музыке. С началом мировой войны с 1914 до 1921 г. Стравинский живет в нейтральной Швейцарии, затем переезжает во Францию. В Париже он оказывается в центре культурной жизни Европы. Среди его друзей - Пабло Пикассо, Жан Кокто, Равель, Дягилев. В 1939 г. композитор уезжает в Америку.

Огромный по творческой продуктивности композиторский путь И. Ф. Стравинского пересек несколько исторических эпох. Он начинался в 900-е годы, прошел через годы трех русских революций и двух мировых войн, завершившись в конце 60-х годов. Этот путь можно разделить на несколько этапов: годы учебы и общения с Н. А. Римским-Корсаковым (1902–1908) и затем «русский» период (1908–1923), неоклассицистский (1923–1953) и поздний (1953–1968).

Решающую роль в судьбе Стравинского сыграло его знакомство с Сергеем Дягилевым. Энергичный деятель искусства С. Дягилев является инициатором знаменитых «Русских сезонов» в Париже. Дягилев предложил Стравинскому сочинить музыку к «Жар-птице» - это был первый балет Стравинского (1910). С этого времени Стравинский на многие годы связан с труппой Дягилева. Через год был создан второй балет - «Петрушка». Новый балет прочно вошел в репертуар дягилевской труппы. В балете «Петрушка», в образах кукольного театра разворачивается типичная для романтического искусства драма личности, одинокой и отвергнутой, целиком поглощенной стихией ярмарочного разгула. «Герой балета - не так прост: с одной стороны он общеизвестен - образ незадачливого народного шута; с другой - это тонко чувствующая, легко ранимая душа, тяжело переживающая свое одиночество, неразделенность чувства»<sup>51</sup>. Страдания Петрушки и веселье толпы - вот две параллельные сферы, которые имеют самостоятельную динамику движения и, не сталкиваясь в развитии сюжета, образуют драматургический конфликт. В балете возникает совершенно новый тип массовой сцены, корни которого не балете, а в русской опере и связаны с трактовкой образа народа.

Отсюда новые стилевые признаки. Действие происходит в старом Петербурге во время праздника на масленой неделе. Основные действующие лица - куклы, между которыми разворачивается история несчастной любви Петрушки к Балерине. Балет состоит из четырех картин. В двух средних картинах показана жизнь кукол, крайние картины - массовые сцены праздничного гулянья. Музыка балета отличается исключительным богатством, неистощимой изобретательностью. Бесконечно разнообразны ладогармонические средства, великолепен блестящий, красочный оркестр. Весь музыкальный материал - народно-жанровый, лирический, фантастический, пародийно-восточный, карикатурно-бытовой - облекается в стройную четырёхчастную симфоническую композицию

<sup>51</sup> Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963. стр. 56.

- своего рода симфонический цикл. Не случайно музыка балета «Петрушка» часто включается в репертуар симфонических оркестров как концертное произведение.

Еще во время работы над «Жар-птицей» композитору явилась мысль о новом балете «Весна священная». Как вспоминает композитор, ему «померещилось зрелище языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность»<sup>52</sup>. Работа над балетом проходила в тесном сотрудничестве с хореографом В. Нижинским и художником Н. Рерихом. Премьера балета «Весна священная» состоялась в 1913 г. в театре Елисейских полей и вызвала скандал - в зале смеялись, гудели, свистели. Дягилеву пришлось несколько раз тушить в зале свет, чтобы утихомирить разбушевавшиеся страсти.



3.10. Т. Карсавина в балете И. Стравинского «Жар-птица» (1910)

Спектакль пришлось прервать. Расстроенный до предела Стравинский покинул спектакль задолго до его финала. Балет «Весна священная» (или «Картины языческой Руси») задуман как массовое действо. Сам композитор так говорил о содержании произведения: «Светлое Воскресение природы, которая возрождается к новой жизни, воскрешение полное, стихийное воскрешение зачатия всемирного».

Сюжета в балете нет. Есть последовательность сцен, воспроизводящих древние обряды.

Действие происходит в доисторической Руси. Действующие лица: Избранная, Старейший-мудрейший, Бесноватая, Юноша, Старцы, юноши, девушки. «Весна священная» или «Картины языческой Руси» делятся на две части и 13 картин: первая часть «Поцелуй земли»

<sup>52</sup> Русская музыкальная литература. вып. 4. Л., 1977. стр. 238.

состоит из семи картин: «Вступление», «Весенние гадания», «Пляска щеголих», «Игра умыкания», «Вешние хороводы», «Игра двух городов», «Выплясывание земли». Вторая часть «Великая жертва» состоит из пяти картин: «Тайные игры девушек», «Величание избранной», «Взывание к праотцам», «Действо старцев», «Весенняя священная пляска».

Решающее значение композитор придал ритмической стороне. Она и составила основу новаторского сочинения, взломавшего старые стереотипы как в музыке, так и в хореографии. Все подчинено динамике движения, и эта направленность музыкальной драматургии двух картин балета определяет особенности симфонизма. Стравинский не использует традиционные балетные формы. Он отказывается от сюиты и принципа чередования: ансамбль — солисты — ансамбль (сольные вариации — кода). Стравинский открывает в танце новые выразительные возможности массового действия, массовых сцен, что станет одной из особенностей русского балета XX в. В пластике балета господствовал сложный и вместе с тем примитивный рисунок. Ноги, вывернутые носками внутрь, прижатые к телу локти, «деревянность» скачков, лишенных полетности романтического танца, — все передавало стихийно-первобытный пляс массы, желающей не оторваться от земли, а, напротив, слиться с ней.

«Весна священная» ознаменовала собой начало XX века в балетном искусстве. Сила воздействия последнего балета стала значительной в целом для музыкального искусства XX в., и не только для музыки балетного жанра.

**Стилистические направления в балетном искусстве XX в.** Ведущими эстетико-стилевыми течениями балетной музыки 20-30-х годов стали экспрессионизм, неоклассицизм, «новый динамизм», неофольклоризм. Период двух десятилетий между двумя мировыми войнами представил широкую картину развития фольклорного направления в балетном искусстве. Решающую роль в фольклорном направлении сыграло творчество И. Стравинского, который стал первооткрывателем нового подхода к народным истокам в музыке («Свадебка», «Байка», «История солдата»). Среди балетов, вдохновленных фольклорным началом: «Деревянный принц» Б.

Бартока, «Салат», «Бык на крыше» и «Сотворение мира» Д. Мийо, «Любовь-волшебница» и «Треуголка» М. де Фалья.

Творчество классика испанской музыки Мануэля де Фальи (1876-1946) получило огромное значение в развитие балетной музыки XX в. Его творчество поставило испанскую музыку в один ряд с другими западноевропейскими школами и принесло ей мировое признание. Своеобразие музыки Фальи – в претворении глубинного, подлинного духа испанского фольклора. В результате сотрудничества с С. Дягилевым появился балет «Треуголка», который получил широкую известность. Премьера балета состоялась 22 июля 1919 г. в Лондоне. Балет «Треуголка» написан на сюжет романа П. Аларкона, который имеет характер бытовой комедии. В создании балета принимали участие такие выдающиеся деятели культуры, как хореограф Л. Мясин, дирижер Э. Ансерме, художник П. Пикассо. Для работы над балетом Мясин, де Фалья и приглашенный на главную партию испанский танцовщик Феликс Фернандес три месяца провели в Испании. Мясин хотел создать испанский балет, который соединил бы национальные фольклорные танцы и технику классического балета.

"Треуголка" - балет о супружеской верности и ревности с комедийным любовным треугольником про Мельника и его красавицу жену, успешно отражающую посягательства старика Коррехидора - обладателя шляпы-треуголки, указывающей на классовую принадлежность и власть над чужими жизнями. В итоге властный сластолюбец посрамлён, а любовь и справедливость торжествуют заслуженную победу. Балет «Треуголка» состоит из сменяющихся номеров, связанных между собой пантомимными сценами. Музыка балета сверкает блесками народного юмора и привлекает богатством композиторской фантазии. Фалья свободно пользуется различными техническими средствами и приемами. Так, подчас он почти точно воспроизводит гитарные наигрыши, усложненные диссонирующими звучаниями или игрой регистров. Есть и примеры построения целой сцены на одном элементе гитарного наигрыша. Фалья любит и вводит в партитуру свободно льющиеся песенные мелодии. Большую роль играет смена метроритмов. Широко используются ритмы фламенко и других народных испанских танцев - фанданго, хоты, болеро, северьяны, фарукки.

В 20-30-е гг. в зарубежном балете ярко заявила о себе тема критического осмысления событий и явлений современной жизни. Эта тема чаще всего воплощалась в произведениях связанных с эстетикой экспрессионизма. Это балеты немецкого хореографа Курта Йосса — «Зеленый стол», «Большой город»; балет «Семь смертных грехов» Б. Брехта — К. Вайля; балет Б. Бартока «Чудесный мандарин».

Экспрессионизм в его социально-критическом ответвлении ярче всего проявил себя в немецком балете. Реформа танца Рудольфа Лобана была антимантическим бунтом в хореографии, направленным против канонов классического и романтического балета. Это движение под названием «Ausdrucktanz» (выразительный танец) предполагало наличие в балете экспрессивного элемента. Исходными позициями хореографов-реформаторов были «политические» мотивы — через обновленный танец разорвать моральные пути буржуазного общественного порядка, представить свой социально-критический взгляд на действительность, выраженный новой хореографической лексикой. Балет «Зеленый стол» до сих пор украшает репертуар многих балетных трупп мира. Впервые показанный в Париже в 1932 г. в театре Елисейских полей (муз. Ф. Козна, балетм. К. Йосс, декорации Х. Хекрота) он вскоре получил I премию на Международном конкурсе хореографов в Париже. Абстрактность действия, отчужденность от реальных событий современности, гротесково-пародийный подход в решении образов — приметы экспрессионной эстетики, воплощенные в балете «Зеленый стол». В основе его драматургии лежит средневековая форма-модель *dance macabre*, о чем свидетельствует подзаголовок «Пляска смерти в 8 картинах». Композиция балета состоит из шести вариаций, обрамленных темой, заявленной в начале и повторенной в конце балета: дипломаты (в пародийных масках) за зеленым столом, решающие судьбу мира. Вариации — это картины войны, где неизменным участником всех происходящих событий является фигура Смерти, своим присутствием подчеркивающая трагедию простых людей, помимо воли втянутых в кровавую бойню.

Премьера балета «Семь смертных грехов мелкого буржуа» состоялась в 1933 году в Париже (музыка К. Вайля, либретто Б. Брехта, хореография Д. Баланчина). Построенный в форме спектакля

смешанного типа (балет с пением в семи картинах с прологом и эпилогом), где наряду с танцовщиками участвуют певцы, вокальные ансамбли, чтецы, этот балет отразил эстетические позиции Брехта в области театрального искусства. В балете подвергаются глубокому анализу основные нравственные категории буржуазной морали и преломляемые ею религиозные заповеди. В ходе этого анализа выявляется лицемерие и лживость законов общества, его «двойное дно», где стремление руководствоваться нормами добродетели приводят человека к нравственному падению, в то время как совершение «смертного греха», напротив, утверждает его человеческое достоинство.

#### **Вопросы:**

1. Как называется многолетний цикл концертов русского искусства, созданный по инициативе С. Дягилева?
2. Дайте определение основным чертам образной сферы балетов Стравинского «Жар птица», «Петрушка», «Весна священная».
3. Изложите краткое содержание либретто балета «Петрушка».
4. В каком году произошла премьера балетного спектакля Стравинского «Весна священная»?
5. Какой балетмейстер является первым постановщиком «Весны священной»?
6. Автором какого балета из цикла «Русских сезонов» является испанский композитор М. де Фалья?
7. Какие балеты стали воплощением балетного экспрессионизма?

#### **Литература:**

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986
2. Блок Л. Классический танец. М. 1987.
3. Ванслов В. Статьи о балете. Л., 1980
4. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963.

### Тема 3.4.2. Балетная музыка XX века

План:

1. Развитие балетной музыки 40-70-х гг. XX века
2. Балетная музыка С. Прокофьева
3. Балетное творчество А. Хачатуряна, Р. Щедрина

**Ключевые понятия:** *хореодрама, драматизация, литературная основа, полистилистика*

**Развитие балетной музыки 40-70-х гг. XX века.** Лучшие традиции русской классической балетной музыки были восприняты и получили развитие в творчестве композиторов советского периода. Благодаря творчеству основоположников балета советского периода - композиторов Глиэра, Шостаковича, Асафьева, Прокофьева, а также Хачатуряна, Караева, Мачавариани, Щедрина балетный театр поднялся еще на одну ступень эволюции этого жанра. Наиболее значительными достижениями советского балета в XX в. стали «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Спартак» А. Хачатуряна, «Анна Каренина» Р. Щедрина, «Легенда о любви» А. Меликова, «Сотворение мира» А. Петрова и др. В 30-годы определилось новое направление в развитии балетного искусства - хореодрама или драмбалет. Родоначальником нового жанра стал балетмейстер Р. Захаров. Для нового вида стало характерным обращение к большой литературе, к драматическому театру. Процесс драматизации жанра способствовал утверждению в балетной музыке принципов программной конкретизации действия, внимательному отношению к отображению эпохи и места развития фабулы. В создании балетного репертуара этого периода большая роль принадлежит Б. Асафьеву, автору свыше двадцати пяти балетных произведений. Вершинами его творчества стали балеты «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934).

Произведения С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1938), «Золушка» (1945), «Каменный цветок» (1957) стали этапными для развития балетного искусства. Принцип сквозного строения музыкально-образной системы, яркие музыкальные характеристики

действующих лиц, активное использование лейтмотивов и приёмов драматизации музыкальной ткани, самобытность интонационного строя определили дальнейшее утверждение в балетной музыке принципов симфонизма и конфликтной драматургии. Одной из вершин балетной музыки стал балет А. Хачатуряна «Спартак» (1956), соединяющий интенсивность симфонического развития, экспрессивность выражения с театральной эффектностью, яркостью музыкальных красок. Новаторские поиски характерны для разнообразных по стилю балетов Р. К. Щедрина («Конёк-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка»).



3.11. С. Прокофьев

### Балетная музыка С. Прокофьева.

Деятельность С. Прокофьева в балетной области началась еще в дореволюционный период и была связана с дягилевской антрепризой «Русские сезоны» вплоть до конца 1920-х годов. В творческом наследии Прокофьева балеты «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», «Стальной скок», «Блудный сын», «На Днепре», Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке». Прокофьев, бунтарь и ниспровергатель эстетики XIX века

выступает ярким «новатором балетного искусства. Переосмысливая наследие русской балетной классики, Прокофьев обновил не только музыкальное содержание и формы, но и модель музыкальной драматургии балета. Он отказался от традиционной, классической структуры и взамен выдвинул контрастно-составную, основанную на более дробном номерном принципе, по методу киномонтажа. Прокофьев создал развернутую галерею броских музыкальных характеристик-портретов – лаконичных, емких монологов и диалогов, сближая балет с оперой, с ее ведущими формами арии и дуэта.

Вершина творчества Прокофьева - балет «Ромео и Джульетта», стал классикой балетного театра. Впервые балет был поставлен 30 декабря 1938 года в чешском городе Брно (балетмейстер Иво Псота). «Ромео и Джульетта» - первый монументальный балет в жанре хореографической трагедии. До Прокофьева крупные музыканты,

сочинявшие балетную музыку, не решались обращаться к Шекспиру, полагая, что он слишком сложен для балета. Новаторский музыкальный язык, новые формы музыкальной драматургии, найденные Прокофьевым для претворения трагического сюжета и сложнейших шекспировских образов казались слишком необычными и неприемлемыми в рамках балетного спектакля. Недаром был в ходу ироничный парадокс: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Однако «... чем больше мы в нее вслушивались, чем больше мы работали, искали – вспоминает Г. Уланова, - тем ярче вставали перед нами образы, рождавшиеся из музыки. И постепенно пришло ее понимание, постепенно она становилась хореографически и психологически ясной».<sup>53</sup> Балет «Ромео и Джульетта» создавался автором прежде всего как музыкально-психологическая драма. Симфонизм партитуры создавал основу для хореографического рисунка громадной впечатляющей силы. Далеко не каждый балетмейстер-постановщик решился бы взяться за эту партитуру и стать на один уровень с композитором.

Премьера балета в театре им. Кирова в Ленинграде состоялась лишь в 1940 г. и стала одним из самых больших творческих триумфов Прокофьева. Осенью 1938 года дирекция Кировского театра предложила балетмейстеру Леониду Лавровскому ознакомиться с уже законченным клавиром балета «Ромео и Джульетта». Основная задача, которую поставили перед собой авторы, - по возможности приблизить спектакль к шекспировской трагедии. Единство стиля, гармоническое сочетание музыки, хореографии, сценографии, исполнительского искусства обеспечили огромный успех балету. О своей работе в 1938 году Леонид Лавровский написал так: «В создании хореографического образа спектакля я шёл от идеи противопоставления мира средневековья миру Возрождения, столкновения двух систем мышления, культуры, миропонимания.<sup>54</sup> Это и определило архитектонику и композицию спектакля. Как и в ранних балетах, в «Ромео и Джульетте» Прокофьев отказывается от традиционных балетных форм, что продиктовано стремлением к действенности,

<sup>53</sup> Катанова С. Музыка советского балета. М., 1990., стр. 68.

концентрированности, освобождению от собственно танцевальных эпизодов, не несущих прямой драматургической нагрузки. Первая исполнительница Джульетты – замечательная балерина Галина Уланова осталась непревзойдённой по силе и многогранности передаваемых чувств, психологической тонкости созданного образа. Джульетта Г. Улановой – шедевр хореографического искусства, решенный в удивительной пластической форме.

Ни в одном произведении связи Прокофьева с Чайковским не возникают столь тесно, как в “Золушке” (1944). Возвращение к сказке знаменовало для Прокофьева в данном случае принятие и одновременно творческое преломление традиций балетного театра Чайковского. Конфликт между добром и злом в балете решен в противопоставлении задушевной лирики и гротеска. «Я стремился так изобразить в музыке характеры милой мечтательной Золушки, ее робкого отца, придирчивой мачехи, своенравных сестер, горячего юного принца – пишет Прокофьев – чтобы зритель не оставался равнодушным к их невзгодам и радостям»<sup>55</sup>. С образом Золушки связаны три лейтмотива, а также вальсы, выполняющие своеобразную функцию рефрена и придающего всей музыке стилистическое единство. Структура балета определяется логикой сопоставления балетных форм. Очень разнообразны жанровые типы танцевальных форм – гавот, павана, мазурка, вальс, бурре, галоп и др. введены и классические формы: *pas de deux*, *adagio*, вариации. Жанровая природа танца служит в балете средством создания образа, особенно в его юмористически-гротесковой сфере (Мачеха и сестры). Принципы лирико-эпического симфонизма “Спящей красавицы” с использованием сюиты в качестве основы для формообразования всего балета оказали воздействие непосредственно не только на “Золушку”, но и более опосредованно на “Сказке о каменном цветке”: В этом балете Прокофьев вновь обратился к национальным образам русской сказки.

---

<sup>55</sup> Уланова С. Музыка советского балета. Л., 1990. стр. 92.



3.12. Арам Хачатурян

### Балетное творчество

**А. Хачатуряна.** Творчество композитора Арама Хачатуряна (1903-1978) разнообразно по содержанию и по жанрам. Композитор писал балеты, симфонические произведения, сонаты и концерты для различных инструментов, песни, романсы и хоры, музыку для театра и кино. Среди лучших его произведений – балеты «Гаянэ» и «Спартак», вторая симфония, фортепианный и скрипичный концерты, музыка к драме Лермонтова «Маскарад».

Его произведения «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» и вальс к драме «Маскарад» получили мировую известность. Премьера выдающегося творения А. Хачатуряна балета «Спартак» состоялась в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова (Мариинском) 27 декабря 1956 года в постановке Л.Якобсона. От премьеры, подготовленной Л. Якобсоном, до триумфальной постановки Ю. Григоровича в Большом театре в Москве (1968) балет "Спартак" пережил свыше десяти сценических версий на разных сценах страны и за рубежом. Точнее и острее всех передал сущность музыки Ю. Григорович, сделав балет героической трагедией, в центре которой судьба Спартака, поднятая, как в античной трагедии, до уровня высокого обобщения. К работе над "Спартакoм" Хачатурян приступил еще в 1950 г. В процессе создания балета композитор даже ездил в Италию знакомиться с историческими памятниками и музеями, сохранившими следы великих событий великой эпохи. Многие сюжетные детали были почерпнуты им из античных источников – трудов Аппиана и Плутарха.

Музыка балета «Спартак» насыщена ярким контрастом: здесь и ликующий Рим, празднующий свой триумф, и горе побежденных, жестокие гладиаторские бои, героическое восстание. В музыке балета переданы упоение патрицианского Рима роскошью и властью, трагедия рабства, столкновение человеческой судьбы, сотканной из



3.13. Балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»



3.14. Балет А. Хачатуряна «Спартак»

мужественных порывов, любви, страданий, борьбы с неумолимостью окружающей жизни. Музыкальная драматургия балета основана на резких контрастах, но при этом отличается внутренней цельностью и направлена на раскрытие основной идеи. Балету свойственны сквозное симфоническое развитие, крупные музыкально-хореографические сцены, интонационное единство, широкое использование системы лейтмотивов. В музыкальном отношении картины изображаемого времени составляют в балете две основные группы. В темах первой группы раскрывается патрицианский Рим как царство утонченной роскоши, вакханалий. Темы второй группы воплощают трагическую судьбу гладиаторов, героизм Спартака, любовь и скорбь Фригии, жены Спартака. Главным же становится обобщенное выражение духа эпохи и воплощаемых событий. Музыка спектакля «Спартак» соединяет интенсивность симфонического развития, экспрессивность выражения с театральной эффектностью.

**Балетные образы Р. Щедрина.** Балеты Родиона Щедрина органично вошли в искусство второй половины XX столетия, оразив черты, свойственные современному театру: полистилистику, интертекстуальность, многоплановость структуры. Популярность

хореографических опусов Р. Щедрина, продолжительность их сценической жизни, связанной с именами известных балетмейстеров, режиссёров, художников, исполнителей (М. Плисецкой, А. Алонсо, В. Левентала, Б. Мессерера, П. Кардена), обусловлены высокой художественной ценностью произведений композитора. При создании своих музыкально-хореографических произведений Щедрин обращается к широко известным сюжетным источникам: «Конёк-горбунок» написан по сказке П. Ершова, «Кармен-сюита» по одноимённой опере Ж. Бизе, фабулу которой составляет новелла Мериме; «Анна Каренина» по роману Толстого; «Чайка» и «Дама с собачкой» - по произведениям Чехова. Уже в первом балете-феерии «Конек-горбунок» композитор показал себя зрелым художником, блестяще владеющим не только фольклорным, но и академическим стилем. Интонации частушки прекрасно обрисовали характеры братьев главного героя и царя Гороха, удачно вписались в танец шутов и прочие эпизоды сочинения.

Первоначальный замысел создания балета «Анны Каренина», как и «Кармен-сюиты», принадлежал балерине М. Плисецкой: «На съемках драматического фильма «Анна Каренина», в котором я выступила в роли княгини Бетси Тверской, мысль о хореографическом воплощении толстовского романа стала ясно витать в воздухе. Музыка, которую Щедрин написал к фильму, была театральна и пластична. Ее можно было танцевать». Было решено, что в балете, в отличие от фильма, Майя Плисецкая выступит уже в роли главной героини. Автором либретто является Б. Львов-Анохин. Сопостановщиками М. Плисецкой становятся Наталья Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов, уже ярко заявившие о себе как авторы нескольких телевизионных фильмов-балетов. 10 июня 1972 года состоялась премьера. Партнерами Майи Плисецкой выступили Марис Лиена, Николай Фадеечев, Нина Сорокина, Алла Богуславская.

Для 70-х годов прошедшего столетия «Анна Каренина» стала смелым театральным экспериментом: «прочтение» романа сделано с привлечением новых, современных средств музыки и хореографии. В партитуре балета используются техники современного музыкального

письма, такие как сонористика и алеаторика. Кроме того, композитор широко включает приемы современной музыки «коллаж» и «цитату». Характерной особенностью явилось обращение композитора к музыке Чайковского — как эстетическому знаку эпохи.

Роман Л. Толстого — произведение глубокое, открывающее в каждом новом прочтении все новые и новые смыслы. Отношения между людьми в высшем обществе Санкт-Петербурга, основанные на лицемерии и фальши, постепенное превращение мужа в холодную деловую машину, отсутствие подлинных, человеческих чувств доставляло искренней душе Анны мучительное ощущение пустоты. Балет построен на контрастном сочетании картин светской жизни героев («Петербургский свет», «Скачки», «В Итальянской опере») со сценами, посвященными раскрытию личного плана. Так, открывающая первое действие картина «Вокзал» и следующие за ней «Бал. Котильон», «Петербург. У Бетси» сменяются индивидуальными характеристиками — «Размышления Каренина» (№ 7), «Сон Вронского» (№ 9). Подобным образом построены и последующие акты. Массовые сцены («Скачки», № 11) сменяются видениями Анны («Двойная жизнь Анны» № 13, «Болезнь и сон Анны», № 14). А «Побег в Италию» (№ 15) символизирует собой начало новой совместной жизни влюбленных. В третьем акте центральными становятся массовые сцены «Дворцового церемониала» и «В итальянской опере», резонирующие фатальному финалу («Смерть Анны», № 21). Идя от Толстого, композитор показывает драму героев на фоне массовых сцен: объяснения героев происходят на глазах света, в гостиных, салонах, театральных и бальных залах. При этом важным становится контраст «привычной торжественной обстановки праздности» и происходящей в этой обстановке напряжённой борьбы страстей. Так, резко контрастна тематизму Анны мерная салонная музыка № 6 («Петербург, салон Бетси»). В последовательном развитии и взаимодействии двух образных сфер (внутренней жизни Анны и высшего света) выявлена главная драматургическая идея балета.

**Вопросы:**

1. Назовите наиболее известные балетные произведения XX века.
2. Перечислите балеты С. Прокофьева.
3. Назовите балетмейстера-постановщика балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».
4. Изложите содержание либретто балета «Ромео и Джульетта».
5. Перечислите балеты А. Хачатуряна.
6. В каком году была осуществлена премьера балета «Спартак» в постановке Ю. Григоровича?
7. Изложите содержание либретто балета «Спартак».
8. В творчестве какого композитора нашли сценическое воплощение произведения Л. Толстого и А. Чехова?

**Литература:**

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. М., 1986
2. Ванслов В. Статьи о балете. Л., 1980.
3. Катанова. Музыка советского балета. Очерки истории и теории. Л., 1980.
4. Тигранов Г. Балеты Арама Хачатуряна. М., 1960.

### Тема 3.5. Формирование джазовой музыки

План:

1. Истоки происхождения джазовой музыки
2. Этапы развития джазовой музыки
3. Джаз в творчестве композиторов XX в.

**Ключевые понятия:** *джаз, жанр, блюз, спиричуэлс, рэгтайм, импровизация, ритм, джаз-банд, свинг*

**Истоки происхождения джазовой музыки.** В музыкальной культуре XX века джаз представляет собой ее неотделимую часть. Своей самобытностью джаз обогатил музыкальную панораму современности. За сравнительно короткий период своего существования джаз прошел нелегкий путь от кабацков Нового Орлеана до крупнейших концертных залов Америки и Европы, от архаических до сложных синтетических форм, разветвившись на множество различных школ и направлений. В период 1910-1930-х гг. джаз стал своего рода ярким звуковым символом времени, его стихийное ритмическое остинато идеально отразило напряжённый пульс эпохи. «Влияние джаза будучи длительным и прочным, во многом изменило наше представление о динамических свойствах музыкального искусства, приоткрыв дотоле неизведанные его возможности» - утверждает М. Друскин. За более чем столетнюю историю джаз переживал смены различных стилей. Так называемые традиционный джаз, чикагский стиль, периоды коммерческого джаза и свинга, симфоджаз, би-боп и хард-боп, джаз-рок, фьюжн – это далеко не полная картина многоликости джаза.

Джаз сложился в южных штатах США на рубеже XIX-XX вв. в результате синтеза элементов двух музыкальных культур – европейской и африканской. Возникновение джаза неразрывно связано с процессом урбанизации афро-американской музыки, остававшейся до конца XIX в. в основном на уровне сельского вокального фольклора, развитием оркестровой практики и становлением профессионализма. Родиной джаза стал американский город Нью-Орлеан. Своим происхождением джаз обязан народной

песенной культуре африканских рабов, которых привозили в Америку с XVI по XIX век. Слово "джаз" (первое время в сочетании "джаз-банд") вошло в употребление с конца 10-х гг. XX в. применительно к небольшим ансамблям которые интерпретировали мелодии африканцев: спиричуэлов, рэгтаймов, блюзов и популярных песен. Наиболее известные ансамбли были созданы уроженцами Нью-Орлеана, поэтому сам стиль получил название нью-орлеанского, а в своей завершающей фазе, когда центр развития джаза переместился в Чикаго, - чикагского. Стиль нью-орлеанского джаза называют "горячим джазом" - очень темпераментным и импровизационным. Именно в этом стиле прославился Луи Армстронг (прозвище "Сатчмо") - первая звезда джазовой музыки.

У истоков джазовой музыки лежат жанры спиричуэл, блюз и минстрелшоу. Спиричуэл (от англ. spiritual - «духовный») - это жанр духовных песнопений потомков африканских рабов. Мелодии и гармонии, заимствованные из протестантского хора, сочетаются в спиричуэл с выразительными средствами и приемами афроамериканской музыки (импровизационность, сложный ритм). Исполняют спиричуэлс хором без сопровождения, со сложной системой подголосков, с хлопками в ладоши и танцевальными движениями певцов.

В первой половине XIX в. сформировался особый жанр американского музыкального театра - минстрелшоу (англ. minstrelshow - «представление менестрелей»). Первоначально это были короткие комедийные сценки, в которых пародировались в гротесковой манере поведение, песни и танцы афроамериканцев. Еще один из предджазовых «героев» - рэгтайм. В переводе с английского ragtime - буквально «разорванное время». Это не только жанр предджазовой музыки, но и стиль фортепианной игры. Он появился в конце XIX столетия под воздействием афроамериканской музыки, в частности техники игры на банджо, а также песен и танцев менестрелей. Среди зачинателей рэгтайма - композитор и пианист Скотт Джоплин (1868-1917). Своим творчеством он поднял этот жанр до подлинных высот, создав его концертную форму. Но самое существенное влияние на

ранний джаз оказал блюз – песенный и инструментальный жанр афроамериканской музыки. Слово «блюз» многозначно. Английское blues можно трактовать от blue devils – «меланхолия», «уныние» или от to feel blue – «печалиться», а также blue – «голубой». Он возник во второй половине XIX века на основе вокального фольклора рабов-африканцев, прежде всего трудовых песен. Первоначально блюзовые музыканты пели под аккомпанемент банджо или гитары.

На улицах больших городов звучала духовая музыка. Небольшие летучие духовые оркестрики выполняли роль зазывал, играли на вечеринках, пикниках, сопровождали похоронные процессии. В джазовые оркестры входили барабаны, контрабас, труба, банджо, кларнет. Эти оркестрики назывались «джаз-бенд».

**Этапы развития джазовой музыки.** Широкие круги публики США познакомились с джазом сразу после окончания Первой мировой войны 1914-1918 гг. Его техника, поражающая новизной и интенсивностью эмоционального воздействия, была подхвачена большим числом исполнителей и наложила неизгладимый отпечаток на всю развлекательную музыку США и Западной Европы. По окончании первой мировой войны джаз распространился не только по всей территории США, но и в Европе. Джаз стал моден и коммерчески выгоден. Огромное значение для развития джаза как искусства сыграло появление грамзаписи. Лишь фонограмма, а не ноты, могла в точности зафиксировать все нюансы исполнения джазовой музыки.

В 30-е годы центром джазовой музыки становится Чикаго. В Чикаго и Нью-Йорке стали появляться большие джазовые оркестры, в которых совместно играли и белые и черные музыканты. Эти оркестры назывались биг бендами. Музыканты в них играли по нотам. В 1930-е годы биг-бэнды культивировали главным образом стиль свинг. Самое характерное свойство свинга – тип пульсации, основанной на постоянных отклонениях ритма от опорных долей. Благодаря этому создается впечатление большой внутренней энергии, находящейся в состоянии неустойчивого равновесия. Этот период получил в истории джаза название «период свинга».

Усилиями Дюка Эллингтона, Каунта Бэйси, Диззи Гелеспи джаз из музыки для танцев превратился в музыку для слушателя. Этот стиль американского джаза 40-х годов получил название “бибоп” (эти два слога не означают ничего, кроме звукоподражания ударным инструментам). В джазовых композициях необычайно усложнилась гармоническая основа, появились очень сложные аккорды, о которых и понятия не имели родоначальники джаза. Однако в силу своей чрезвычайной изощренности бибоп так и не завоевал широкую аудиторию. В художественном отношении он открыл дорогу самостоятельному развитию джаза как одной из ветвей современного музыкального искусства.



3.15. Джазовый оркестр Дюка Эллингтона

В послевоенные годы получили большое распространение оркестры из европейской молодежи, которые по записям пытались воспроизвести нью-орлеанский подлинно джазовый стиль. Но в результате получалось лишь слабое подражание, которое получило название “диксиленд” (буквально переводится как “земля Дикси” - так афроамериканцы называют Южные штаты США). Диксиленд появился как реакция на сложность бибопа. Массовой аудитории нужна была простая, радостная и понятная музыка и диксиленды пришлось как нельзя кстати. Со временем джазовые темы усложнились и коллективная импровизация сменилась

индивидуальной. При такой сольной импровизации остальные участники ансамбля лишь поддерживали гармоническую и ритмическую основу темы, оставляя полный простор для индивидуального творчества солиста-импровизатора. Обычная джазовая композиция строится следующим образом: все начинается с коллективного изложения темы, затем кто-то из солистов выполняет несколько “квадратов” своей импровизации, после чего его сменяет другой импровизатор и так далее. Последним импровизирует обычно ударник, после чего весь джаз-бенд еще раз проводит тему в основном виде. Такова стандартная схема построения огромного большинства джазовых композиций. В 50-х годах XX века в противоположность нервному, «горячему» бибопу возник уравновешенный, спокойный стиль «кул» (“прохладный”). Появились и другие, региональные стили, различавшиеся темами, характером свинга.



3.16. Луи Армстронг

Луи Армстронга (1901-1971) часто называют «отцом джаза». Биография Армстронга – биография джаза. Армстронг создал своеобразный экспрессивный стиль игры на трубе и неповторимо индивидуальную манеру джазового пения. Его хриплый голос по силе интонационной выразительности не знал себе равных.

Луи Армстронг родился в бедности, рос в невежестве. Этот великий джазмен родился в 1900 г. в Новом Орлеане, работал продавцом газет, угольщиком, шофером, пока не получил известность как музыкант. Первое музыкальное образование он получил в исправительном заведении для цветных подростков, куда попал за стрельбу из пугача на улице в Новый год. Освободившись, бывший лидер тюремного духового оркестра довольно быстро нашёл работу. В 1925 году Луи Армстронг организовал свою «Горячую пятерку» – первый джазовый импровизационный ансамбль. Записи, сделанные в эти годы, принято считать первыми страницами золотой книги джазовой классики. В 1930-е гг. Луи Армстронг много гастролировал,

выступал со знаменитыми биг-бендами, но из-за травмы губы (которая дала ему прозвище Satchmo) все больше выступал как вокалист.



3.17. Элла  
Фитцджеральд

В 40-е годы “первой леди джаза” становится певица Элла Фицджеральд (1918-1983). Певица обладала красивым голосом большого диапазона, даром импровизации и очень острым чувством ритма. Исполнительская манера певицы отличалась техническим совершенством. Она выступала с самыми выдающимися джазовыми музыкантами Л. Армстронгом, К. Бэйси, Д. Эллингтоном, записала более 50

пластинок.

Элла Джейн Фицджеральд родилась 25 апреля 1918 года в Ньюпорт-Ньюс, штат Виргиния, в семье с афроамериканскими и ирландскими корнями. Как и многие чернокожие певицы того времени, девочка развивала свой музыкальный талант благодаря пению спиричуэлсов и госпелов. Участие в конкурсе Amateur Nights в гарлемском театре «Аполло» в 1934 г. сделало ее имя известным. Новый развивающийся стиль бибоп позволил Фицджеральд разнообразить своё вокальное мастерство, особенно заметно это стало после начала её совместной работы с Диззи Гиллеспи. Именно в этот период Элла стала использовать элементы скэта в процессе пения, позднее это стало одной из визитных карточек её стиля. “Скэт” означает способ импровизационного пения, при котором вместо слов текста повторяются несколько свободно выбранных слогов, имитирующих звучание того или иного джазового инструмента.

**Джаз в творчестве композиторов XX в.** На рубеже 10-20-х гг. XX столетия джаз повлиял на творчество многих европейских композиторов, увидевших в нём черты, способные радикально обновить европейскую музыку. В этом самобытном искусстве, независимом от классических канонов, они открыли для себя новый звуковой мир с его непривычной ритмикой, своеобразной мелодикой и необычной техникой исполнения. Влияние джаза охватило широкий

спектр традиционных жанров европейской музыки академической традиции, куда вошли опера, балет, оратория, инструментальный концерт, различные амернне жанры. Отдельные элементы структуры, интонационно-ритмические обороты и приёмы джаза использовали в своих произведениях К. Дебюсси, И. Стравинский, Д. Мийо, М. Равель, Э. Кшенек, Ж. Вьенер, К. Вайль и др.

Слияние джаза с музыкой европейской традиции произошло в творчестве американского композитора Джордж Гершвина (1898-1937). В лучших сочинениях композитора органично сочетаются элементы раннего импровизационного джаза, американской эстрадной музыки (эстрады Бродвея) с формами европейской музыкальной классики — оперной, симфонической концертной. Гершвин считал джаз народной музыкой. «Я слышу в нем музыкальный калейдоскоп Америки — наш огромный бурлящий котел, наш национальный жизненный пульс, наши песни...» — писал композитор. В 18 лет музыкант начинает писать для Бродвейских театров и через несколько лет, приобретает известность как автор эстрадных джазовых песен, оперетт и мюзиклов. Гершвин «проснулся знаменитым» после премьеры своей «Рапсодии в блюзовых тонах» (для фортепиано и симфонического оркестра) 12 февраля 1924 года. Дата премьеры этого сочинения стала поворотной в творческой жизни Джорджа Гершвина: из автора популярных песен он превратился в симфониста общенационального уровня. На основе элементов джаза, блюза и американской развлекательной музыки молодому композитору удалось создать виртуозный концертный опус серьезного европейского жанра. Гершвин «уловил захватывающие, энергичные, синкопирующие ритмы джаза, необычную темперацию блюзов.

В «Рапсодии» три основные темы. Первые две близки блюзовым напевам, в третьей четко вырисовывается ритм регтайма. На ее премьере, где присутствовали прославленные музыканты (Рахманинов, Стравинский, Хейфец, Стоковский), партию солирующего рояля исполнял сам автор. По словам Сергея Кусевецкого «те, кто хоть раз слышал Гершвина в "Рапсодии в стиле блюз", тот никогда этого не забудет. Он "заводил" оркестр и публику,

буквально "сдвигая их с места" и это просто наэлектризовывало воздух». Претворение джаза характерно и для последующих произведений Гершвина - таковы его концерт для фортепиано с оркестром фа мажор, пьесы для оркестра - "Американец в Париже", Рапсодия № 2, "Кубинская увертюра", опера "Порги и Бесс". Опера «Порги и Бесс» (по пьесе Д. Хейварда) стала самым значительным и популярным из всех произведений, созданных Джорджем Гершвином. Композитор создал настоящий музыкальный шедевр, в котором переплелись джазовые импровизации, фольклор и симфонические мелодии. Премьера оперы состоялась в 1935 году в Бостоне. В истории США «Порги и Бесс» стало первым представлением, на которое пускали людей разных рас.

Действие оперы происходит в бедном негритянском квартале одного из городов США. Основная линия сюжета связана с историей любви безногого инвалида Порги к молодой женщине Бесс, которая не смогла оценить силу и чистоту чувства героя, и предпочла ему вульгарного щеголя. В образе калеки Порги смешаны трагические и комические черты. Не в силах смириться с тем, что Бесс уехала с ловким торговцем наркотиков, обещающим роскошную и беспечную жизнь, Порги на своей старой тележке отправляется в неизвестный путь на поиски возлюбленной.

Жанр произведения соединяет традиции традиционной, «классической» и балладной оперы, а также мюзикла. «Порги и Бесс» — калейдоскоп подслушанных у народа интонаций: блюзов, спиричуэлс, духовных гимнов, трудовых негритянских гимнов, уличных песенок. Музыка оперы наполнена выразительностью, красотой интонаций негритянских песен, острым юмором, а порой и гротеском, насыщена самобытной стихией джаза. Мелодика вокальной партии Порги построена на оборотах спиричуэлс и сопровождается звучанием банджо. Спокойная и одновременно чувственная лирика «Колыбельной Клары» из начала оперы исходит от образных и выразительных особенностей блюза. «Колыбельная Клары» стала не только очень популярным отрывком оперы, но и одной из самых узнаваемых мелодий века.

### **Вопросы:**

1. Назовите музыкальные жанры, лежащие у истоков джаза.
2. Назовите город, ставший родиной джаза.
3. Какие черты музыкальной выразительности характерны для джазовой музыки?
4. Что такое блюз?
5. Как называется метроритмическая пульсация в джазовой музыке?
6. Назовите известных джазовых исполнителей.
7. Какие произведения Дж. Гершвина приобрели мировую известность?

### **Литература:**

1. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973.
2. Конен В. Пути американской музыки. М., 1977.
3. Кокорев Ю. История музыкального творчества. Орел. 2003.

## ГЛАВА IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА УЗБЕКИСТАНА

### Тема 4.1. Основные этапы развития узбекской музыки

План:

1. Общественно-исторические условия развития музыкальной культуры Узбекистана
2. Характерные особенности традиционного музыкального творчества
3. Средневековые учения о музыке

**Ключевые слова:** *культура Средней Азии, фольклор, национальные музыкальные традиции, устное профессиональное творчество, маком, дастан*

Общественно-исторические условия развития музыкальной культуры узбекского народа. Исследования Средней Азии археологами, историками указывают на то, что она принадлежит к мировым центрам зарождения человеческой цивилизации. В середине III века до н.э. в западных областях Средней Азии образовалось Парфянское государство, в восточных – Греко-Бактрийское. В южной части Средней Азии в I веке н.э. сложилось мощное Кушанское царство. Объединение государств под властью династии Кушанов способствовало росту городов, расцвету культуры, развитию музыкального инструментария. В период этих рабовладельческих государств уже существовали города Мараканда, Ниса, Топрак-Кала, Термез с высокой, развитой культурой. В 60-е годы IV в. в связи с приходом тюрков начинается процесс все возрастающего смешения тюркских и восточно-иранских народностей, в результате которого сложились узбекский и другие народы Средней Азии. С этого времени территория Средней Азии получает название Туркестан – «обиталище тюрков».

Музыкальная культура народов Узбекистана имеет древние, глубокие корни. Песни и музыка, танец и элементы театральности были неотъемлемой частью культовых обрядов древних земледельческих народов, в том числе народов, населявших Среднюю

Азию. О древности истоков узбекской музыки красноречиво говорят многочисленные памятники материальной культуры, сохранившиеся письменные источники. Это широко известные терракоты из Афрасиаба, Топрак-Калы, барельефы Айртама. Реликвии материального наследия свидетельствуют о том, что музыка была широко распространена по многим направлениям и имела важное общественное значение. Изображения музыкантов сопровождают как культовые, так и светские сцены. Как известно, в те времена музыка наряду с другими видами прайскусств, входила в сложный синкретический комплекс и являлась неотъемлемой компонентом культово-обрядовых действий, заключая в себе соответствующие ритуально-мифологическую семантику и магические функции. Одним из свидетельств высокого уровня культовой инструментальной музыки служит знаменитый каменный фриз Айртамского буддийского храма (I-II вв. н.э.). Фриз с изображениями музыкантов и гирляндоносцев, украшал наружные стены буддийского храма. Содержание Айртамского фриза раскрывает характерные черты ансамблевого инструментального исполнительства начала I тысячелетия.

На фризе изображены женщины с пятью инструментами: арфой, лютней, барабаном, авлосом и тарелками. Широко известна роспись в согдийском Пенджикенте начала VII в. н. э., изображающая «арфистку» - необычайно изящную женщину с нимбом вокруг головы, задумчиво перебирающую струны ладьевидной арфы. Настенные росписи, терракотовые статуэтки подтверждают древность традиций узбекского народного и классического профессионального искусства.

Широкое применение музыка находила в культовой практике зороастризма - крупнейшей религии древности, распространенной на территории Средней Азии уже в начале I тысячелетия до н. э. Священная книга зороастризма Авеста включает в себя гимны-леснопения — гаты, исполнявшихся жрецами. Одним из культов древности являлся культ Сиявуша - мифического бога, с которым



**4.1. Айртамский фриз. I-II вв. н.э.**      **4.2. Арфистка. Пенджикент. V в.**  
связывался ритуал поклонения умирающему и воскресающему богу природы.

Средневековый историк Мухаммад Наршахи (X век) так пишет о культуре Сиявуша в труде «История Бухары»: «Жители Бухары на смерть Сиявуша, отца Кай Хусрау сложили удивительные песни; музыканты называют эти песни Кини Сиявуш. Мухаммад, сын Джафара говорит что с того времени прошло 3000 лет»<sup>56</sup>.

Огромное значение в развитии художественной культуры Средней Азии получил Великий шелковый путь, на протяжении тысячелетий связывавший Восток и Запад. Путь служил не только торговой магистралью, он был одновременно связующей нитью для духовного общения далеких народов. По ним шли не только караваны с разными товарами ремесленников Согда, но и передавались достижения культуры, которые постепенно достигли Китая, Кореи и даже Японии. Как пишет китайский ученый Сунь Сянь, с V по X вв. песни, танцы и музыка самаркандцев исполнялись во дворце китайского императора, звучали на улицах городов и сел. Уже к VI веку несколько среднеазиатских инструментов стали популярны в этой стране. Китайские поэты эпохи Тан воспевали чарующую красоту певиц и танцовщиц из Согда. Музыкантов края за их высокое искусство окружали большим почетом во дворцах императоров и высоких чиновников. Японский ученый Кисибэ насчитал имена более 30

<sup>56</sup> История музыки Средней Азии и Казахстана. Сост. Соломонова Т. М., 1995. стр. 19.

музыкантов из Центральной Азии и Восточного Туркестана, служивших при дворце императора Тан.

Огромный по протяженности период в развитии музыкальной культуры народов Средней Азии приходится на средневековье. Одним из наиболее выдающихся музыкантов средневековья был Борбад Марвази (590-628 гг.). Выдающаяся заслуга Борбада в развитии средневекового музыкального искусства в том, что он сделал музыку народным достоянием, избавил ее от религиозных и сословных наслоений, создал основы классической системы профессиональной музыки.

В VIII веке Мавераннахр (в переводе с арабского “Мавераннахр” означает «по ту сторону реки») подвергся завоеванию арабским халифатом. Дальнейшими этапами истории стали: приход к власти местной феодальной династии Саманидов (IX в.); захват Караханидами и Газневидами (XI в.); возвышение в XII в. государства хорезмшахов; завоевание и разорение Средней Азии монгольскими ордями Чингизхана (XIII в.); образование Тимуридов (XIV-XV вв.); утверждение государства Шейбанидов (XVI в.); усиление феодальной раздробленности и появление самостоятельных ханств (XVII-XVIII вв.). Но несмотря на бесконечные войны и междоусобную борьбу, развитие музыкальной культуры народов Средней Азии представляло собой относительно устойчивый и непрерывный исторический процесс. В это время могут быть выделены три крупных этапа в развитии музыкальной культуры: IX — начало XIII в. — время зарождения и формирования новых художественных традиций музыкального искусства на основе синтеза местных и новых арабомусульманских традиций; XIII-XV вв. — высокий расцвет музыкального искусства в государстве Тимуридов в результате развития общей художественной культуры; XVI в. — первая половина XIX в. — тенденция к локализации музыкальной культуры народов Средней Азии, процесс выделения самостоятельных художественных традиций.

Очередной взлет музыкальной культуры приходится на период правления Темуридов. Слияние разных языков, традиций и культур в

рамках одного государства послужило основой для взаимообогащения музыкальных культур. При дворе Амира Темура жил и творил знаменитый музыкант Ходжа Абдукодыр Мароги. По предложению правителя он переехал из Багдада в Самарканд, где для него были созданы все условия для глубоких занятий музыкой. Под высоким покровительством на протяжении многих лет, сначала при дворе Сахибкирана, а затем Улугбека и Шохруха Мароги создал более двухсот произведений. На развитие музыкального искусства огромное влияние оказал и живший в ту эпоху великий узбекский поэт и мыслитель Алишер Навои, который, по словам современников, и сам создавал музыкальные произведения. В период правления Амира Темура начался процесс формирования музыкального цикла Шашмаком, который вот уже более 600 лет исполняется и ценится как шедевр классического узбекского музыкального искусства и пения. На стыке XVI–XVII вв. в Самарканде жил и творил еще один крупный музыковед Дарвеш Али Чанги. В его произведениях приведены сведения о более 350 музыкантах и композиторах, живших и творивших в Средней Азии. В литературном произведении Захириддина Бабура «Бабур-наме» приведены имена прославленных исполнителей на музыкальных инструментах: «Устад-куль-Мухаммед Шейбони, Хусейн-удди, Шах-Кули-Гиджаки, Хусейн-удди, Ходжа Абд-Аллах Мерверид Кануни»<sup>57</sup>. Наибольшее распространение в эпоху Навои получило исполнительство на нае, уде, гиджаке, кануне, карнае, сурнае, нагоре, дойре, чанге. Все они употреблялись как в ансамблевом, так и в сольном исполнении. Особенно выделялся чанг как солирующий инструмент. Поэтично описывает Навои современный ему чанг:

*Мы вспомним Феникса, на чанг взглянув:  
Всю чашу выдолбил чудесный Клюв,  
В ней дырочки сквозные - то проход  
Для тонких струн... Какой мудрец сочтет...  
Число всех звуков, что звенят вокруг?  
Из каждой дырочки исходит звук,*

<sup>57</sup> Бабур З. Бабур-намэ. Т., 1948, с. 99

*Летят по струнам! Лишь рукою тронь –  
Как феникс, чанг низринет в миф огонь.*

Ремесло музыканта было потомственной профессией, оно передавалось от отца к сыну, от мастера к ученику (от устоа к шогирду). «В IX-XII вв. профессия музыканта вбирала в себя несколько видов исполнительской деятельности. Общее значение музыканта чаще передавалось терминами «мутриб», «мусикар», «хуньягар»; исполнителя-инструменталиста – «навозанде», «созанде» и др. Существовал такой род музыкально-поэтического занятия как «кавал» - чтец, декламатор поэзии, включавший в свое искусство и музыкальное начало».<sup>58</sup> В прошлом музыканты во многих городах Средней Азии объединялись в специальные гильдии. Эта традиция отражала общинный характер жизни и квартальную структуру городов. Цеховые музыканты имели свой письменный устав и, как правило, проживали компактно в своих кварталах: в Бухаре - «Кучаи нагорачихо» («улица барабанщиков»), в городах Ферганской долины - кварталы «мехтарлик», «карнайчи». Каждая группа имела своего руководителя (усто, голиб, корфармон) который подчинялся главному полицмейстеру (миршабоши) города. Только миршабоши и его управление (миршабхона) имели право разрешить той или иной группе выступать. В Бухаре в управлении полиции существовал отдел голибхона, занимавшийся исключительно делами искусства. Хозяин тоя брал письменное разрешение у миршабоши, затем голиббоши выделял группу и устанавливал размер взносов в кассу миршабхоны. Группы, не подчинявшиеся этим жестким правилам, строго наказывались.

Побывавший в 70-х гг. XIX в. в Коканде чешский фольклорист А. Эйхгорн свидетельствовал, что здесь было четыре профессиональных объединения «касабаисозанда», где было собрано много музыкантов, хазифизов, актеров и танцоров<sup>59</sup>. Кроме городских артистических трупп были труппы, работающие во дворцах ханов, эмира и знатных. При

<sup>58</sup> История музыки Средней Азии и Казахстана. Сост. Соломонова Т.; М., 1995. С.50.

<sup>59</sup> Рихманов М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., стр.189.

кокандском хане Худояр-хане, стремившемся придать своему двору пышность и величие были организованы оркестр народных инструментов, состоявший из 75 человек, ансамбль танца из 60 человек и труппа актеров из 30 артистов<sup>60</sup>. Особенно влиятельными были труппы, работавшие во дворце бухарского эмира.

В 60-70-х годах XIX века Ташкент превращается в крупнейший культурный центр, где активизируется концертно-исполнительская деятельность музыкантов. В Ташкент, Самарканд, Фергану и другие города приезжают профессиональные музыкальные коллективы, гастролеры и драматические труппы из России, Азербайджана. Их деятельность содействовала развитию музыкальной культуры европейской традиции.

Начало XX века – время коренных изменений в экономике, социальном строении, бытовом укладе вызвавших изменение культурной парадигмы в стране. Музыка Узбекистана отразила уникальный опыт адаптации новых для традиционной культуры европейских форм и жанров музыкального искусства, привнесенных в начале XX века. В ускоренные сроки она сформировалась в целостную музыкально-художественную систему. В 1918 г. в Ташкенте создана народная консерватория, затем были сформированы ее филиалы в Самарканде, Фергане и Бухаре. В 1921 г. в Бухаре возникает Восточная музыкальная школа, где изучают наследие узбекской и таджикской традиционной музыки. К преподаванию были привлечены крупнейшие знатоки бухарской музыки: Ота Джалал Насыров, Домулла Халим Ибадов, Ота Гияс Абдугани, Маруф Ташпулатов. Событием этапного значения стали постановки узбекских музыкальных драм в 20-х гг. – драматурги Г. Зафари, Ш. Хуршид в содружестве с крупнейшими знатоками узбекского музыкального наследия на основе национальных мелодий поставили спектакли "Халима", "Лейли и Маджнун", "Фархад и Ширин". 1926 год – время основания Концертной Этнографической труппы под руководством М. Кари-Якубова, сконцентрировавшей все дарования Ферганской долины. Данный коллектив стал в будущем основанием формирования

---

<sup>60</sup> Рахманов М. Узбекский театр от древнейших времен до 1917 г. Т., 1981. С. 193

Узбекского музыкального театра в 1929 г. Развитие жанра музыкальной драмы во многом способствовало зарождению в республике театра оперы и балета. С первыми операми складывается оперная труппа, зарождается балетная и камерно-инструментальная музыка.

В 1934 г. в Ташкенте открылась Высшая музыкальная школа (с 1936 г. Ташкентская Государственная консерватория). Ташкент становится музыкальным центром. В 1936 г. образована Узбекская государственная филармония, при которой создаются ансамбли, хоровая капелла, симфонический оркестр, оркестр узбекских народных инструментов. В 1937 г. сформировался симфонический оркестр при радиокомитете.

**Характерные особенности традиционного музыкального творчества.** Одна из особенностей музыкального наследия Узбекистана заключается в том, что оно объединяет в себе народное (то есть собственно фольклорное творчество) и профессиональное творчество устной традиции. В музыкальном наследии узбекского народа прослеживаются четыре основные локальные группы: 1) бухарско-самаркандская, 2) фергано-ташкентская, 3) хорезмская и 4) сурхандарьинско-кашкадарьинская. Большая часть населения в южных областях Узбекистана — в Сурхандарье и Кашкадарье, в прошлом вела кочевой образ жизни, занимаясь в основном скотоводством и лишь отчасти земледелием. Отсюда в музыкальном фольклоре этого края преобладают песни о труде скотовода, о кочевом образе жизни. Наряду с этим имеются и трудовые песни, непосредственно связанные с процессами обработки зерновых культур. Среди них популярны песня «Ёзи», поющая при сенокосе, в «Майда», исполняемая во время молотбы. В южных областях Узбекистана важное место занимали бахши — исполнители эпических дастанов, а также домбрачи (исполнители на домбре). В Бухаре и Самарканде, а также в окрестностях этих крупных культурных центров Средней Азии, наблюдаются иные черты узбекского музыкального искусства. Городской уклад жизни вызвал развитие своеобразных ансамблей певцов, танцоров, инструменталистов. В этих древних

городах существуют богатый инструментарий, а также различные формы домашнего музицирования, включавшие проведение вечеров музыки и поэзии с участием лучших исполнителей. В Бухаре и Самарканде наряду с народными носителями музыкального фольклора особое место занимают народно-профессиональные музыканты — хафизы (певцы) и инструменталисты, искусные исполнители макамов и других жанров профессиональной музыки устной традиции. Широкой популярностью пользуется здесь созанда — танцовщицы и певицы, исполнительницы разнообразных по содержанию танцевально-игровых песен малой формы.

К специфически локальным особенностям народной музыки Хорезма относится исполнение дастанов. Если во всех областях Узбекистана дастаны исполняются обычно мелодиями речитативно-декламационного характера, то в Хорезме они отличаются ярко выраженной песенностью и поются в сопровождении дутара (а не домбры, как во всех других областях Узбекистана) или же традиционного ансамбля в составе: буламан, гиджак и дутар, иногда с включением дойры. Своеобразным явлением хорезмского стиля стало распространение здесь со второй половины XIX столетия однорядной гармонии, аккордеона. Характерными чертами отличается и музыкальный фольклор Ферганской долины. Особое место занимают здесь небольшие, простые по форме, но многообразные по тематике песни. Популярны женские песни, так называемые песни ичкари (женская половина дома).

Характерной чертой узбекской музыкальной культуры является то, что в ней наряду с народными формами сложилось и достигло высокого развития профессиональное музыкальное искусство устной традиции. Отличаясь развитостью мелодики, сложностью формы, величиной масштабов произведения профессиональной музыки требовали специальной подготовки. Среди неисчерпаемых богатств профессиональной узбекской музыкальной культуры следует выделить макамы — классические образцы профессионального искусства, вокально-инструментальные циклы. Макамы составляют основной классический фонд профессиональной музыки устной

традиции. Поэтическими текстами для песен служат народные и профессиональные стихи поэтов Востока. Макомы известны в трех циклах: бухарском, хорезмском и фергано-ташкентском.

Богатством и своеобразием отличается ритмическое строение узбекской народной музыки. Ритм это ключ к пониманию необычайного своеобразия узбекской музыки. Это структурный остов национальных инструментальных произведений. В соответствии с таким значением ритма велика и роль ударных инструментов - дойры, глиняных литавр нагора и кайраков, сделанных из камня и металла. Звуки дойры поразительно разнообразны, имеют различную силу и протяженность. Ударным инструментам (дойра, нагора) поручаются остинатные ритмические фигуры - усули. Усули, звучащие в тех или иных темпах, варьируясь в разных чередованиях, создают сложный рисунок. До настоящего времени популярны в Узбекистане танцы, исполняющиеся только под дойру, в которых непрерывное изменение ритмов и темпов создает причудливый узор движений. Особенно впечатляющим бывает, когда усуль воспроизводится сразу несколькими музыкантами и тем более, если они исполняют одновременно несколько усулей, отличающихся друг от друга.

**Средневековые учения о музыке.** В средние века музыка, наряду с математикой и астрономией, входила в единый цикл наук, и многие выдающиеся среднеазиатские деятели посвящали ее теоретическому обоснованию специальные трактаты: Фараби, Абу Али ибн Сино, Аль Хорезми, Джами, Мараги и др. Авторы рукописей, хорошо знакомые с трактатами «Гармония» и «Ритмика» Аристоксена, «Проблемы» Аристотеля, «Гармония» и «Канон» Эвклида, развили отдельные положения музыкальной системы античности и в то же время высказали свои оригинальные суждения. Подлинным основоположником музыкальной науки на Востоке по праву является Абу Наср аль-Фараби (870-950). По авторитетному мнению немецкого ученого Курта Закса, именно Фараби следует признать отцом музыкальной органологии, т.к. в «Большой книге о музыке» Фараби в истории музыкознания впервые представлена научная классификация музыкальных инструментов. Исходя из постулата о том, что

музыкальные инструменты являются результатом и обобщением музыкального опыта, Фараби дал научное описание всех основных видов инструментов: уда, танбура двух разновидностей – багдадского и хорасанского, рубаба, конуна, органума (органа), ная, сурная и других. Все музыкальные инструменты, описанные в трактате, использовались для сопровождения пения, танцев, сольной и ансамблевой игры. Фараби писал: «Что касается науки о музыке, то она заключается в изучении видов мелодии, того из чего они слагаются, для чего их слагают, как их слагают и какими они должны быть, чтобы их действие было более проникающим и впечатляющим»<sup>61</sup>. Трактат оказал большое влияние на последующие изыскания в данной области.

Не прошло и полувек после смерти Фараби, как засияло имя ближайшего его последователя Абу Али ибн Сино (980-1037). Музыкально-теоретические воззрения ибн Сино, сформировавшиеся на основе музыкально-теоретических взглядов Фараби, изложены в специальных разделах «Книги исцеления». Давая определение музыке, основной задачей ее ученый считает познание и выявление природы творчества. «Музыка есть математическая наука, в коей изучаются тона с точки зрения их созвучия и несозвучия, а также разделяющие их промежутки времени с тем, чтобы знать, как создаются мелодии» пишет Абу Али ибн Сино. Определенное место в трактате занимают описания музыкальных инструментов. Ибн Сина делит существовавшие тогда музыкальные инструменты на две группы: плекторные, щипковые (барбат, танбур, рубаб) и инструменты с открытыми струнами, протянутыми вдоль всего резонаторного ящика (шахруд, лира, арфа, чанг).

Большой интерес представляет труд Джами «Рисолаидар или мусикий» («Трактат о науке музыки»). Этот трактат был широко известен в XV веке. Так же, как и его предшественники, Джами выводит интервальные взаимоотношения тонов путем деления струны из соотношения ее частей. Затем он говорит о способах образования основных звукорядов (тетрахордов и пентакордов). Большое место

---

<sup>61</sup> Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Сб. ст. Т., 1961. стр. 47.

Джами уделяет вычислению семнадцатиступенного звукоряда, получаемого путем деления струны пифагорским способом.

Среди деятелей литературы и искусства Мавераннахра второй половины XV в. центральное место принадлежит Алишеру Навои. В истории культуры он характеризуется как великий художник, чье творческое наследие является историческим достоянием не только одного народа, но и народов всего мира. Интерес к музыкальному искусству, в частности к теории и сочинению мелодий, появился у Навои еще в детстве. Как свидетельствует сам поэт в антологии «Мажолисун-нафоис» («Собрание прекрасных») его учителем музыки был знаменитый Ходжа Юсуф Бурхон Андижани. Захириддин Бабур (1483-1530) утверждал, что Алишер Навои способствовал развитию таланта многих крупных музыкантов — удистов, найистов, гиджакистов, чангистов. Бабур подчеркивает, что «Устад-куль-Мухаммед Шейбони и Хусейн-удди, которые были мастерами игры на инструментах, приобрели громкую славу и успех при помощи и поддержке Навои.

Деятельность известного музыканта и теоретика Ходжи Абдулкадыра Мараги относится ко времени Тимуридов. Ходжой Абдулкадыром были созданы два трактата: «Назначение мелодий» и «Собрание мелодий». Они содержат все основные вопросы теории музыки того времени, в них отражена и музыкальная практика народов Средней Азии. В музыкальных трактатах Абдулкадыра Мараги описывается более сорока разновидностей музыкальных инструментов, а в книжной миниатюре приводятся изображения большинства из них. Все это свидетельствует о небывалом подъеме музыкальной культуры эпохи Темура и Темуридов в целом, о взаимообогащении и синтезе на самых различных традиций, породивших богатейшую палитру инструментария классической музыки своего времени.

В трактате Дервиша Али изложены творческие биографии знаменитых певцов и инструменталистов, сочинителей музыкальных произведений XVI-XVII вв. Пятая и шестая главы трактата посвящены описанию сведений о народных музыкальных инструментах,

бытовавших в то время во многих странах Востока. Дервиш Али, также как и его предшественники, подробно описывает уд, который характеризуется как «царь всех инструментов», по тембру звучания являющийся лучшим из всех струнно-плекторных инструментов. Из перечисленных Дервишем Али инструментов наиболее распространены были семь из них - танбур, чанг, канун, уд, рубаб, кобыз, гиджак. Трактат дает представление о видных мастерах, среди которых чангистка Дилором, наисты Абдукадыр и Ходжа Абдуллах Лари, Мавляна Мирек Чангий Бухари, Мовляна Касим-и-Раббони, Султан-Ахмед-и-«диванэ», рубабисты братья Шейх-Абу-Бекр-и Раббони и Шейх Бехлючи Дана, канунист Шейх Шемс-и Раббони и многие другие. Дервиш Али пишет о существовавших тогда ансамблях музыкальных инструментов при дворе Султан Мухаммеда, постоянно принимавших участие в различных праздниках, приемах, вечерах досуга и в кругу приближенных лиц. При дворе содержался целый штат музыкантов (60 исполнителей), так называемый нагара-хона. Дервиш Али пишет, что при дворе Султан-Хусейна должность мехтера - руководителя ансамбля занимал выдающийся нагорачи Сейид Ахмед бин-Мехтер-Миреки. Интересна оценка Дервиша Али, характеризующая мастерство этого замечательного музыканта, которого он называл «непревзойденным виртуозом, украшением всех великих и малых мира сего». Содержание при дворе многочисленных музыкантов, их значимость в организации досуга, торжеств и празднеств, дают основание предположить о широком распространении народного музыкального исполнительства в различных слоях населения.

Таким образом, в трудах ученых Средней Азии XI-XVII вв. наряду с другими науками получает освещение и музыкальная наука, выдвигается теория теоретических проблем, в том числе проблемы музыкального звука, лада и ритма, проблема жанрового подразделения музыкального искусства связи музыки и поэзии.

### **Вопросы:**

1. Какие памятники материальной культуры дают сведения о развитии древнего музыкального искусства Узбекистана?
2. Дайте характеристику основным этапам развития музыкального искусства древности.
3. Назовите четыре основные локальные группы музыкального фольклора узбекского народа.
5. Перечислите узбекские музыкальные инструменты.
6. К какому жанру музыкального искусства относится маком?
7. В трудах каких ученых Центральной Азии отразилась история развития национальной музыки?

### **Литература:**

1. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1961. Сб. ст. ред. Карелова И.
2. История узбекской советской музыки. Ташкент. Т.1. 1972.
3. История музыки Средней Азии и Казахстана. Сост. Т. Соломонова. М., 1995.

## Тема 4.2.1. Музыкальное наследие узбекского народа

План:

1. Жанровое богатство узбекской народной музыки
2. Дастан - музыкально-поэтическое сказание

**Ключевые понятия:** *музыкальный фольклор, обряд, жанр, устное творчество, лапар, ялла, дастан*

**Жанровое богатство узбекской народной музыки.** Музыкальное наследие народов Средней Азии, представленное видами народной и народно-профессиональной музыки устной (бесписьменной) традиции, богатым и развитым инструментарием, свидетельствует о его многогранной развитости и яркой самобытности. Оно получает свое разнообразное воплощение в индивидуальных интерпретациях талантливых народных и народно-профессиональных певцов и инструменталистов. Узбекское народное музыкальное творчество отличается жанровым богатством. Произведения народных музыкантов – исполнителей на различных народных инструментах, певцов, сказителей-бахши, танцоров из поколения в поколение передавались в устной форме. Наиболее распространенным является песенное творчество, которое подразделяется на несколько видов: бытовые (колыбельные, детские, лирические, любовные, шуточные, песни о природе и другие), семейно-обрядовые, трудовые, исторические песни, песни социального протеста. Песня – это сама история, жизнь и быт людей, их думы и чаяния, мировоззрение и психология. Тематическая многогранность породила жанровое разнообразие, в котором, можно заметить разделение на две большие группы: прикладные жанры и неприкладные. К одной принадлежат песни, связанные с теми или иными обрядами, трудовыми процессами и прочими явлениями быта. Это свадебные, детские, трудовые песни. Они обладают определенными, только им свойственными чертами интонационно-мелодического строения и выразительности. По своим особенностям обрядовая музыка подразделяется на календарно-обрядовую музыку

(связанную с временами года, общенародными обрядам, календарем и трудовой деятельностью), семейно-бытовую (которая в свою очередь включает в себя свадебно-обрядовую, похоронно-поминальную и обрядово-бытовую) и культово-ритуальную (связанную с древнейшими верованиями и мусульманскими обрядами). Каждая из них включает в себя виды и жанры, исполняемых в конкретных обрядовых действиях. Так, календарно-обрядовая музыка исполнялась в обрядах первой борозды ("Куш хайдаш", "Шохмойлар"), молотьбы ("Майда"), сбора урожая ("Обло барака"), доения животных ("Хуш-хуш", "Турай-турай"), вызывания дождя ("Сус хотин"), остановки ветра ("Чой момо"), прихода зимы ("Кор келди"). В ряде кишлаков Байсуна (Сурхандарьинская обл.) до сих пор сохранился обряд "вызывания дождя", во время которого исполняется обрядовая песня "Сус хотин". Песня «Сус хотин» (женщина, дарующая воду) своими корнями восходит еще к языческим, зороастрийским временам. В засуху и в начале лета старейшины кишлаков давали указание о проведении обряда. Для этого изготавливали куклу, похожую на чучело, охраняющее посевы. Участники (мужчины или женщины) с этой куклой обходили все дома кишлака, исполняя песню "Сус хотин", мелодия которой строится на повторности двух интонаций – зова "сус хотин" и просьбы "емгир егсин" (излей потоки дождя). Хозяйка домов, услышав пение, выходила и окатывала куклу водой, а затем вручали участникам продукты или сладости. Обряд заканчивался коллективной трапезой, и с добрыми пожеланиями куклу кидали в колодец или в реку. В кишлаках Яккатол и Курганчи женщины во время проведения обряда использовали выдолбленную тыкву, внутри которой из камышей сооружалось специальное приспособление (своеобразный инструмент, издающий определенный звук), вращая которое, издавался звук, под звон которого исполнялась песня "Сус хотин". Процесс завершался обливанием водой и вручением подарков.

Семейно-обрядовая музыка, строго регламентированная, исполнялась в ходе церемоний "Бешик туй" (торжества у колыбели), "Суннат туй" (обряд обрезания), "Мучал туй" (торжества связанные с 12-летним циклом), "Никох туй" (свадьба, связанная с обрядом

бракосочетания). Это песни "Ер-ер", "Туй муборак", "Хуш келдингиз", "Туй бошлови", "Келин салом", "Кутлов", "Айтишув", "Туй жавоби".

Вторую группу песенного фольклора составляют произведения, содержание которых выходит за узкие рамки бытовой принадлежности. Не будучи связанными с какими-либо явлениями быта, они могут исполняться, не обуславливаясь теми или иными обстоятельствами. Эти произведения характеризуются многогранностью тематики, большим разнообразием мелодического выражения, богатством эмоциональных оттенков мелоса. Таковы *терма* (или *чублама*), *кошук*, *лапар*, *ялла* и *ашула*. Содержание песен в жанре «*катта ашула*» лирического и любовного характера. Исполняется *катта ашула* без инструментального сопровождения. Певец держит тарелку для направления звука, поэтому *катта ашула* называют также «*патнис ашула*». Исполнение *катта ашула* требует от певца голоса большого диапазона и продолжительного дыхания. *Катта ашула* обычно поют три-четыре исполнителя в ансамблевом характере. Самыми популярными *катта ашула* являются «*Бир келинг*», «*Адашкан ман*», «*Шафоат*», «*Бир келиб кетсун*», «*Нема ёз мадинг*» и др.

*Ялла* – песенно-танцевальный жанр куплетного строения. *Ялла* исполняются на праздниках, свадьбах. К числу *ялла* относятся песни «*Эй, нозанин*», «*Улпариваш*», «*Андижон самаси*», «*Чаман ичра*», «*Булмаса*», «*Аввалда курмасам*» и др. Обычно *ялла* исполняется несколькими певцами. *Ялла* бывают двух видов – это песня с мелодиями узкого диапазона с обязательным припевом, исполняющимся только унисонным хором, а запев, *окаймлённый* припевом, - с поющей и танцующей солисткой (*яллачи*), а также песня, имеющая деления на запев и припев, но в процессе изложения мелодии унисонный хор чередуется с сольным пением. Начальную часть «*даромад*» поют все вместе, часть песни в более высоком регистре («*урта аудж*») исполняют отдельные певцы. Кульминационную часть «*катта аудж*» начинает один певец, затем к нему присоединяются остальные. *Лапар* исполняется поочередно двумя певцами в виде диалога и сопровождается танцами, иллюстрирующими поэтический текст. По содержанию *лапары* обычно лирического, юмористического

и сатирического характера («Кора соч», «Билагузук»). Лапар и ялла имеют несколько общих с кошуком черт – это песни также куплетного строения и имеющие танцевальный и игровой характер. *Кошук* – песня бытового характера и куплетного строения с мелодией небольшого диапазона, охватывающей одну или две строфы поэтического текста. Мелодии отличаются размеренным и чётким ритмом без распевания слогов. Зачастую в кошуке встречаются припевные слова в конце каждой стихотворной строки и припев после каждой строфы.

**Дастаны.** В узбекском музыкальном фольклоре большое место занимают дастаны – эпические сказания (слово «дастан» буквально – повесть, рассказ, хвала, приключение). Узбекские народные дастаны возникли на почве архаического тюркского фольклора и древней национальной истории. Дастан был произведением, в основу которого ложилось предание о подвигах народных героев; о существенных событиях народной жизни, чаще всего войнах и сражениях, связанных со становлением самостоятельности или государственности народа, защитой Родины. «Творцами и хранителями дастанов являлись вышедшие из народа шоиры (поэты) или бахши, специальностью которых являлось исполнение дастанов»<sup>62</sup>. Дастан рассчитан не просто на устное исполнение. Он почти в равной мере – произведение поэтическое и музыкальное. Его не читают – его поют в сопровождении домбры. Исполнение дастана превращается в «театр одного актера», где исполнитель выступает от лица рассказчика и многочисленных героев эпоса, сочетая в себе таланты рассказчика-импровизатора, поэта, певца, музыканта, мима и актера. Слово, стих, текст несут основной смысловой и художественный груз того громадного каравана поэтических картин, каким является эпическое повествование.

Дастаны, создававшиеся веками, достигают огромных размеров – в десятки тысяч стихов, перемешанных с прозой. Чтобы их запоминать и передавать, требовалось длительное обучение, как и достижение большого исполнительского мастерства; они включали и элементы

<sup>62</sup> Акбаров И. Узбекская народная музыка. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Сб. ст. Т., 1961. стр. 28.

драматургии, и сложные приемы игры на домбре, и своеобразное гортанное пение. Поэтому сложился особый институт искусства бахши, где и сформировалась исполнительская традиция. В исполнительской манере сказителей-бахши наблюдается разнообразие подачи материала: проза рассказывается нормальным голосом, с ровной окраской, в естественном для исполнителя регистре и силе звука, а поэтический стих – гортанной манерой, что вносит определенное разнообразие, как темброво-регистровое, так и динамическое. “Основным музыкальным жанром речитативно-декламационного типа является “терма”, где каждая фраза напева, называемая “нагма” или “нола”, соответствует одному стиху поэтического текста. Они просты и лаконичны с небольшим диапазоном. Сказители также используют инструментальные наигрыши – “бахши куй” (“напевы бахши”), основанные или на популярных народных мелодиях, или же собственно авторских”.<sup>63</sup>

Бытующие в Узбекистане дастаны богаты и разнообразны по сюжету. Их условно можно разделить на следующие виды: богатырский, героический, исторический и романический, которые сложились и развивались в постоянном взаимодействии и взаимопроникновении. Богатырский эпос сложился в условиях кочевого быта и патриархально-родовых отношений. Монументальный реализм богатырского эпоса отражает реальную общественную действительность в формах, героически идеализированных. Обычно содержание сюжета составляют героические подвиги богатырей, наделенных сверхъестественной силой, верных Родине, возлюбленной и народу. Ярким предметом богатырского эпоса является дастан «Альпамыш». «Альпамыш» сложился среди кочевников-скотоводов, живших в условиях патриархальных и родоплеменных отношений, поэтому в эпосе необычайно полно и красочно отразились обычаи, обряды и верования жителей степей.

---

<sup>63</sup> Абдуллаев Р. Музыкально-стилистические особенности узбекских дастанов. Саъбат. 01/01/2006.

Героический (или героико-трагический) эпос выражает идеалы народных героев, военных предводителей. В отличие от богатырского героического эпоса возник на высшей ступени патриархально-родового общества – в обстановке переселения народов, основания государств и их борьбы против чужеземных завоевателей. Героем такого эпоса является идеальный витязь, богатырь, наделенный высоким благородством, воинской доблестью и отвагой, физической силой и родины. Типичной поэмой героического эпоса является «Юсуф и Ахмед», («Боз-оглан»), «Алибек и Болибек», «Сохибкирон» и замечательный каракалпакский эпос «Кирк киз».

Появление исторического эпоса связано с конкретными историческими событиями, происходившими в жизни не только узбеков, но и других среднеазиатских народов. Конечно, эти события и факты во многом переосмысливаются и не всегда последовательно, с исторической достоверностью, излагаются в дастанах. К историческому эпосу относятся «Шейбани-хан», «Кун-Батыр и Ой-Сулу», «Искандер-наме».

В романических дастанах сочетается любовная романтика со сказочной фантастикой и мифологией, напоминая рыцарские романы западноевропейского средневековья. В романическом эпосе, наряду с реальной действительностью и реальным героем царит сказочная фантастика. В романическом эпосе выделяются дастаны «Юсуф и Ахмед», цикл «Рустам», цикл «Гороглы», «Ширин и Шакар» и др. Одним из центров действия во многих романических эпосах является дворец царя, хана, отца героя или героини, обставленный со сказочной пышностью, окруженный великолепными садами. Демократические симпатии народного сказителя отчетливо проявляются в типичной отрицательной характеристике самодержавного деспота, в сочувствии к жертвам насилия и деспотизма и в своеобразных утопических образах «добрых властителей», вышедших из народа, или сказочных героях-освободителях. Фабульные схемы романических дастанов весьма схожи. Герой, в поисках возлюбленной отправляется в дальний путь, попадает в водоворот событий, переживает опасные

приключения, сталкивается со сверхъестественными существами и, преодолев все трудности, достигает цели.

Особое место в репертуаре узбекских сказителей заняли так называемые книжные (литературные) дастаны. Они представляли собой результаты переработки эпическими певцами некоторых образцов классической поэзии. Так, народные дастаны “Фархад и Ширин”, “Лейли и Меджнун”, “Бахрам и Гуландам” созданы на основе произведений Алишера Навои; “Юсуф и Зулейха” - на основе персидских и тюркских произведений, написанных на этот сюжет, “Рустам дастан” - на основе “Шахнаме” Фирдоуси, “Сайфулмалик” - на базе поэмы Маджлиси, народные варианты “Варка и Гулшах”, “Вамык и Узро” в результате переработки переводов с азербайджанских письменных текстов.

Традиции устного исполнения эпоса у узбекских сказителей передавались из поколения в поколение. Существовали своего рода певческие школы, где обучали сказительству. Все известные бахши, дастанчи вышли из школы какого-нибудь устоза. Молодые сказители учились, слушая пение своего учителя и сопровождая его во время творческих поездок по знакомым кишлакам. Под наблюдением и руководством устоза, они заучивали типические места дастана, основную сюжетную канву, а остальные части поэмы самостоятельно импровизировали. Благодаря этому, исполнение дастанов всегда было до известной степени новотворчеством, требующим от ученика поэтического и музыкального дара, широкой фантазии и артистизма.

Наличие в музыкальном искусстве узбекского народа четырех локальных зон нашло отражение и в формировании следующих своеобразных школ сказителей эпоса: Самаркандская, Сурхандарьинская, Кашкадарьинская, Хорезмская (Хивинская, Мангитская) и Каракалпакская. Локальные исполнительские школы сказителей, отличаются тематикой и формой дастанов, манерой исполнения и составом исполнителей. В Сурхандарье, Кашкадарье или в Каракалпакстане речитивно-декламационные напевы дастанов исполняются сказителем под собственное сопровождение на домбре или кобuze в особой гортанной певческой манере. В Хорезме получил

распространение песенный тип дастана, где основным музыкальным жанром выступает песня, сопровождаемая инструментальным ансамблем (дутар, гиджак и буламан).

**Музыкальный инструментарий.** Музыкальные инструменты Узбекистана отличаются большим разнообразием. Народные музыкальные инструменты подразделяются на четыре основные группы – духовые, струнные, мембранофоны, самозвучащие. В группу духовых входят следующие инструменты: най, чупон-най, сибизги, кошнай, буламан, сурнай, карнай. Най изготавливается чаще всего из бамбука или дерева. Его звук нежный, высокий, свистящий. На нем играют и профессиональные музыканты и любители. Сурнай имеет характерный, пронзительный и сильный звук. Этот инструмент очень популярен благодаря своим разнообразным техническим и выразительным возможностям. Карнай – один из самых старинных узбекских музыкальных инструментов, но мало кто помнит, что в средние века это был военный сигнальный инструмент. На одной из миниатюр 1430 г. к рукописи Фирдоуси "Шахнаме" изображена битва, во время которой в одних рядах с воинами идут барабанщики и музыканты, трубящие в длинные карнаи. Длина этого духового мундштучного инструмента без клапанов и вентиля может достигать до трех метров.

Группа струнных инструментов – самая многочисленная и разнообразная. В нее входят: домбра, дутар, танбур, афганский рубаб, кашгарский рубаб, гиджак, кобуз, сато, чанг. Дутар имеет две шелковые струны. У него нежный, красивый, но негромкий звук. Дутар распространен в Узбекистане всюду также как инструмент домашнего музицирования.

«Музыкальные инструменты дутар и кобыз можно встретить почти в каждом доме...» - писал известный исследователь Туркестан-



4.3. Народный бахши Абдуназар  
Поёнов



4.4. Ансамбль узбекской народной  
музыки

ского края В. Массальский<sup>64</sup>. Танбур в отличие от дутара всегда был инструментом профессиональных музыкантов. Играют на танбуре плектром (нохун) в виде металлического кольца, которое надевается на указательный палец правой руки. Звук инструмента звонкий, чистый. Важное значение танбура в профессиональной народной музыке проявляется в том, что этот инструмент обязательно участвует в исполнении макомов. В Узбекистане танбур распространен издавна и повсеместно. Представителем струнно-ударных инструментов является чанг. Он распространен среди профессиональных музыкантов. Играют на чанге двумя камышовыми или деревянными палочками.

Среди ударных и шумовых инструментов Узбекистана: дойра, нагора, кайрак, кошук, сафаиль, занг. Дойру можно встретить в любом уголке страны. Это простой по форме инструмент – деревянный обруч со множеством мелких колец, на одну сторону которого натянута мембрана из кожи. Он обладает большими техническими и выразительными возможностями: на дойре аккомпанируют танцам и пению, играют соло, в ансамблях со струнными и духовыми инструментами. Нагора – это глиняные литавры, в которые ударяют двумя деревянными палочками. Кайраки (каменные кастаньеты), кошук (деревянные ложки), занги (медные бубенцы) связаны с танцевальным искусством.

<sup>64</sup> Цит. по: Туркестанский край. СПб, 1913, с. 395.

### **Вопросы:**

1. Перечислите основные виды и жанры музыкального фольклора Узбекистана.
2. Перечислите известные узбекские дастаны.
3. Дайте характеристику жанру дастан.
4. Как называются народные исполнители дастана?
5. Как называются исполнители профессиональной традиционной музыки?
6. Перечислите узбекские народные инструменты.

### **Литература:**

1. Абдуллаев Р. Байсун. Традиционная музыкальная культура. Ташкент, 2006.
2. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Ташкент, 2006.
3. Лутфуллаев А. История исполнительства на узбекских народных музыкальных инструментах. Учебное пособие для высших образовательных учреждений. Т., 2009.

## Тема 4.2.2. Музыкальное наследие узбекского народа

План:

1. Профессиональная музыка устной традиции
2. Маком - достояние культуры Узбекистана
3. Ю. Раджаби - мастер традиционного музыкального творчества

**Ключевые слова:** *национальные музыкальные традиции, устное профессиональное творчество, хафиз, маком, усуль, аудж*

Профессионализм в музыкальном искусстве узбекского народа оформился еще в первые века нашей эры и, совершенствуясь в течение столетий, достиг огромных результатов, как в исполнительской культуре, так и в развитии различных по форме и мелосу видов и жанров. Профессиональные музыканты на практике не применяли нотную письменность и все сложнейшие образцы музыки распространялись путем устной передачи. В силу особой развитости узбекской профессиональной исполнительской культуры к певцам и инструменталистам с давних времен предъявлялись особые требования. Они становились профессионалами только после многолетней учебы у прославленных мастеров-устозов. Юноша, привлеченный своим дарованием внимание мастера, нанимался к нему в ученики (шогирд) и в течение нескольких лет (обычно 7-10) обучался искусству исполнительства, выучивал наизусть огромное количество музыкальных произведений. «Ежегодно, чаще всего зимой, проводились экзамены, на них собирались мастера и любители музыки. Выступления учеников обсуждались, и в случае положительной оценки большинства аксакал произносил благословение (фатиха). С этого дня ученик становился равноправным членом корпорации, получал право на самостоятельные выступления, на свою долю в общей выручке и мог брать учеников».<sup>65</sup> Профессиональные музыканты, подобно ремесленникам, были объединены в артистические цехи-мехтерлики, причем каждый член

<sup>65</sup> Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980, с.159

такого сообщества обязан был подчиняться уставу «Рисола», а во главе цеха стоял наиболее опытный музыкант.

Узбекская профессиональная музыка устной традиции характеризуется большим разнообразием жанров и форм. Сюда относятся развитые по форме и мелосу песни и инструментальные мелодии сольного или ансамблевого исполнения; циклические вокальные и инструментальные пьесы, в том числе и песенно-танцевальные циклы. Один из традиционных вокальных жанров — катта ашула, что в переводе означает большая или высокая лирическая песня. В исполнении известных хафизов особенно любимыми являются «Бог аро», «Куп эрди», «Ёввойи Чоргох», «Ёввойи Ушшок», «Ирок», «Келдик», «Ухшарсиз», «Кириб бустонни кездим», «Эй санам», «Топмадим». Названия многих образцов составлены из радифов газелей (то есть, повторяющихся в конце каждой строчки слов или оборотов). А некоторые названия — такие как Ушшок, Чоргох, Ирок отражают их ладовую основу.

**Маком - достояние культуры Узбекистана.** Маком - вершина среднеазиатской классической музыки, наследие высоких традиций искусства средневекового Востока. Как крупная циклическая форма маком сформировался к XVIII веку. В XIX-XX вв. маком достиг расцвета в виде трёх стилевых традиций: бухарский шашмаком (цикл из шести макомов; от таджикского шаш - «шесть»), хорезмский маком, фергано-ташкентский маком. В XX веке в рамках каждого стиливого направления возникли новые формы макома. В бухарский шашмаком входят шесть макомов: Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох, Ирок; в хорезмский цикл - те же макомы и, кроме того, дополнительный - Панджгох; в фергано-ташкентский цикл - Баёт, Дугох Хусайни, Чоргох, Шахнози гульёр, а также Насруллои, Мискин, Ажам и другое. «Макомы исполнялись в основном во дворцах в определенное время или при определенных обстоятельствах. Известно, что устраивались даже своего рода состязания виртуозов пения, особенно в исполнении

ауджей, а также в сочинении новых частей»<sup>66</sup>. Макомы были ведущими жанрами светской придворной музыки. В XIX в. «Шашмаком» развивался при дворах эмиров - Насруллахана (1826-1860), Музаффархана (1860-1885), Абдулахадхана (1885-1910) и Олимхана (1910-1920). Тематика макомов ограничивается сферой лирики. Текстами для вокальных разделов макомов служат стихотворения классиков восточной поэзии – Хафиза, Бедия, Навои, Джами, Муками и др. Наряду с этим в каждом цикле используются образцы народной поэзии.

Истоки возникновения макомов следует искать в древней музыкальной культуре Средней Азии. Еще до вторжения Александра Македонского народы, населявшие Среднюю Азию, в том числе и территорию современного Узбекистана, жили интенсивной культурной жизнью, и музыкальное искусство было у них высоко развито, отличалось значительным своеобразием народных музыкально-поэтических форм. Естественно, что соприкосновение с культурой народов Переднего Востока, а в дальнейшем с культурой античной Греции, затем китайской, индийской и, наконец, арабской культурой во многом обогатило местную культуру. Однако все эти влияния не явились решающими и определяющими. Местные музыкальные традиции в Средней Азии оказались настолько крепкими и устойчивыми, что сумели сохранить своеобразие, несмотря на неоднократное вторжение чуждых влияний.

«Происхождение макомов восходит к домусульманской эпохе развития культуры Средней Азии. Музыка макомов, первоначально связанная с песнопениями культовых церемоний зороастризма, пройдя века, утратила свой прежний религиозный смысл» - пишет А. Корсакова<sup>67</sup>. В городах средневекового Узбекистана в специальных помещениях над городскими воротами (наккора хона) в течение суток исполнялась музыка 12 макомов. По предположению ученых количество макомов было связано с двенадцатью знаками зодиака.

<sup>66</sup> Лутфуллаев А. История исполнительства на узбекских народных музыкальных инструментах. Учебное пособие для высших образовательных учреждений. Ташкент, 2009. стр. 22.

<sup>67</sup> Корсакова. А. Узбекский оперный театр. Т., 1961. стр. 16.

Каждый маком не только был приурочен к определенному времени суток, но и требовал от своих исполнителей различных по цвету одеяний, с соответствующей им декорировкой. Но со временем канонический порядок чередования нарушался; полное непонимание первоначального смысла приводило к перестановкам, к исполнению того или иного макома уже вне определенного времени.

Цикл Шашмаком формировался в Бухаре - административном, культурном и научном центре Средней Азии, имеющем богатые литературные и музыкальные традиции. Тексты Шашмакома впервые приводятся в труде поэта и музыканта XVI века Наджмуддина Каукаби. Это говорит о том, что данный цикл произведений народно-профессиональной музыки к XVI в. уже окончательно сформировался. Бухарский цикл макомов - Шашмаком (шаш по-таджикски «шесть») являющийся в равной степени наследием узбекского и таджикского народов, содержит шесть макомов - Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох и Ирок. Шесть макомов насчитывают свыше 250 инструментальных и вокальных разделов. Каждый из шести макомов состоит из трех частей: инструментальной части «мушкилот», вслед за ней идущей основной -вокально-инструментальной «наср», и заключительной, наиболее краткой части - «уфар» танцевального характера. Каждая часть макома имеет свою ритмическую формулу - усуль.

Инструментальные разделы макомов мушкилот состоят из ряда частей - тасниф, тарджи, гардун, мухаммас и сакиль, отличающихся мелодическими и ритмическими построениями. В инструментальных частях макомов участвуют различные инструменты: тамбур, рубаб, кобуз, гиджак, най, дойра. Последняя играет важную роль, давая основную ритмическую формулу усуль, которая проходит на протяжении всей данной части. Вокальные разделы бухарских макомов наср состоят из нескольких композиций шуъбе, которые исполняются в строгой последовательности. Вокальный раздел всегда начинаются сарахбаром - медленной частью, играющей роль вступления. Основные части - это талкин и наср. Завершается вокальный раздел небольшим заключением (сипориш), играющим роль перехода к уфору - танцевальной части. Между сарахбаром,

талкином, насром находятся небольшие хоровые номера тарона, которые исполняются всеми участниками в унисон. Вокальные части макомов так же как инструментальные, имеют строго выдержанную структуру строения. Основным структурным ядром вокальных частей макома являются хона – мелодические построения, совпадающие со стихотворной строчкой текста. После хона следуют короткие припевы – бозгуи, текстами которых служат различные восклицания, междометия и пр. В формообразовании макомов огромную роль играют ауджи - огромные кульминационные построения, часто основанные на одних междометиях, переносят мелодию в высокий регистр, расширяя диапазон. Ауджи имеют свои разновидности: зебопари, мухайяр, ауджи турк и др. Очень важно, что аудж напряжённостью, динамикой звучания усиливает эмоциональное воздействие на слушателей, вызывая восторженную реакцию любителей и почитателей этого жанра.



#### 4.5. Ансамбль узбекской народной музыки

Большой известностью и любовью народа пользовались мастера макомной музыки хафизы Мулла Туйчи Ташмухамедов, Шорахим

Шоумаров, Левича Бабаханов, Ота Гияс Абдугани, Ота Джалал Насыров, Домла Халим Ибадов, Юнус Раджаби и др.

Впервые Шашмаком был записан в европейской нотной системе композитором В. Успенским в 1923 г. в Бухаре от известных мастеров Ота Джалола Насырова, Ота Гияза Абдугани и издан в 1924 г. под названием «Шесть музыкальных поэм. Шашмаком». В последующие годы Шашмаком был записан Юнусом Раджаби в шести томах (1966-1975). В 2003 году «Музыка Шашмакома» была признана ЮНЕСКО «Шедевром нематериального культурного наследия человечества», а в 2008 году внесена в Репрезентативный список НКН ЮНЕСКО и была принята специальная программа по его сохранению и пропаганде.

**Ю. Раджаби - мастер традиционного музыкального творчества.** *Юнус Раджаби* (1897-1976) - академик, народный артист Узбекистана, композитор, знаменитый певец, ученый-фольклорист, организатор и руководитель музыкальных коллективов, маститый педагог, общественный деятель. Творческая деятельность Ю. Раджаби сыграла огромную роль в сохранении узбекской традиционной музыки. Он собрал, систематизировал и записал более полутора тысяч бытующих в народной памяти в течение многих веков пленительных народных песен и инструментальных произведений, сохранив их для будущих поколений. Без преувеличения можно сказать, что Юнус Раджаби совершил подвиг в области сохранения народной музыки, ведь до XX века в Узбекистане отсутствовала нотная запись и мелодии передавались изустно от поколения к поколению. Благодаря Ю. Раджаби сохранена сокровищница народного музыкального творчества, собранная сотнями поколений в капитальном труде «Узбекская народная музыка» в пяти томах и «Шашмаком» в шести томах.

Юнус Раджаби родился 5 января 1897 года в Ташкенте. Его мать Ойша-биби была женщиной очень одаренной - наизусть читала Коран, увлекалась поэзией, сочиняла стихи, знала множество стихов. Отец Раджаб-ака часто брал маленького Юнуса с собой, на народные праздники, свадьбы. Там мальчик впервые услышал выступления

известных певцов и приобщился к миру музыки, которая навсегда стала его главной страстью. Старший брат, знавший об этой страсти купил и подарил ему дутар. Отец, заметив способности сына, всячески поощрял его увлечение музыкой. Способности мальчика были необыкновенными - абсолютный слух, феноменальная музыкальная память. Уже в раннем детстве, услышав всего лишь раз даже очень сложную, продолжительную мелодию, он быстро запоминал её и в точности воспроизводил. По соседству с семьёй Раджаби жил известный хафиз Мирзо Касым, и маленький Юнус стал обучаться у него игре на дутаре. В то время как его сверстники проводили время в играх на улице, он часами занимался, совершенствуя исполнительские навыки. Но не чувствовал себя при этом обделенным – ведь музыка была для него миром в котором он был счастлив. И вскоре он уже исполнял музыку Мирзо Касыма: «Омон ёр», «Ажам», «Эшвой» и другим. Одновременно он учился в школе и в медресе, которую закончил в 1913 году. В этом же году произошло печальное событие – умер его отец. Подростку для поддержания семьи пришлось пойти работать на бойню. Вскоре произошла встреча, окончательно убедившая юношу: его призвание – музыка. В 1916 году он познакомился с народным певцом Шорахимом Шоумаровым. Дружба переросла в творческий союз, принесший впоследствии замечательные плоды. В этот юношеский период таланты Юнуса Раджаби сыпались как из рога изобилия. Его низкий баритон приобрёл к тому времени тот чарующий, бархатный тембр, который так волновал слушателей, проникая в самые потаённые уголки их сердец. Он начал обучаться пению у знаменитого хафиза Мулла Туйчи Ташмухаммедова, как губка впитывая каждый звук, каждое дыхание. И вскоре стал лучшим его учеником, овладев техникой пения настолько, что часто подменял в концертах своего учителя. В 1923 г. он получает направление в Самарканд, где развивает активную концертную деятельность, становится руководителем театра музыкальной драмы. В Самарканде берёт начало историческая миссия Юнуса Раджаби - собирание и запись макомов. Упорно, не жалея сил и времени, разыскивал он мелодии и песни, записывал их, любовно занимался их тщательной

обработкой. В это же время он начинает сочинять свои мелодии и песни, которые тут же становятся популярными такие, как «Бахор», «Хаммамиз». В 1927 г. он возвращается в Ташкент и возглавляет ансамбль народных инструментов в только что организованном радиокомитете. С этого времени вся жизнь Юнуса Раджаби связана с работой на радио. Ансамбль становится популярным не только в республике, но и за её пределами. В 1937 году на Московском радиотриестивале исполнительское искусство ансамбля получило высокую оценку. Ансамбль с большим успехом выступает и по сей день, сделав много для популяризации народных песен и произведений узбекских композиторов.

С его именем неразрывно связаны становление и расцвет узбекской музыкальной драмы. В содружестве с композиторами Б. Надеждиным, В. Успенским, Г. Мушелем Ю. Раджаби пишет музыку к драмам «Муканна», «Касос», которые с успехом шли на сцене театра имени Хамзы (Узбекском Национальном театре) и других театров. Создает такие крупномасштабные произведения для симфонического оркестра, как «Сегох», «Ферганская сюита».

С 1939 г. начинает выходить многотомник «Узбекская народная музыка», в каждом из томов которого более 200 сочинений. После войны выпускается шеститомник «Шашмаком». Большим событием в культурной жизни республики явился выпуск грампластинок с записями «Шашмакома». Записи эти делались в трудных условиях: окна радиокомитета выходили на улицу с трамвайными путями. И для того, чтобы звучание не было испорчено грохотом, производилась с 12 ночи до 5 утра. Эти записи ансамбля до сих пор составляют золотой фонд узбекского радио. В 1959 году по инициативе Юнуса Раджаби при Узбекистанском радио был создан первый профессиональный макомный ансамбль, ставший популяризатором макомного искусства и школой для воспитания молодых музыкантов и певцов, деятельность которого продолжается до сегодняшнего дня. На протяжении двадцати лет Ю. Раджаби руководил творчеством этого ансамбля.

### **Вопросы:**

1. Назовите основные жанры музыкального наследия узбекского народа.
2. Что имеется в виду под понятием «профессиональная музыка устной традиции»?
3. Назовите жанры узбекской профессиональной музыки.
4. Как называется крупное циклическое произведение узбекской профессиональной музыки?
5. Как традиционно именовалась профессия исполнителя макома?
6. Как традиционно именовалась профессия исполнителя дастана?
7. В чем заключается основная роль творческой деятельности Ю. Раджаби?

### **Литература:**

1. История узбекской советской музыки. Ташкент. Т.1. 1972.
2. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Т., 1972.
3. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1961. Сб. ст. ред. Карелова И.

### Тема 4.3.1. Музыкальный театр Узбекистана

План:

1. Рождение узбекского музыкального театра
2. Узбекская музыкальная драма
3. Творческая деятельность М. Кари-Якубова

*Ключевые слова: формирование театра, Этнографическая группа, фольклор, основоположники музыкального театра, музыкальная драма*

**Рождение узбекского музыкального театра.** Государственный Академический Большой театр оперы и балета им. Алишера Навои является ведущим театром Узбекистана, его национальной гордостью, притягательным центром музыкально-театральной культуры. Театр впитал в себя все богатство национального и мирового классического наследия и создал уникальные образцы узбекского музыкально-сценического искусства. Начинается история театра с организованного в 1926 г. профессионального Концертно-этнографического ансамбля горячим энтузиастом национальной культуры Мухитдином Кари-Якубовым. Еще в 1925 г. во время выступления М. Кари-Якубова в Берлине певца спросили: «По какому пути будет развиваться музыкальное искусство узбеков?» Тогда Мухитдин решительно ответил: «Мы будем стремиться к созданию своей национальной оперы и балета». Эта мысль никогда не покидала Кари-Якубова. Л. Авдеева пишет: «М. Кари-Якубов привлек в ансамбль всех известных в то время в Ферганской долине мастеров - музыкантов, певцов, танцоров - Юсупа кизика Шакарджанова, Усто Олима Камилова, Тохтасина Джалилова, Джурахана Султанова и др». <sup>68</sup> В ансамбль вступают также найчи Абдукадыр Исмаилов, танбурчи Мухитдин-Ходжа и Хаид-ахун, кошнайчи Ахмеджан Умурзаков, танцовщики Тамара Ханум, Ота ходжа Саидазимов, Ходжи Сидык Исламов, певец Мамет-баба. 1 апреля 1926 г. является днем фактического основания ансамбля, получившего название Узбекской концертно-

<sup>68</sup> Авдеева Л. Мухитдин Кари-Якубов. Т., 1984. стр. 19.

этнографической труппы. В репертуаре труппы наряду с профессиональной музыкой была широко представлена и узбекская народная песня во всем многообразии жанровых разновидностей – от простейшей ялла и до отличной от нее как по форме, так и по содержанию катта ашула. Немалое место в программах занимали лапары. Эти своеобразные дуэты благодаря тому, что их исполнение сопровождалось мимикой и выразительными движениями, всегда пользовались большим успехом. В первый же год коллектив собрал около 600 образцов народной песенной и танцевальной музыки. Артисты исполняли народные песни, фрагменты макамов, а также одноактные пьесы К. Яшена и Г. Зафари.

Неутомимый музыкально-общественный деятель М.Кари-Якубов искал и находил по всей республике талантливых артистов, заботился об их профессиональном росте, претворяя в жизнь идею создания академического национального театрального коллектива. В труппу ансамбля входят молодые творческие силы, впоследствии ставшие народными и заслуженными деятелями культуры, лауреатами государственных премий – Мукаррам Тургунбаева, Гавхар Рахимова, Бабарахим Мирзаев, Лутфиханум Сарымсакова, Розия Каримова, Толибжон Садыков, Пулатжон Рахимов; драматурги Гулям Зафари, Шарофиддин Хуршид. Трудно формировался ансамбль. Мусульманская религия запрещала женщинам участвовать в общественных мероприятиях, играть на сцене, открывать лицо. Юная артистка труппы Нурхон Юлдашходжаева поплатилась жизнью, за то что пошла против старых традиций - сняла паранджу, стала артисткой.

Труппа объездила города и области Узбекистана: Самарканд, Ташкент, Ферганскую долину, Бухарскую и Термезскую области. Коллектив был все время в пути, репертуар пополнялся в городах и кишлаках, тут же разучивался и показывался зрителям. Далеко не в каждом кишлаке артисты находили себе место для ночлега и необходимую еду. Зачастую голодные, в поношенном платье, закинув



#### 4.6. Первая Концертно-этнографическая труппа. 1926 г.

за спины мешки с костюмами и музыкальными инструментами, они кочевали из кишлаков в города. Не раз жители кишлаков прятали на ночь артистов в подвалы от охотившихся за труппой бандитов. Уже в 1927 г. коллектив ансамбля совершил четырехмесячную гастрольную поездку по городам России. В 1928 г. ансамбль преобразован в музыкально-экспериментальный ансамбль, а 7 ноября 1929 г. труппа получает статус «Государственного Узбекского музыкального театра», открывшегося в Самарканде. Так как труппа в своей исполнительской практике наряду с концертами ставила и музыкально-драматические спектакли, то эта перестройка не потребовала больших изменений в составе труппы и ее репертуара. Первым директором и художественным руководителем Государственного Узбекского музыкального театра стал М. Кари-Якубов, танцевальную труппу возглавила Тамара Ханум. Для создания нового репертуара Кари-Якубов приглашает из Андижана драматургов Камиля Яшена, Музафара Мухамедова и актрису Халиму Насырову; из Бухары молодых композиторов Мухтара Ашрафи, Муталия Бурханова; из Ташкента певца Карима Закирова. В репертуаре нового театра были известные спектакли «Аршин мал алан», «Халима»,

«Фархад и Ширин». Но театр не мог ограничиться постановкой пьес на темы старинных сказаний, а также бытовых драм. Через год после своего основания театр ставит новый спектакль «Уртоклар» драматурга К. Яшена. В «Уртоклар» звучало много популярных красивых народных мелодий, однако далеко не всегда они органично входили в действие. Гораздо удачней были сделаны жанровые сцены. Популярные народные песни подходили к сценам игр и танцев девушек, к шуточным эпизодам, сценам отдыха трудящихся. В первоначальной постановке «Уртоклар» шел в сопровождении ансамбля народных инструментов. Подбор музыкального материала был осуществлен Т. Джалиловым, позже в начале 30-х годов эти мелодии гармонизовал концертмейстер театра Р. Цветаев. Он же оркестровал их, так как к тому времени театр располагал оркестром, в котором народные музыкальные инструменты объединялись с симфоническими. По свидетельству Е. Романовской гармонизация и оркестровка были примитивными и стилистически мало увязывались с национальным мелосом, но эти первые опыты впоследствии послужили толчком на пути профессионализации жанра музыкальной драмы.

В июне 1930 г. в Москве на Первой Всесоюзной Олимпиаде театра, кино и искусства коллектив Узбекского музыкального театра показал обширную программу - комедию К.Яшена «Уртоклар», драму Г. Зафари «Халима» и этнографический концерт, куда вошли 60 произведений разных жанров. Жюри Всесоюзной Олимпиады высоко оценило работу театра, присудив вторую премию за народное искусство, программу и исполнительскую деятельность. Вскоре после возвращения из Москвы, театр поставил пьесу А. Кадыри «Утдан парчалар» («Искры из пламени», 1931). Мелодии к спектаклю подобрали музыканты Пулат Рахимов и Мамаджан Муминов, записал и гармонизировал их музыкальный руководитель театра А.М.Четвертаков, художественное руководство постановок осуществлял М. Кари-Якубов.

В 1931 г. в связи с переносом столицы Узбекский государственный музыкальный театр из Самарканда переехал в

Ташкент. Не имея еще своего помещения, театр ставил спектакли в клубах, во дворцах культуры. Только в 1934 г. труппа переселилась в здание театра имени Свердлова. К первой половине 30-х гг. относится постановка музыкальной драмы «Лейли и Меджнун» по одноименной поэме Навои. Музыка к спектаклю написали Т. Садыков и Н. Миронов. В работе над музыкой спектакля Т. Садыков в основном обращался к макомам и песням крупной формы, как «Чоргох», «Баёт III», «Феруз», «Каримкул беги». Кроме того, Т. Садыков сочинил мелодии некоторых номеров: «Письмо Науфая», «Предсмертная ария Лейли», «Похоронный марш», «Финальный хор». В спектаклях были введены двухголосные хоры, танцы. В некоторых сценах речь актеров сопровождалась оркестровой музыкой.

Для первых постановок в оперном жанре Узбекский музыкальный театр обращается к казахской опере «Ер Таргин» Е. Брусиловского (премьера состоялась 20 апреля 1938 г.; режиссер-постановщик Э. Юнгвальд-Хилькевич). В 1939 г. осуществляется постановка первой узбекской оперы «Буран». «Созданием и постановкой оперы «Буран» завершился первый этап узбекского музыкального театра, прошедшего большой путь становления – от самодеятельного ансамбля через драматические спектакли с музыкальными номерами к музыкальной драме и от нее к опере» - обобщает Т. Вызго<sup>69</sup>. В процессе исторического развития Узбекский театр превратился в большой и сложный организм, вобравший в себя искусство хореографии, вокала, драматургии и многих других видов искусства. В 1939 году после премьеры первой узбекской оперы «Буран» (М. Ашрафи и С. Василенко) и балета «Шахида», театр обретает новый статус. Он стал называться Государственным Узбекским театром оперы и балета. Это было осуществлением мечты М. Кари-Якубова. На основе театра вырастает ГАБТ оперы и балета им. А. Навои.

**Музыкальная драма.** История узбекского музыкального театра неразрывно связана с историей узбекской музыкальной драмы. Родившись в начале прошлого столетия и пройдя сложный путь

---

<sup>69</sup> Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970, с. 130.

профессионального становления, этот жанр занял важное место в репертуаре большинства театров республики. Использование национальных истоков - литературно-поэтических, театральных, музыкальных, певческих, танцевально-пластических, элементов драматической и музыкальной сцены, а также синтез традиционного, академического и современного искусств определили его жанровый и тематический диапазон и идейную направленность. В 20-годы прошлого столетия к постановке музыкально-драматических спектаклей обращались режиссёры Камал Первый, Музаффар Мухамедов, Фатхулла Умаров, Зухур Кабулов, Ятим Бабаджанов. Однако их основу составляли переводные произведения, заимствованные из репертуара русских, армянских, татарских и азербайджанских театральных антреприз, гастролировавших в Туркестанском крае еще в начале XX века. Зарождение и становление узбекской национальной музыкальной драмы связано с деятельностью Концертно-этнографической труппы, созданной в 1926 году и преобразованной в Узбекский музыкальный театр в 1929 году. Именно здесь была осуществлена постановка первых национальных музыкальных драм - «Халима» Г.Зафари, «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» Хуршида по одноименным поэмам Алишера Навои. Наиболее известной из всех сценических произведений Зафари стала «Халима»<sup>70</sup>, впервые поставленная в Андижане (1919), затем в Ташкенте (1920), Самарканде и других городах Узбекистана. Она долго удерживалась в репертуаре музыкально-драматических театров республики. Ее музыкальное оформление было выполнено Г. Зафари, Муллою ТуйчиТашмухамедовым и Ш. Шоумаровым на основе фольклора. Главные герои пели лирические по содержанию песни крупной формы «Тошкент Ироки», «Куча боги», «Бает» и др. Звучали и обрядовые песни: «Ер-Ер», приветственная «Муборак», «Омон-омон», «Бахор булди» и др. Спектакль шел в сопровождении ансамбля узбекских народных инструментов.

<sup>70</sup> Краткое содержание. Юная Халима любит бедняка Нигмата. Но отец девушки, задолжавший торговец, выдает ее за старого богача Артык-бая, который дает за невесту большие деньги, скот и другие подарки. Сломленного горем Нигмата отравляют, а верная ему Халима кончает жизнь самоубийством.

С 1940 г. в жанре узбекской музыкальной драмы начинает работать Республиканский театр музыкальной драмы и комедии имени Мукими (ныне Узбекский государственный музыкальный театр). Несмотря на суровые условия предвоенного и военного времени, на сцене театра появляются спектакли «Тахир и Зухра» С. Абдуллы (муз. Т. Джалилова; 1941), «Нурхон» К. Яшена (муз. Т. Джалилова; 1942), «Офтобхон» К. Яшена, Х. Тохтасинова (1944). В спектаклях участвовали выдающиеся мастера узбекской сцены – Лутфиханум Саримсакова, Турсуной Джафарова, Шаходат Рахимова, Аббос Бакиров, Асад Исмаатов, певцы-хафизы Журахон Султанов, Мамурджан Узаков. В военные годы жанр музыкальной драмы продолжает интенсивно развиваться. Героические подвиги народа нашли отражение во многих музыкальных драмах – "Курбан Умаров" (1941), "Даврон-ота" (1941), "Касос" ("Мщение", 1941), "Узбекистон киличи" ("Меч Узбекистана", 1942), "Кучкар Турдыев" (1942) и др. Большинство названных произведений создано композиторами А.Козловским, Б.Надеждиным, М. Ашрафи, Т. Садыковым, Василенко, М.Вайнбергом, Г. Мушелем и бастакорами Т. Джалиловым, Ю. Раджаби и др.

В истории Театра им. Мукими 1950-1960-е годы – это прежде всего период активных творческих поисков в области литературного первоисточника – драматургического материала, поиска новых музыкальных и сценических средств художественной выразительности. В репертуаре театра появляются разнообразные по жанровому и идейно-тематическому содержанию спектакли, ставшие заметным событием в театральной жизни республики. Это «Равшан и Зулхумор» К. Яшена, (музыка Т. Джалилова и Г.Мушеля), «Нодира» Х.Раззакова, (музыка К.Джаббарова, С.Хайтбаева), «Фархад и Ширин» К. Яшена, (музыка Ю. Раджаби и Г.Мушеля). Поставленные режиссерами Р. Хамраевым, М. Уйгуром, М. Мирталиповым, З. Кабуловым, они свидетельствовали о возросшем уровне профессионального мастерства творческой труппы, о том, что театр способен ставить не только развлекательные, но и более «серьёзные» сценические произведения, основой которых являются произведения классиков узбекской литературы и современных авторов.

Последующие произведения музыкальной драмы («Материнское поле» по Чингизу Айтматову, инсценировка Т.Тулы; муз. И. Акбарова), «Кровавая свадьба» по Гарсиа Лорке (муз. И. Акбарова) — открыли путь к мировой литературе, к темам и характерам большого психологического и философского насыщения.

Музыкальная драма — это жизнеспособный и растущий жанр. Он обладает большим арсеналом средств выражения, что дает ему богатые возможности художественно полного отображения разносторонних аспектов жизни. Один из ведущих композиторов Узбекистана М.М. Бурханов писал: «Наряду с оперой большой популярностью у нас пользуется музыкальная драма. В последние годы наши композиторы немало поработали в этом жанре. В нем воплощены самые разнообразные сюжеты, причем значительное место среди них уделено темам современности».



4.7. М. Кари-Якубов

**Творческая деятельность М. Кари-Якубова (1896-1956).** Огромное значение в развитии музыкально-театрального искусства Узбекистана сыграла деятельность М. Кари-Якубова. Мухитдин Кари-Якубов родился в городе Фергане в 1896 г. Его отец работал писарем и учительствовал. Образование мальчик получил в старой узбекской школе, где он постигал искусство чтения корана. В то время в мусульманском обществе быть «кари» (чтецом корана) считалось большим

почетом. Обладая отличной памятью, музыкальным слухом и чарующим голосом Мухитдин стал популярным «кари», которого каждая мечеть города считала за честь иметь у себя на службе. Но как бы ни была материально выгодной профессия «кари», Мухитдин не смог и не хотел отдаться ей. Его активная и страстная натура звала к другому — к театру, к музыке. В конце XIX века Фергана была центром искусства Туркестана. Здесь жили известные представители узбекского музыкального, вокального и танцевального искусства —

Назирагон, Зибохон, Юсуп Кизик Шакарджанов, Усто Олим Камилон, Ота ходжа Саидазимов. Кари-Якубов вспоминал: «Уже с детства я любил музыку, любил петь разные народные и духовные песни. Иногда по вечерам я убегал из школы в кинематограф или в городской парк, чтобы послушать там духовые оркестры...»<sup>71</sup>. В 1916 году двадцатилетний Мухитдин организовал при городском союзе приказчиков «Первый узбекский театр». Его ядром стали 13 молодых музыкантов - участников ферганского любительского кружка духовых инструментов.

Наставник Кари-Якубова режиссер М. Шорштейн настоял на том, чтобы актер поехал учиться в столицу к его близкому другу Всеволоду Мейерхольду. И весной 1922 года М. Кари-Якубов приезжает в Москву. Но в консерваторию молодого человека не приняли из-за отсутствия предварительной теоретической подготовки и плохого знания русского языка. На следующий год по рекомендации В. Мейерхольда Кари-Якубов поступил в Государственный Институт Театрального искусства. За два года с помощью отличных специалистов он овладел техникой вокального искусства, постановкой профессионального дыхания. Он занимался с известной певицей Надеждой Собиновой-Вирязовой, с интересом изучал русскую вокальную школу, особенно любил слушать Федора Шаляпина.

Лето 1923 г. стало для Мухитдина знаменательным. Молодой человек приехал в Ташкент на каникулы. В один из вечеров он попал на концерт, организованный известным хореографом Али-Ардобусом Ибрагимовым. На сцене появилась великолепная пара - уже известный актер Абрар Хидоятон и юная красавица с лучистыми глазами и ослепительной улыбкой Тамара Петросянц. Из воспоминаний народной артистки Узбекистана Тамары Ханум: «...Успех был невообразимый. Немало людей пыталось зайти за кулисы. Я «по совместительству» отвечала за сохранность костюмов, взятых у местных жителей напрокат, поэтому никого за кулисы не пропускала. Особенно подозрительным мне показался щеголь - улыбочивый молодой мужчина. Когда он появился в дверях, все расступились, а он

<sup>71</sup> Авдеева Л. М. Кари-Якубов. Т., 1984. с. 23.

обратился ко мне: «Вы прекрасно владеете своим голосом, также виртуозно танцуете!» - Он еще что-то говорил, но все мое внимание было на костюмах, которые он мог «стянуть». Появившийся Али-Ардобус взял меня за руку, подвел к тому самому щеголю: «Познакомься, Тамара, на следующем концерте ты будешь петь лапары с этим известным певцом. Его зовут Мухитдин Кари-Якубов!»<sup>72</sup> В 1923 году родился семейный и творческий союз двух выдающихся деятелей культуры, двух личностей редкого дарования. Тамара Ханум многие годы была «Музой» многогранного творчества артиста.

14 июля 1925 года, пройдя отборочный тур в Москве, Кари-Якубов и Тамара Ханум в составе группы артистов, приехали в Париж для участия в концертах Всемирной выставки декоративного искусства. Выступления узбекских артистов вызвали восторженные отзывы заграничной прессы. После Парижа их ждал Берлин и большой успех в зале Шуберт-холл. В 1926 года Мухитдин в Фергане организывает новый коллектив — «Узбекскую концертную этнографическую труппу». Процесс организации встретил трудности финансирования. Когда большой коллектив остался без зарплаты, Мухитдин продал свой дом в Фергане и полностью содержал труппу на эти деньги. На базе этого творческого коллектива в ноябре 1929 года был создан государственный Узбекский музыкальный театр, директором и художественным руководителем которого М. Кари-Якубов был несколько лет. В 1936 г. была организована Узбекская государственная филармония, директором которой назначается М. Кари-Якубов.

С 1938 г. в творчестве М. Кари-Якубова начинается новый период: он становится ведущим актером узбекского оперного театра. М. Кари-Якубов создал большую галерею ярких оперных образов. Среди них Ер Таргин в опере «Ер Таргин», Хосров в музыкальной драме «Фархад и Ширин», Науфаль в опере «Лейли и Меджнун», Улугбек в опере Козловского, Махмуд Тараби в опере Чишко и многие другие. В 1970 году Государственной филармонии Узбекистана присваивается имя М. Кари-Якубова, которое она сохранила до нынешнего времени.

<sup>72</sup> Тамара Ханум. Моя жизнь. Т., 2012. с. 35.

### **Вопросы:**

1. Назовите основоположника музыкального театра Узбекистана.
2. Какое значение в развитии музыкального искусства Узбекистана получила организация Концертной этнографической группы в 1926 г.?
3. Назовите дату организации Узбекского музыкального театра.
4. В каком году был организован ГАБТ им. Навои?
5. Какой композитор является автором первой узбекской оперы «Буран»?

### **Литература:**

1. Авдеева Л. Мухитдин Кари-Якубов. Т., 1984.
2. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003.
3. Тамара Ханум. Моя жизнь. Т., 2008.

### Тема 4.3.2. Оперная музыка Узбекистана

План:

1. Формирование узбекской оперы
2. Первая комическая опера «Проделки Майсары»
3. Узбекская опера в период независимости

**Ключевые слова:** *Концертная этнографическая группа, фольклор, основоположники музыкального театра, музыкальная драма*

Оперное искусство в Узбекистане сформировалось в результате творческого освоения лучших достижений европейской оперной классики на базе богатейшего национального наследия - музыкального фольклора и профессионального искусства устной традиции, национальной классической литературы и устной народной драмы. Опера вырастает из недр музыкально-драматического театра, первые шаги которого связаны с деятельностью Первой концертно-этнографической труппы. Для первых постановок в оперном жанре Узбекский музыкальный театр обратился к опере «Ер Таргин» Е.



4.8. К. Закиров в опере «Буран» (1939)

Брусиловского. Премьера оперы «Ер Таргин» состоялась 20 апреля 1938 г. (дирижер М. Ашрафи, режиссер-постановщик Э. Юнгвальд-Хилькевич). Это первая работа коллектива, во многом определившая дальнейшую судьбу оперного жанра в Узбекистане. Премьера 11 июня 1939 года узбекской оперы «Буран» М. Ашрафи и С. Василенко открыла первую страницу в истории национального музыкального театра. В заглавной роли Бурана выступили К. Закиров и М. Давыдов, партию Наргуль пели Х. Насырова, Ш. Рахимова, С.



**4.9. М. Кари-Якубов**  
в опере «Махмуд Тараби»  
(1944)

Самандарова и Н. Ахмедова, генерал-губернатора – М. Кари-Якубов. В этом же году композитор Ф. Таль создает балет «Шахида», поставленный при активном содействии Усто Алима Камилова и Мукаррам Тургунбаевой, исполнившей главную роль. С этого времени театр обретает новый статус. Он стал называться Государственным Узбекским театром оперы и балета.

“Буран” – пятиактная опера. Авторы первой узбекской оперы следовали традициям мировой оперной классики, в частности, традициям русской героико-эпической оперы. Тема оперы связана с борьбой узбекского народа против царизма. Время действия – 1916 год, когда народные массы, возмущенные произволом царских чиновников и местных властей, восстали против своих притеснителей. Восстание было разгромлено, но жестокие репрессии лишь усилили стремление к свободе. В либретто оперы, написанной К. Яшеном, ощущается напряженность, динамичность развертывания, острый драматизм ситуаций; в нем рельефно очерчены образы действующих лиц. В музыке оперы яркое впечатление производят темы, основанные на подлинных народных мелодиях (“Гул уйин”, “Гирьякозок”, “Чаманда гул”). Так, центральная ария Наргюль (3-й акт) представляет собой популярную народную песню “Тановар”. Глубоко выразительная мелодия этой печальной песни раскрывает тяжелые переживания Наргюль. Композиторы мастерски использовали богатый материал узбекской народной музыки, создав развернутое сценическое произведение с ариями, ансамблями, хорами, танцами; особенно удачными оказались массовые сцены. Не свободная от недостатков, опера С. Василенко и М. Ашрафи имела огромное историческое значение, послужив плодотворным началом узбекского оперного искусства, достигшего вскоре значительных успехов.



#### 4.10. Мухтар Ашрафи

Огромное влияние на формирование узбекской национальной оперной музыки оказал выдающийся узбекский композитор и дирижер *Мухтар Ашрафи* (1912-1975). Он родился в Бухаре в семье известного певца и в детстве получил музыкальное воспитание, основанное на изучении канонов классических бухарских макомов. Юношей, услышав симфонический оркестр, он был поражен богатством звучания европейских музыкальных инструментов. В 1924 г. Ашрафи по настоянию друга отца музыканта – дутариста Тахирджана Давлат-заде поступает в бухарскую музыкальную школу. Первая ступень роста молодого музыканта – годы учения в Самаркандском Институте музыки и хореографии Узбекистана (Инмузхоруже), а затем учеба в Узбекской оперной студии при Московской консерватории, куда Ашрафи был направлен в числе других одаренных национальных музыкантов. Изучив теорию композиции в Московской консерватории, он вернулся в Узбекистан и в течение нескольких десятилетий был художественным руководителем симфонического оркестра Государственного Академического Большого театра оперы и балета имени Алишера Навои. М. Ашрафи стал автором завоевавших признание национальных опер "Буран", "Великий канал", "Сердце поэта" и "Дилором", "Героической" симфонии, пьес для ансамблей струнных и духовых инструментов и других произведений.

*Опера «Лейли и Меджнун».* Почти одновременно с "Бураном" шла работа над оперой "Лейли и Меджнун", создававшейся в творческом содружестве композиторов Р. Глиэра и Т. Садыкова. Опера "Лейли и Меджнун" написана на сюжет одноименной поэмы Алишера Навои.

*Краткое содержание:* Лейли – дочь вождя арабского племени и юноша Кайс полюбили друг друга. Лейли восхищена поэтическим талантом Кайса, его стихами, прославляющими женщину. Но с точки зрения ортодоксов ислама, Кайс совершил тяжелый поступок, признав

женщину равной мужчине. Они объявляют Кайса Меджнуном, то есть - безумным. Разуверившись в людях, потеряв надежду на брак с любимой девушкой, Кайс (Меджнун) бежит в пустыню, где находит приют среди диких животных. Лейли по приказанию отца вынуждена выйти замуж за богатого купца Ибн-Салома, но в разлуке с возлюбленным она умирает. На могиле ее находит свою смерть и безутешный Кайс. Их гибель оплакивают близкие. На могилах безвременно погибших вырастают две розы – символ вечно прекрасной жизни и неумирающей любви.

Опера “Лейли и Меджнун” полюбилась слушателю и стала одним из самых популярных спектаклей узбекского оперного театра. В опере «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова, большая часть сольных номеров основана на цитатах и образцах из узбекского музыкального наследия, в частности, на фрагментах из различных макамов построены характеристики главных героев. Так, образ Кайса, раскрывается через популярную мелодию «Ирок» (отрывок из макома Бузрук).

Характерная для тех лет героико-историческая тематика получила отражение в операх "Улугбек" А. Козловского (1942), "Махмуд Тараби" О. Чишко (1944). В основу сюжета оперы “Улугбек” (либретто оперы: Г.Герус, А. Козловский) положены подлинные исторические события, связанные с жизнью и деятельностью выдающегося ученого и государственного деятеля XV века – Мухаммеда Тарагая Улугбека, главы династии Тимуридов. Тема оперы «Махмуд Тараби» также связана с историей: народным восстанием против завоевателей монголов, покоривших в XIII в. страны Средней Азии. В центре произведения – вождь восстания Махмуд Тараби, ремесленник из кишлака Тараб, расположенного вблизи Бухары.

В 1947 г. театр получает новое прекрасное здание. В марте 1948 года в коллектив узбекского оперного театра вливается, ранее отдельно работавшая русская труппа. Объединившись, коллектив стал именоваться «Государственный театр оперы и балета имени Алишера Навои». А в 1949 году перед публикой представили сразу три новые постановки – узбекские национальные оперы «Гульсара» Р. Глиэра и

Т. Садыкова, «Тахир и Зухра» Т. Джалилова и Б. Бровцына, балет «Балерина» Г. Мушеля, которые стали значительными явлениями узбекского музыкального театра. В 1950-е годы репертуар театра обогащается новыми оперными постановками. Один за другим появлялись на сцене театра новые национальные спектакли, ставшие этапными в истории узбекской музыкальной культуры. «С 1958 г. почти каждый театральный сезон приносит с собой постановку нового оперного произведения узбекских композиторов: «Диларам» М. Ашрафи (1958), «Зайнаб и Аман» Т. Садыкова, Ю. Раджаби, Б.Зейдмана и Д. Закирова (1958), «Проделки Майсары» С. Юдакова (1959), «Хамза» С. Бабаева (1961), «Сердце поэта» М. Ашрафи (1962), «Песни Хорезма» М. Юсупова, «Свет из мрака» Р. Хамраева (1966)»<sup>73</sup>. Особо надо отметить оперы «Дилором» М. Ашрафи (1958) и комическую оперу «Проделки Майсары» С. Юдакова (1959) по сей день занимающие достойное место в репертуаре театра и являющиеся жемчужинами узбекской оперной музыки.

За большие успехи в развитии музыкально-сценического искусства Государственному театру оперы и балета им. А. Навои в 1959 году было присвоено звание «Академического», а в 1966 году – «Большого». С этих пор театр успешно оправдывает своё высокое название – «Государственный Академический Большой театр имени Алишера Навои»<sup>74</sup>.

**Опера С. Юдакова «Проделки Майсары».** Конец 50-х годов в истории узбекского музыкального театра отмечен рождением нового оперного жанра – это первая комическая опера «Проделки Майсары» С. Юдакова (либретто С. Абдуллы и М. Мухамедова по одноименной пьесе Хамзы Хаким-заде Ниязи). Премьера оперы состоялась 9 января 1959 года.

*Краткое содержание оперы.* Во дворе домика вдовы – тетушки Майсары встречаются молодые влюбленные: племянник Майсары пастух Чубонали и красивая девушка из бедной семьи Айхон. Беседу влюбленных подсматривают старый казий судья и Ходжи-Дарга

<sup>73</sup> История узбекской советской музыки. вып. 2. Т., 1973. стр. 135.

<sup>74</sup> Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003. стр. 27.

(начальник стражи). Блюстители закона принимают решение арестовать пастуха, нарушившего шариат, и тем самым облегчить себе доступ к красавице. Присланные ими стражники врываются во дворик Майсары. После их ухода с арестованной Майсарой, судья похищает спрятанную в сундук Айхон. В подвале дома судьи грустит запертая Майсара. К ней пробирается Чубонали, убеждая бежать. Но Майсара не хочет бежать, пока не вырвет Айхон из рук судьи. В подвале появляется судья. Он сулит освобождение за отказ от денег, которые должен Майсаре. Айхон отвергает ухаживания старого сластолюбца. Майсара берется уговорить красавицу и тем добивается встречи с ней. Посвятив девушку в свой хитрый план, Майсара сообщает судье, что Айхон, согласна на все. Во дворике Майсары идут приготовления к встрече «знатных гостей». Первым является судья. Только он успел усесться, как раздается громовой удар в дверь. Взволнованная Майсара объясняет, что неожиданно вернулся ее племянник. Дрожащего от страха судью Майсара прячет в шкуру быка. Так поступает хитрая вдовушка и с другими претендентами на любовь Айхон: Хидоят одевает женскую одежду, Дарга залезает в мучной ларь. Опера завершается песнями и плясками молодежи. Все славят мудрость тетушки Майсары.

«Проделки Майсары» - типичная комическая опера со всеми признаками этого жанра: стремительно развивающейся фабулой, изобилующей комедийными эпизодами; легкой, искрящейся весельем музыкой, лаконизмом исполнительских средств, наличием разговорных диалогов. «Создавая первую узбекскую комическую оперу, Юдаков во многом использовал опыт мировой классики, в частности итальянской оперы буфф. Опера С. Юдакова продолжает традиции европейской комической оперы, преломляя их на национально-узбекской интонационной основе» - замечает музыковед Т. Вызго.<sup>75</sup> Вместе с тем серьезная идея пьесы Хамзы, положенная в основу либретто, придает этой комической по жанру опере особую значительность. Сочетание комического и трагического, переплетение

---

<sup>75</sup> Вызго Т. Опера. История узбекской советской музыки. Т., 1973, т. II, стр. 194

буффонных эпизодов с эпизодами, отражающими серьезные жизненные коллизии, - вот основа драматургии оперы, почва, на которой вырастает все произведение.

Наиболее полное воплощение в музыке получает главная героиня оперы тетушка Майсара. Посредством ариозных и ансамблевых форм композитор создает многогранный образ Майсары: ласковой и душевной в кругу близких (трио первого акта), стойкой в минуты тяжелых испытаний (ария начала второго акта), деятельной и энергичной, преисполненной неизбывного жизнелюбия (ансамбль начала третьего акта). Выразительны речитативы Майсары, передающие ее жизнелюбие, озорной нрав, лукавство и смелость. Майсара наделена лейттемой, основанной на мелодии песни Хамзы «Хой, ишчилар». («Эй, рабочие»). В музыке полно раскрыта и другая сторона образа Майсары – та, которая связана с ее «проделками». Здесь основным средством выразительности служат короткие песенные мелодии типа лапаров – легкие, подвижные, пронизанные танцевальными ритмами. В большинстве своем эти мелодии составляют основу шуточных или иронических ансамблевых сцен. Таковы восхитительные по своей яркой комедийности дуэты Майсары и Дарги, Майсары и Дуста, а также брызжущее весельем трио в финале с запевом Майсары («Все, мои дети, будет хорошо!»). В оркестр включены народные инструменты: рубабы, дойра и нагора. Звучание народных инструментов усиливает национальный колорит музыкальных образов.

**Узбекская опера в период независимости.** На современном этапе развития открыты широкие перспективы для развития национального оперного искусства. Творчество узбекского композитора Мустафо Бафоева – автора крупных сценических произведений, симфоний, ораторий, отличается широким разнообразием замыслов и драматургических решений. Опираясь на национальные художественные традиции, композитор существенно обновляет рамки устоявшихся веками жанров. В 1998 г. состоялась премьера оперы М. Бафоева "Ахмад Аль-Фергани" (либретто Дж. Джаббарова). В основе либретто оперы лежит подлинный исторический сюжет, который

рассказывает о жизни и научном творчестве одного из великих ученых Востока – астронома Ахмада аль Фергани.

*Краткое содержание.* Простой парень Ахмад отправляется за знаниями из Ферганы в Багдад, где находилась академия великого царя Маъмуна. На долгом и сложном пути главному герою встречается незнакомец, который убеждает юношу продолжить путь, а трудности принять как испытание. Ахмад не сразу узнает в знакомце великого ученого Аль-Хорезми.

В Багдаде ученый изучает географию, астрономию. Во время священного праздника Рамадан на площади собралось большое количество людей. Здесь Аль-Хорезми знакомит Ахмада с другими учеными. В разгар гуляний появляется царь Маъмун и предлагает юному астроному сдать экзамен. Ахмад Аль-Фергани отвечает на все сложные вопросы, поражая публику своим интеллектом. Здесь же молодой ученый встречает прекрасную Сафину и влюбляется в нее с первого взгляда, даже не зная, что у девушки – другая вера.

Сафина передает от отца требование о смене вероисповедания и принятии христианства. Ахмад полон смятения. Аль-Фергани своими знаниями спасает народ Египта от очередного наводнения. Защищая любимого от врагов, гибнет под ударом ножом Сафина.

Опера отличается развитым танцевальным началом. Сцена во дворце (II действие) украшена декоративной красотой арабского танца. Танцевальная сюита «планет» в третьем действии носит фантастический характер и выполняет важную драматургическую роль. Балетная сюита раскрывает образ Ал-Фергани как ученого-астронома. Ученый обращается к планетам и звездам своим пытливым взором, пытается вскрыть загадки Вселенной. «Планеты» следуют друг за другом в череде разнообразных танцев. В танце планеты Марс композитор использует размер 7/8, что придает музыке воинственную динамику. В финале сюиты следует традиционный для классического балета гранд па, где участвуют все героини сюиты. В четвертом действии, в сцене наводнения, балетная группа рисует водную стихию, ее разрушающую силу. Здесь танец оказывает яркое художественно-

живописное, картинно-изобразительное впечатление, одновременно выполняя действенную роль.

*Опера Р. Абдуллаева «Садокат».* Рустам Абдуллаев – ведущий композитор Узбекистана, плодотворно работающий практически во всех жанрах музыкального творчества. Лирико-психологическая опера «Садокат» («Верность») – важная веха на творческом пути композитора. Премьера оперы состоялась в 2015 году. Она рассказывает о жизни и большой любви двух наших великих земляков, прекрасных поэтов Зульфии и ее супруга Хамида Алимджана, который трагически погиб в Ташкенте в начале войны. Опера состоит из двух актов и начинается с пролога.

*Краткое содержание.* Ночь. Комната Зульфии. Она пишет посвящение Хамиду, портрет которого вызывает в памяти живой образ. Поэтесса слышит его голос, вспоминает молодые годы и подходит к окну, вспоминая прошлое.

Народ празднует Навруз. Именно в сцене праздника показано зарождение большого чувства великих узбекских литераторов – Хамида Алимджана и Зульфии. В разгар веселья появляются счастливые Хамид и Зульфия; они участвуют в народных играх и танцах, воспевая весну и счастье на родной земле. В минуты вдохновения Зульфия слагает стихи.

Спустя некоторое время Зульфия и Хамид соединяют свои судьбы. В их доме часто собираются друзья, среди которых писатели Гафур Гулям и Айбек. Неожиданно возникшая мушоира – состязание поэтов радует всех присутствующих. В разгар веселья в дом вбегают с сообщением о начале Второй мировой войны.

Зульфия трагически теряет мужа, но его образ всегда с нею. Как-то, посвящая очередные стихи Хамиду, она засыпает и видит во сне любимого. Сон и реальность сливаются – Хамид призывает Зульфию к стойкости и мужеству. Влекомая призывом мужа и любовью к детям, она устремляется к новой жизни. В финальных сценах показан юбилей Зульфии. На красочном торжестве звучат арии-посвящения Гафура Гуляма, Айбека, учениц поэтессы. Она благодарит народ.

Значительное место в «Садокат» занимают жанровые сцены, изображение народных обычаев, любовно воспроизведенных автором оперы, и в этом проявилась ее национальная характерность. Мелодизм оперы наполнен дыханием узбекской народной музыки. Он проявляется как в цитировании подлинных народных мелодий, так и в глубоком проникновении в их национальный дух. Опера «Садокат» прекрасно представляет и певучесть узбекского языка, его особый лад и звучание связанной с ним музыкальной традиции. «Р.Абдуллаев мастерски использовал драматургическую функцию хора, трактуя его как коллективный образ народа. Хоровые партии характеризуются ярким национальным своеобразием, особенно в жанровых сценах, как, например, мужской хор в сцене состязания поэтов»<sup>76</sup>. Разнообразно используется в опере оркестр с добавлением узбекских народных инструментов дойры и нагоры. В оркестровой партии происходит развитие основных лейтмотивов оперы – темы любви и темы разлуки. Они звучат во вступлениях, включаются в сопровождение к вокальным номерам, дополняют пение выразительными симфоническими обобщениями.

Образы народных поэтов Хамида Алимджана и Зульфии Исраиловой показаны в опере как символы поэзии, лирико-философского мировоззрения, жизнеутверждающей силы любви.

### **Вопросы:**

1. Назовите деятеля культуры и искусства Узбекистана, являющегося основоположником музыкального театра Узбекистана.
2. Какое значение в развитии музыкального искусства Узбекистана получила организация Концертной этнографической группы в 1926 году?
3. В каком году был организован ГАБТ им. Навои?
4. Какой композитор является автором первой узбекской оперы «Буран»?

<sup>76</sup> История узбекской советской музыки. т. III. Т., 1991. с. 94.

5. Какой композитор является автором первой узбекской комической оперы «Проделки Майсары»?
6. Изложите содержание либретто оперы “Проделки Майсары”.

**Литература:**

1. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003
2. История узбекской советской музыки. Ташкент. Т.1. 1972
3. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Т., 1972.
4. Корсакова А. Узбекский оперный театр. Т., 1961.

#### Тема 4.4.1. Балет Узбекистана

План:

1. Первые балеты Узбекистана
2. Развитие национального балета в 50-70-е гг.
3. Балет М. Ашрафи «Амулет любви»

**Ключевые слова:** *национальный балет, фольклорная основа музыки, сюита, хореодрама, синтез народных и классических традиций*

Первая балетная постановка «Пахта» была осуществлена в 1933 г. (комп. Н. Рославец, балетм. К. Бек, Усто Олим Камилов). В 1939 г. рождаются балеты «Шахида» Ф. Талья (балетм. А. Томский, Усто О. Камилов, М. Тургунбаева), а в 1940 г. - «Гуляндом» Е. Брусиловского. После постановок первой оперы «Бурани» и первого балета «Шахида» 17 июня 1939 года Узбекский музыкальный театр был переименован в Государственный Узбекский театр оперы и балета.

В основу музыкальной партитуры «Шахиды» лег узбекский фольклор. «Задачей композитора было обработать музыкальный материал так, чтобы каждая песня, каждый мотив звучал ясным и родным для слушателя.... Кроме народных мелодий я использовал песенное творчество современных узбекских композиторов Ю. Раджаби, Г. Ташматова и др.» - так раскрывает свой творческий замысел композитор Ф. Таль<sup>77</sup>. В партитуру «Шахиды» включены народные мелодии «Айланама, ерларим», «Билакузук», «Ёр-ёр» и др. Музыкально-танцевальной основой кульминационной сцены спектакля стал ферганский цикл «Катта уйин».

Сюжет «Шахиды» отразил актуальные темы того времени. Балет рассказывает о простой узбекской девушке из кишлака. Она первая сбросила паранджу и вместе со своим женихом Батыром возглавила молодежь, борющуюся за идеи нового времени. Но смелую Шахиду захватывают вместе с подругами басмачи. Ее ждет неминуемая гибель. Батыр пытается освободить Шахиду, сам попадает в плен. В

<sup>77</sup> Бочкарев А. Шахида. Т., 1939, стр. 5.

самый конфликтный момент, приходят на спасение друзья и воинский отряд. Первая исполнительница роли Шахиды М. Тургунбаева писала: «Роль героини балета – это первый образ, созданный мной в балетном спектакле. Образ Шахиды героический. Ей грозят расправой. Но Шахида отвечает призывом ко всем женщинам кишлака последовать ее примеру»<sup>78</sup>.



4.11. М. Тургунбаева в балете «Пахта». 1933 г

Драматургия спектакля отличалась разнообразием танцевальных сцен – массовых, дуэтных, ансамблевых и сольных. Некоторые из них выполняли действенную роль как например, танец девушек «Пилла» во второй картине, массовый танец «Ер-ер» в финале; некоторые несли декоративный характер: танец с лепешками, танец диваны. Яркой находкой стал танец маскарабозов в I действии. Под звуки сурная, наkkора и дойры маскарабозы в сатирической сценке осмеивают муллу и бая.

В 1940 г. театр поставил национальный балет, надолго вошедший в его репертуар – «Гуляндом» Брусиловского (балетм. И. Арбатов, Тамара Ханум, Усто Олим Камиров, В. Губская). В главных партиях выступили Тамара Ханум, М. Тургунбаева, А. Давыдов. Замысел балета родился у Тамары Ханум во время пребывания в Хорезме в 1934 году: «Там было задумано либретто, были записаны народные хорезмийские мелодии, собраны танцы – все это послужило материалом для будущего балета, ставшего значительным явлением узбекской театральной культуры»<sup>79</sup>.

*Краткое содержание.* Хорезм. Во время праздника весны Навруз хан замечает красавицу Гуляндом и приказывает приближенному Мадраимбеку доставить девушку в свой гарем. Мадраимбек предлагает отцу Гуляндом золото и после его отказа приказывает схватить Гуляндом. Бахтиер – жених девушки – призывает друзей освободить Гуляндом.

<sup>78</sup> Бочкарев А. Шахида. Т., 1939. стр. 5.

<sup>79</sup> Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973. стр. 36.

Во время пира хан приказывает привести красавицу, чтобы она танцевала перед гостями. Во время танца она пытается убить хана. Но Мадраимбек схватывает ее за руку. Гуляндом брошена в темницу. Туда же попадает Бахтиер. По приказу хана влюбленные должны быть казнены. Вооруженные друзья Бахтиера врываются в темницу и освобождают Гуляндом и Бахтиера.



4.12. Балет «Гуляндом».  
1940 г.

На берегу Амударьи грустит мать Гуляндом. Один из друзей Бахтиера сообщает что Гуляндом и Бахтиер освобождены. Но появляются ханские нукеры. После нападения рыбаков нукеры бегут. Народ празднует победу.

Музыка балета была создана Е. Брусиловским<sup>80</sup>, который использовал обширный фольклорный материал и подчинил его драматическому замыслу сценария. Особенностью музыкальной партитуры стало органическое сочетание хорезмского фольклора с приемами композиторской классической техники.

Так, кульминационная сцена восстания рыбаков была основана на музыкально-танцевальном материале «Лязги». Многие сцены спектакля были насыщены подлинным драматизмом: встреча влюбленных в зиндане, поставленная в характере классического Адажио. Большая компактность событий, их более логическая последовательность делали драматургию балета естественно развивающейся, последовательно ведущей к кульминационным моментом и что особенно важно в балете либретто давало возможность создавать танцы, выражающие состояние переживания героев, то есть действенные танцы. В основу музыкальной драматургии лег принцип лейтмотивизма.

В отличие от первых балетных постановок, балет «Гуляндом» получил долгую сценическую жизнь и ставился на протяжении десяти

<sup>80</sup> Балетмейстеры-постановщики «Гуляндом» - И. Арбатов, В. Губская, Т. Ханум, Уста Алим Камилов; либр. Уйгун, М. Яновский.

лет. Искусствовед Л. Авдеева обобщает: «Постановка балета «Гуляндом» подвела итоги первого этапа работы деятелей хореографии Узбекистана в области создания национального балета»<sup>81</sup>. Первые балеты Узбекистана стали отправной точкой формирования самобытного национального балета. «Шахида» и «Гуляндом» – многоактные сюжетные спектакли, претворяющие художественную идею произведения на основе узбекского фольклора, в органическом синтезе с европейской композиторской техникой музыкальной партитуры. Важным событием в истории узбекского хореографического искусства стало объединение в 1948 г. русской и узбекской музыкальных трупп и создание на их основе Театра оперы и балета имени Алишера Навои, позволившее осуществлению постановок самых разнообразных оперных и балетных спектаклей.

**Развитие национального балета в 50-70-х гг.** С 60-х гг. ярко проявляется тенденция к созданию больших, драматически насыщенных спектаклей. В 60-70-е годы создано более двадцати балетов разнообразных тематических направлений, воплотивших творческие поиски национального образа в балетном искусстве Узбекистана: «Кашмирская легенда» Г. Мушеля, «Семург» Б. Бровцына, «Кирк киз» Л. Фейгина, «Лейли и Меджнун» М. Левиева, «Сухайль и Мехри» И. Акбарова, «Амулет любви» и «Любовь и меч» М. Ашрафи, «Тановар» А. Козловского, «В долине легенд» У. Мусаева.

Развитие узбекского балета неразрывно связано с творчеством выдающихся узбекских балерин Галии Измайловой и Бернары Кариевой. Галию Измайлову называют первой балериной Узбекистана. Свою первую партию Семург в балете «Ак Биляк», Г. Измайлова станцевала в суровом 1943 году. Г. Измайлова поставила более тридцати балетных спектаклей, среди которых «Кашмирская легенда», «Мечта», «Болеро», «Лейли и Меджнун», «Амулет любви», «Легенда о любви», «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Коппелия» и многие другие.

**Балет М. Ашрафи «Амулет любви».** Одним из наиболее ярких выражений национального балета стал балет М. Ашрафи «Амулет

<sup>81</sup> Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973. стр. 25.

любви» (1969). Мухтар Ашрафи (1912-1975) – народный артист Узбекистана, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель. Талант композитора особенно ярко проявился в области балетного искусства. Им созданы балеты «Амулет любви», «Тимур Малик», «Стойкость», «Любовь и меч». В 1970 году Ашрафи пишет одноактный балет «Тимур Малик», поставленный на сцене Таджикского академического театра оперы и балета им. С. Айни. В 1973 г. композитор создает новую редакцию этого балета, получившего название «Любовь и меч». В 1972 г. Ашрафи сочиняет балет «Стойкость» на современный сюжет, посвященный одному из эпизодов борьбы арабского народа за свою независимость и помогает воплотить балет на сцене египетского театра оперы и балета г. Каира. За создание балета «Амулет любви» композитор удостоивается премии Джевахарлала Неру, за создание балета «Стойкость» – премии Гамалея Насера.

В 1955 г. М. Ашрафи в составе культурной делегации посетил многие города Индии. Большое впечатление на композитора произвела драма индийского драматурга Балванта Гарги «Сонни и Махивал», на основе которой композитора рождается замысел балета. Премьера балета «Амулет любви» состоялась в 1969 г. (балетм. Г. Измайлова, Н. Андреев). В содружестве с режиссером Г. Миллером по мотивам драмы Б. Гарги М. Ашрафи создает либретто балета. Исполнителями главных партий стали Бернара Кариева и Виталий Васильев, в роли цыганки Чундари выступила Галия Измайлова. В основе сюжета лежит старинная индийская легенда: бухарский юноша Мирзо Иззат с караваном купцов отправляется в Индию. Провожая Мирзу Иззата в далекую неизведанную страну, старый купец дарит сыну амулет – он должен напоминать Мирзе о его родине – Бухаре. В Индии он встречает девушку. Но отец Сохани против их свадьбы. Влюбленные пытаются бежать. Преследуемые толпой фанатиков, они бросаются со скалы в речную пучину.

Балет состоит из трех действий, обрамленных прологом и эпилогом. В драматургии лирико-драматического балета получают развитие три основные линии – лирическая, линия вражды и жанрово-характерная (массовые сцены). Жанрово-характерная сфера является одновременно и фоном, на котором разыгрывается драма, и

контрастом, оттеняющим основные музыкально-хореографические образы. Музыка балета красочна и колоритна. Она связана с народными истоками восточных культур: узбекской, таджикской и индийской. М. Ашрафи использовал лучшие достижения мировой балетной музыки, однако при этом он создал произведение глубоко национальное по духу и внутреннему содержанию.

Национальное в музыке балета – это ее характер и средства выражения, сочетание традиций и новых влияний. Вместе с тем, поражает глубокое проникновение композитора в музыкальную культуру индийского народа. «В балете я широко использовал тематический материал индийской классической музыки «Рага», народные песни, многообразные ритмы, записанные мной в прекрасном исполнении индийских музыкантов... А также мною взяты мелодии юга Индии “Раг Кальяни” и лирическая пенджабская песня» - так рассказывает композитор в своей книге «Музыка в моей жизни»<sup>82</sup>. Все это многообразие разнохарактерного музыкального материала чрезвычайно обогатило партитуру. Используя всего несколько цитат (2-я картина I действия «Праздник весны» и «Танец юношей в III действии»), композитор воспроизводит экзотику древней прекрасной страны.

В образах главных героев - Сохани и Мирзо Иззата воплощены сила и бессмертие прекрасного чувства, благородство души и верность. Основной лейтхарактеристики бухарца Мирзо Иззата стала широко популярная узбекская песня «Тановар». Сохани в первой картине первого действия – это частичка праздничной толпы, веселящейся на празднике весны. В основе ее танца афганская свадебная песня, бытующая в северных областях Индии. Образ Чанду Ашрафи трактуется в гротесковом плане. Национальный колорит индийских народных инструментов достигается в оркестре использованием солирующих инструментов, близких по тембру к индийским (соло флейты имитирует балури; соло скрипки имитирует вину; бас-кларнет имитирует мандиру). Национальные особенности музыкального языка балета проявляются в его танцевальной мелодике,

---

<sup>82</sup> История узбекской советской музыки; т. III. Т., 1991. стр. 106. /Ашрафи М. Музыка в моей жизни. Т., 1975.

опирающейся на богатство ритмики узбекской народной музыки. Особенно ярко проявляется в музыкальной ткани партитуры балета еще одна особенность народной ритмики – звучание ритмических усилей.

На всех этапах развития узбекского балетного театра важнейшей его задачей оставалось воплощение современной темы, создание образов современников. Существенной вехой в освоении темы, связанной с действительностью стал балет «Тановар» поставленный в 1971 г. (комп. А.Козловский, балетм. Н Маркарьянц). Сюжет балета основан на достоверных событиях и повествует о трагической жизни узбекской артистки Нурхон Юлдашходжаевой, убитой приверженцами ортодоксальных религиозных взглядов. Главный образ блестяще воплотила выдающаяся узбекская балерина Бернара Кариева.

Драматургия либретто определила жанр балета как лирическую трагедию, в котором основной хореографического действия становится поэтически-действенный танец, не подчиненный закону зримого развития сюжета. Характеристика главной героини Нурхон, в основу которой положена народная мелодия «Тановар», является образным центром музыкальной ткани балета. Начальная фраза песни «Тановар» пронизывает узловые сцены - она звучит в сцене с фонарями, в свадебной сцене из I действия, в финале III действия.

«Начиная с 60-х годов, балетное искусство прошло через трудный процесс внутренней перестройки на новых эстетических позициях: именно в эти годы, после господства хореодрамы, утвердилась идея симфонизированного балета в нерасторжимом единстве симфонически обобщенной музыки и симфонизированного танца» - подчеркивает Г. Кузнецова<sup>83</sup>. В балетах «Индийская поэма» и



4.13. Б. Кариева и В. Васильев в балете «Амулет любви»

<sup>83</sup> Кузнецова Г. Балет. – В кн. История узбекской советской музыки. т. III. Т., 1991. стр. 101.

«Томирис» У. Мусаева, «Незнакомка», «Элегия», «Отравленная жизнь» Р. Вильданова, «Восточная легенда» А. Мансурова, «Навруз» И. Акбарова, «Поклонись солнцу» Р. Абдуллаева, «Ширак» Т. Курбанова, «Круг памяти» Н. Закирова, «Айджамал» Н. Мухамединова широко раздвигаются жанровые рамки, используются современные средства образной выразительности.

#### **Вопросы:**

1. Перечислите первые произведения в балетном жанре в Узбекистане.
2. Назовите деятелей узбекского искусства, стоявших у истоков балета Узбекистана.
3. Когда состоялась премьера балетного спектакля «Амулет любви»?
4. Назовите балетные произведения Мухтара Ашрафи.
5. Назовите создателей балета «Амулет любви».
6. Сопоставление каких музыкально-танцевальных национальных традиций является одним из выразительных средств в балете «Амулет любви»?

#### **Литература:**

1. Авдеева Л. Балет Узбекистана. Т., 1973
2. Ашрафи Ф. Большой театр Узбекистана. Т., 2003
3. Карелова И. Балет. // В кн.: История узбекской советской музыки, том II. Т.: Изд. лит. и искусства, 1973.
4. Кузнецова Г. Балет. – В кн. История узбекской советской музыки. т. III. Т., 1991.
5. Насибулина Л. Некоторые вопросы становления национального узбекского балета. // В сб. докладов: Искусство XXI века: диалог поколений. Т., 2015. С 10-14.

#### Тема 4.4.2. Балет Узбекистана

План:

1. Балет У. Мусаева «Томирис» - вершина национального балета
2. Балетная музыка периода независимости

**Ключевые понятия:** *национальный балет, исторический балет, балет-сказка, драматургия, полистилистика*

**«Томирис» У. Мусаева - вершина национального балета.** Улугбек Мусаев – известный узбекский композитор. Среди его произведений заметное место занимает балетный жанр. В 1977 г. им был создан балет «В долине легенд». В дальнейшем, балет получив вторую редакцию, стал называться «Индийская поэма» и в 1981 г. был поставлен в Москве. В 1982 г. на сцене Киргизского театра оперы и балета состоялась премьера балета У. Мусаева «Томирис». В ГАБТе им. Навои балет «Томирис» увидел сцену в 1984 г. (либр. О. Узакова, балетмейстер И. Юсупов). В главных ролях выступили З. Давлетмуратова, И. Кистанов, Х. Базаров.

Балет «Томирис» продолжил историко-легендарную тематику, начатую в 1967 г. балетом «Кирк киз» Л. Фейгина и продолженную в дальнейшем в балетах «Тимур Малик» М. Ашрафи (1970), «Самаркандская легенда» Г. Мушеля (1970), «Любовь и меч» М. Ашрафи (1974). Основой либретто стало известное произведение узбекского писателя Я. Ильясова «Пятнистая смерть».

*Краткое содержание.* В сражениях с поработителями погибает вождь массагетов. На престол претендует его жена Томирис и богатый массагет Фрада. Их поединок кончается победой Томирис. Фрада извещает Кира о том, что одна из его сатрапий объявила независимость. Кир, плененный рассказом Фрады о красоте Томирис, посылает ей корону в знак любви. Но Томирис отвергает этот дар. Кир идет войной на массагетов. В плен к нему попадает сын Томирис Спаргапа и его возлюбленная Райяда. Теперь Томирис должна покориться врагам. Самоубийство Спаргапы разрушает планы

завоевателей. Томирис вступает в сражение с Киrom и побеждает его. Народ приветствует Томирис и славит мир.



4.14. Сцена из балета «Томирис»

“Полистилистика музыкально-хореографического языка, совмещение традиционного и авангардного начал были рассчитаны на восприятие нового зрителя, воспитанного на современном, динамичном языке кино и телевидения”.<sup>84</sup> Особенность музыкальной партитуры балета «Томирис» определяется контрастным сочетанием эпического и

драматического начал. Масштабные массовые сцены сопоставляются с сольными монологами, дивертисментные танцы с действенными эпизодами.

Так, например, лирическое *Adagio* Томирис в первой картине сменяется яростным дуэтом-поединком Томирис с Фрадой, томный «танец змеи» переходит в пантомимный диалог Кира и Фрады. Основной конфликт музыкального тематизма раскрывается в выпуклом противопоставлении песенного начала образа Томирис и маршево-фанфарных мотивов Кира. В центре балета многогранный образ Томирис. Историческая реальность событий и прообразов героев, масштабность личностей обусловили выбор определенных художественных средств, таких как психологическая многогранность образа Томирис. В ее монологах – вся судьба женщины-легенды. В них прослеживается траектория эволюционного роста центрального образа балета от скорбящей вдовы до воительницы и защитницы своего народа. Самые первые фразы музыкальной темы монолога в I действии выразительно воплощают отчаяние и боль Томирис.

<sup>84</sup> Насибулина Л. Из истории узбекского балета. Сб. материалов республиканской научно-практической конференции ТГВШНТИХ “Вопросы преемственности в узбекском хореографическом искусстве”. С. 173. Т.: MUMTOZ SOZ, 2015.

Включение женского голоса в монологе «с короной» (II действие) семантически конкретизирует образ и мощно усиливает экспрессию музыки. В дальнейшем вокал появляется в сцене оплакивания Спаргапы и в финале, насыщенностью своей краски способствуя резкому разграничению образных сфер.



4.15. Сцена из балета «Томирис»

«В развитии характеристики Томирис отчетливо выявлена героическая линия. Высокой степени эпического обобщения достигает дуэт-поединок Томирис и Кира, являющийся кульминационным моментом спектакля» - пишет Карелова<sup>85</sup>.

В решающем смертоносном бое композитор акцентирует ритмическое начало. Звонящий

усуль как нельзя лучше передает эмоциональную экспрессию и напряженный пульс схватки.

В отличие от Томирис, получившей объемную музыкальную характеристику, образ Кира ограничивается общими чертами. Маршевая тема в сопровождении дроби барабана, нарочито-резкая и прямолинейная подача звука медными духовыми рисует напыщенную самоуверенность императора. Маршевая поступь фанфарной темы рисует имперский шаг, тем самым олицетворяя образ злой силы.

«Томирис» - балет-легенда о нашей древней и прекрасной земле. Музыка спектакля передает дыхание вольной степи и летящий бег коня, боль личной утраты и любовь к Родине. Музыка балета «Томирис» достигает яркого симфонического и философского обобщения.

**Балетная музыка периода независимости.** Балетное искусство периода независимости отмечено созданием произведений в различных жанрах. В балетах "Поклонись солнцу" Р. Абдуллаева,

<sup>85</sup> История узбекской советской музыки. т. III. Т., 1991. с. 120.

"Ширак" Т. Курбанова, "Круг памяти" Н. Закирова, "Прodelки Насреддина" С. Юдакова, "Хумо" А. Эргашева обогащаются жанровый спектр, используются современные средства образной выразительности. Были созданы первые каракалпакские балеты: "Айджамал" Н. Мухамеддинова (1995, балетмейстер А. Шарипов, авторы либретто Т. Кожасов и А. Шарипов) и "Кирк киз" К. Заретдинова (2015, балетмейстер А. Шарипов, автор либретто Ж. Турдымуратов). 2017 г. отмечен премьерой оперы-балета М. Бафоева "Хамса" по произведениям А. Навои (балетм. З. Нурымбетов).

Дарование композитора, народного артиста Узбекистана Сулеймана Юдакова ярко проявилось в балетных произведениях "Живое пламя" (1970), балет-оратория "Победа" (1977), "Прodelки Насреддина" (1967). Премьера первого узбекского комического балета "Прodelки Насреддина" состоялась в 1997 г. (балетм. Б. Аюханов автор либретто Р. Мухамеджанов, художник Б. Исмаилов, дирижер З. Хакназаров). В главных партиях выступили солисты ГАБТ им. А. Навои Г. Хамраева, З. Нурымбетов, А. Шалберкин. Балет «Прodelки Насреддина» отличается подчеркнутым национальным колоритом музыки. Балет состоит из двух действий и шести картин в обрамлении пролога и эпилога. Спектакль решен в жанре народной комедии. Мудрец и остролов Насреддин является собирательным образом Востока. В основе сюжета - занимательные истории о том, как ум и смекалка народного любимца помогали ему и его друзьям выходить из трудных ситуаций. Все образы спектакля толкуются в определенных обличиях – масках. Умный и предприимчивый Насреддин, его любимая веселая Зумрад, хитрый ослик – это герои балета.

*Краткое содержание.* Действие 1. Встреча Алишера и его возлюбленной Гузаль на площади в Бухаре. Внезапно юноша обращает внимание на проходившую мимо красавицу Назиру. Ожившее изваяние Ходжи Насреддина укоряет Алишера. Появившаяся бабушка Гузаль превращается в юную Зумрад и танцует вместе с ожившим Насреддином. Нукеры Эмира насильно уводят Зумрад во дворец. Ходжа Насреддин, переодевшись в женскую одежду, проникает в

гарем. Путем хитрости Ходжа Насреддин выпрашивает отпустить Зумрад.

Действие второе. На базарной появляется богач-купец а с ним девочка-подросток. Родители умоляют его вернуть дочь, забранную за долги. Ходжа Насреддин продает купцу ослика, обманув его, что ослик необычный - он грамотный и умеет читать. Затем переодевшись в старика, Насреддин выкупает у купца девочку. Богач понимает, что его обманули.

Нукеры эмира находят Насреддина, готовят его к казни и помещают его в мешок. Зумрад с подругами щедро угощают вином нукеров и богача. Зумрад освобождает Насреддина, а в мешок вместо него заталкивают Богача. Утро казни. Палач развязывает мешок, но там находит пьяного Богача. Все смеются.

В музыке балета ярко претворены характерные черты узбекского музыкального фольклора. В характеристиках главных героев Насреддина и Зумрад, композитор использовал фольклорный песенный материал («Кара соч», "Норим-норим"). Мелодическое богатство партитуры сочетается с динамичным метроритмическим рядом, воспроизводящим колоритное звучание усуля. Многообразие проявления усульного рисунка стало средством, объединяющим музыкальную партитуру в единое целое. Сюжетный действенный спектакль отличается зрелищностью и динамикой сценического развития, выраженных в разнообразных по своей форме музыкально-хореографических сценах - среди которых лирические дуэты, массовые танцы, сюитные построения. Большое место в балете занимает пантомима, органично и живо раскрывающая сюжетные повороты. Широкая опора на традиции народного танцевального творчества привела к выделению характерного танца с его самобытным образным содержанием.

*Балет А. Эргашева "Хумо"*. Творчество А. Эргашева широко известно в Узбекистане. Его профессиональное становление происходило в семье с богатейшими культурными традициями. Отец Юлдаш Эргашев был дирижером духового военного оркестра в Фергане. В этом древнем, красивом городе прошли детские годы музыканта. С 16 лет Анвар Эргашев начинает заниматься композицией. В 1980 г. он становится студентом Ташкентской

чертами локального колорита. Исследователь истоков узбекской симфонической музыки Н. Янов-Яновская называет период 20-30-х гг. «предысторией развития узбекской симфонической музыки, насыщенной интересными поисками и находками»<sup>86</sup> целой плеяды русских композиторов. Продолжая традиции русской классической школы, русские композиторы в симфонических сочинениях обращаются к принципам программно-образного воплощения, сохранения национального духа и колорита, при этом тонко выявляя тембровые краски симфонического оркестра. Одним из первых симфонических опытов становится «Сюита» В. Успенского, исполненная в 1922 г. В ее тематической основе несколько народных мелодий: узбекская песня «Зар кокиль», афганская «Акрамхон», казахские «Зулейха» и «Кара соч». 30-е гг. отмечены возникновением целого ряда оркестровых партитур: «Музыкальные картинки Узбекистана» М. Ипполитова-Иванова, «Узбекская сюита» В. Золотарева, «Самаркандская сюита» В. Дешеева, В своей сюите «Лола» (1937) композитор А. Козловский стремился передать красочную картину традиционного праздника. Названия трех частей раскрывают программный замысел произведения: «Сборы и проводы лолочей», «Ночь в садах Ферганы», «Шествие с тюльпанами». Композитор умело отобрал характерные ритмы, мелодические обороты, тембровые особенности народной узбекской музыки. Неоднократно в оркестре возникают возгласы карнаев, имитируемые трубами. и др. Эти произведения положили начало развитию симфонической музыки в Узбекистане.

В конце 30-х годов XX в. появляются первые партитуры молодых узбекских композиторов М. Бурханова и М. Левиева. К этому времени в стране уже создан симфонический оркестр радиокомитета; на постоянную работу приезжают московские композиторы А. Козловский, Г. Мушель, Б. Надеждин.

В годы Второй мировой войны узбекским композитором М. Ашрафи были созданы Первая и Вторая симфонии, которые стали

<sup>86</sup> Янов-Яновская Н. Узбекская симфоническая музыка. — Т.: Издательство литературы и искусства имени Г. Гуляма, 1979. С. 64.

заметным явлением в музыкальной жизни Узбекистана. Первая симфония «Героическая» (1942) была посвящена героям войны. Строение симфонии традиционно: это трехчастный цикл, состоящий из сонатного аллегро, лирически-песенной второй части и финала, трактованного в духе победного марша. В симфонии использован народно-песенный материал, выразительно звучит тема побочной партии, основанная на лирической узбекской народной песне «Кайтарма». Вторая симфония Ашрафи «Слава победителям!» написана в 1944 г. В музыке симфонии композитор хотел выразить уверенность в близкой победе над фашизмом. Крупным достижением в развитии симфонизма в Узбекистане в военные годы стали Третья симфония Г. Мушеля, «Симфония-рапсодия на узбекские темы» М. Штейнберга, «Узбекская сюита» В. Волошина.

Конец 40-х-начало 50-х гг. отмечены интенсивным ростом национальных композиторских кадров, получивших образование в Московской и Ташкентской консерваториях. Если в конце 30-х – начале 40-х гг. в этом жанре дебютировали лишь немногие композиторы, то в послевоенное время в Узбекистане нет, пожалуй, ни одного композитора, которого в той или иной степени не привлекал бы симфонический оркестр. «Расширяются жанровые границы симфонической музыки: осваиваются все ее разновидности – сюита, увертюра, поэма, симфония, концерт. Обогащается тематика, причем особое внимание уделяется современным темам»<sup>87</sup>. В начале послевоенного периода особенное распространение получили сочинения малых форм: сюиты и одночастные пьесы. Оркестровые пьесы часто являются художественно-обобщенным отображением народного музыкального быта. Сюита, основанная на чередовании небольших, чаще всего танцевальных номеров, контрастных по характеру и темпу воспринимается легче, непосредственнее других видов симфонической музыки. Среди авторов сюит И. Акбаров, М. Ашрафи, С. Бабаев, Х. Изамов, Т. Кадыров, Д. Закиров, Б. Гиенко, Г. Мушель и других композиторы. Среди ярких произведений

<sup>87</sup> История узбекской советской музыки; т. 2. Т., 1973, стр. 239.

многочисленные сюиты А. Козловского: «Горная сюита» (1948), сюита «Праздник урожая» (1950), «Узбекская танцевальная сюита» (1954), две «Сюиты на каракалпакские темы» (1956, 1962 гг.), «Сюита на узбекские темы» И. Акбарова.

В музыкальной практике утвердились сюиты, возникшие на основе музыкально-театральных жанров и музыки кино. Таковы, например, сюиты из балетов Г. Мушеля: «Балерина» (1952 г.), «Кашмирская легенда» (1959 г.), «Цветок счастья» (1959 г.). Примечательно, что каждая из них вырастает на национально-характерном интонационном материале; первая – узбекском, вторая – индийском, третья – китайском. Удачной представляется сюита И. Акбарова из музыки к балету «Мечта», партитура которой обладает необходимой цельностью, а каждая из пяти частей («Приготовление к празднику», «Танец девушек», «Уйгурский танец», «Адажио», «Хорезмский танец») логически и структурно оформлена в законченную пьесу.

Последовательно и убедительно воплощается программность в другой разновидности симфонической музыки – поэме. Симфоническая поэма постепенно приобретает все более широкое и разнообразное воплощение у композиторов Узбекистана. «Обширен и круг тем в поэмах – здесь и народно-патриотическая тематика («Памяти поэта» И. Акбарова), и воспоминания о военных грозах («Герои Бреста» А. Берлина), и картины народных празднеств («Хорезмское праздничное шествие» С. Юдакова), и молодежная («Молодежная» С. Юдакова), и тема созидательного труда («Голодная степь» Б. Гиенко), и образы народного эпоса («Тимур Малик» М. Ашрафи), и, наконец, воплощение глубоко личных переживаний»<sup>88</sup>.

В жанре поэмы написано «Хорезмское праздничное шествие» С. Юдакова (1954). В темах произведения – то энергичных, упруго-танцевальных, то щедро распевных, лирических – отражено свойственное композитору оптимистическое, полнокровное восприятие жизни. Главная тема поэмы основана на народной хорезмской песне «Норим-норим». Симфоническое произведение С.

<sup>88</sup> История узбекской советской музыки. т. 2. Т., 1973. стр. 248.

Бабаева поэма «Сегох» (1956) основана на макомных мелодиях. Ядро тематизма составляют здесь две контрастные мелодии, взятые из макама «Сегох» - Тарона II и Уфар.

Во второй половине 50-х — начале 60-х годов в области симфонических жанров начинают творить молодые композиторы С. Джалиль, Д. Сайдаминова, М. Таджиев, М. Махмудов. В 60-х гг. внимание к симфонической музыке продолжается в творчестве композиторов Р. Вильданова, Р. Хамраева, Т. Курбанова.

**Творчество узбекских композиторов-симфонистов.** Наиболее весомые достижения в области симфонической музыки достигнуты композиторами М. Таджиевым, Т. Курбановым, М. Махмудовым, Ф. Янов-Яновским, Р. Абдуллаевым, М. Бафоевым, Н. Гиясовым. Выдающимся симфонистом Узбекистана является *Мирсадык Махмудович Таджиев* (1944-1996). В творчестве М. Таджиева узбекская национальная симфония достигла не только высокого профессионализма, но и подлинно художественной зрелости. В лучших из своих 19 симфоний М. Таджиев воплотил извечные философские темы Человека, Справедливости, Правды. В начале 1990-х годов создана монументальная симфоническая трилогия "Млечный путь" (15-16-17-я симфонии). А в его 19-й, "Героической" симфонии воплощены величественные созидательные преобразования первых лет независимости Узбекистана. М. Таджиев вошел в историю узбекской музыки как создатель так называемого "макомного" симфонизма, суть которого заключается в органичном единении особенностей макомного развития с закономерностями европейской симфонической модели. Произведения Таджиева - это синтез национального и общенационального. Его музыка представляет мир национальных традиций через призму художника XX в.

Становление М. Таджиева - музыканта было ярким и стремительным. Он окончил музыкальное училище им. Хамзы в Ташкенте (класс композиции Малахова). В 1970 г. Таджиев завершает обучение в Ташкентской консерватории по классу композиции Ф. М. Янов-Яновского. Уже в годы учебы в консерватории Таджиев активно работает в разных жанрах. Еще одна сфера реализации таланта

Таджиева - педагогика. С 1971 по 1996 г. в стенах Ташкентской государственной консерватории он вел курсы композиции и инструментовки, приучая учеников к свободе мысли, вдохновлял их интерес ко всему новому.

Опираясь на традиции композиторов старшего поколения, Таджиев всегда стремился найти свой путь в искусстве. Интерес к поиску нового вновь и вновь помогал ему экспериментировать, что особенно ярко проявилось на примере симфоний. Одни из них отличаются масштабностью замысла и внушительным составом оркестра, а другие предназначены для камерного исполнения. «Уже в Первой симфонии (1969) Таджиев ведет поиск нового направления в узбекском симфонизме. Именно лирическая образность, связанная с макомной медитацией выходит на первый план»<sup>89</sup>. Первая симфония — монументальный пятичастный цикл. Интонационные истоки тем симфонии в инструментальных мелодиях макамов Дугох, Чоргох. М. Таджиев всегда стремился не к внешнему отображению национального колорита, а к постижению глубинных свойств традиционной музыки. Из недр макамов он заимствовал медитативность, философский настрой, постепенность разворачивания мысли. Конфликтную драматургию европейской симфонии он заменяет постепенным накапливанием внутреннего напряжения, свойственным макомным формам. Национальную мелодику автор смело соединяет с современными приемами алеаторической техники.

Одним из интереснейших явлений узбекской симфонической музыки является Пятнадцатая симфония Таджиева ("Архипелаг ГУЛАГ"), ставшая своеобразным памятником жертвам массовых репрессий. Это, пожалуй, одно из немногих произведений композитора, где национальные черты оказались наиболее завуалированными. Важную смысловую и драматургическую роль в симфонии играет жанр марша, переплетающийся с приемами электронной музыки и алеаторики. Рассредоточенные по всей музыкальной ткани маршевые элементы выступают в симфонии как атрибуты тоталитарной системы. Механическое повторение заостренной маршевой ритмической

<sup>89</sup> История узбекской советской музыки; т. 3. Т., 1991, стр. 169.

формулы, постепенное нарастание звучности создают эффект агрессивного натиска античеловеческой силы. В кульминации автор цитирует песню-марш "Широка страна моя родная". Мелодия, служащая долгое время позывными советского радио, в контексте симфонии звучит апогеем лживости тоталитаризма. Маршевые элементы служат композитору не только для создания абстрактного образа зла. Они являются мощным опознавательным признаком конкретного исторического времени. Можно сказать, что Таджиев открыл в узбекской музыке новые образно-смысловые возможности марша, трактуя его как символ тоталитарной системы.

Для произведений Таджиева, будь то симфония, опера или музыкальная драма, всегда характерна свобода, с какой автор обращается с выразительными возможностями различных музыкальных пластов. Композитор смело экспериментирует с традиционной музыкой, европейскими жанрами, современной техникой. Музыка Таджиева заставляет слушателей обратить взгляд в себя, задуматься над вечными проблемами бытия, помогает осмыслить действительность.

Плодотворно работает в области симфонической музыки узбекский композитор *Р. Абдуллаев*. В своих симфонических поэмах, привлекая возможности вокального искусства, поэтической декламации, Р. Абдуллаев затрагивает высокие этические и духовные проблемы, связанные с осмыслением жизненных явлений, места человека в мире. Таковы его вокально-симфонические поэмы «Памяти Т. Шевченко», «Памяти А. Навои». «Полифоническая симфония для струнного оркестра» Р. Абдуллаева (1977) стала новым словом в узбекской музыке. Идея этого четырехчастного цикла заключается в стремлении композитора отразить полифонию окружающей жизни, её контрасты и многообразие сюжетных линий. В концепции сочинения ощущается влияние симфонизма Д. Шостаковича, его полифонического стиля. В первой части цикла *Andante* Р. Абдуллаев излагает пятиголосную фугу, плавно и мелодично развивает музыкальный материал как полноводное течение жизни и размышление о предназначении человека на земле. Выразительными

средствами медитативного симфонизма композитор раскрывает глубину мироощущения, неугасающую сущность идеи. Очень оригинальна третья часть симфонии, в которой композитор использует напев дервиша–каландара, как воплощение лирической поэтической души с её смятением, эмоциональным порывом чувств, настроений, переживаний. Психологический тонус музыки позволяет говорить и здесь о воздействии традиции симфонизма Д. Шостаковича.



4.15. М. М. Таджиев



4.16. Р. Абдуллаев

Новым словом в узбекской симфонической музыке стало сочинение “Мухаббат кўшиги” («Песня любви») для большого симфонического оркестра (2009). В этом лирико-повествовательном произведении, завершающемся апофеозом человеческой любви, композитор выразил свое мироощущение, миропонимание, погрузился в воспоминания, связанные с годами молодости. Важное семантическое значение приобретают узбекские национальные мелодии и ритмы, органично вплетающиеся в лирическое повествование. Перед слушателем проходят яркие картины народной жизни - мелодия «Ёр-Ёр», танец «Бартул», развивающиеся в русле многогранной панорамы жизненных впечатлений. «Мухаббат кўшиги» характеризуется самобытным колоритным оркестровым стилем.

Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, композитор и дирижер *Мустафо Бафоев* – автор крупных сценических произведений, четырех симфоний, ораторий, балетов, камерно-инструментальных сочинений, концертов, более 200 песен и романсов.

Его творчество отличается широким разнообразием замыслов и драматургических решений.

Композитор Мустафо Бафоев родился 10 ноября 1946 года в Бухарской области. Ему было уже 14 лет когда, поступив в Бухарское музыкальное училище в класс гиджака, он начинает изучать нотную грамоту. Со второго курса Бафоев начинает писать музыку. Первыми произведениями были небольшие пьесы – романсы, танцевальные пьесы для гиджака. Окончив училище, Бафоев поступает в консерваторию в класс гиджака. Только через десять лет он решает заняться композицией и поступает в консерваторию на композиторский факультет в класс Б. Гиенко. Уже на втором курсе, услышав романс «Газель» на стихи Дехлави, ректор консерватории М. Ашрафи высоко оценил произведение молодого композитора.

Среди произведений Бафоева увертюра «Шодиёна», фантазия на тему казахской мелодии «Дудурай», Концерт-действие «Зикр Аль-Хак», Симфония «Газель» для солиста, мужского хора, струнных и ударных на ст. Навои, Машраба, Фурката (1980), Симфония № 2 «Памяти Авиценны» (1984), Симфония №3, посвященная 100-летию Хамзы (1987), Симфония № 4 «Мовароуннахр» (1991), Симфония №5 «Алишер Навои» (1992) и др.

Увертюра «Шодиёна» («Празднество»), как и следует из ее названия, носит светлый и праздничный характер, за основу взята известная мелодия «Сигнал» бастакора Тухтасина Джалилова. Тенденция к лаконичности, концентрированности музыкальной мысли, заложенная в самом жанре увертюры, очень ярко выразилась и в произведении М. Бафоева. Диалектично воспринимая культуру Востока и Запада через призму индивидуального осмысления узбекской музыки, М. Бафоев выстраивает цепь общекультурных музыкальных связей от Дальнего Востока до Малой Азии. Для воплощения этой широкомасштабной идеи композитор обращается к творчеству великого Бетховена, цитируя из его знаменитой Девятой симфонии тему «К радости». Жизнеутверждающая тема великого немецкого композитора в произведении «Шелковый путь» предельно конкретизирует основную идею и оптимистический пафос произведения. Музыкально-

драматургическую концепцию этого сочинения определяют мелодии национального наследия и иновосточные мотивы, органически синтезированные в данном цикле.

**Вопросы:**

1. Дайте характеристику жанру «симфоническая сюита».
2. Назовите автора первой узбекской симфонии.
3. К каким жанрам обращались композиторы Узбекистана на начальном этапе развития симфонической музыки?
4. Какой узбекский композитор является ведущим в жанре симфонии?
5. Назовите композиторов Узбекистана нашей современности.

**Литература:**

1. История узбекской советской музыки. Т.2-3. Т., 1973, 1991.
2. История музыки Средней Азии и Казахстана. Ред. Соломонова Т. М., 1995.
3. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1961. Сб. ст. под ред. Кареловой И.

## ГЛОССАРИИ

Термин	рус	англ
<b>Авлос</b> <i>aulos</i>	С греч. «трубочка» – древнегреческий <u>духовой музыкальный инструмент</u> . Игра на авлосе применялась в античной <u>трагедии</u> , в культе <u>Диониса</u> и <u>Кибелы</u> , в военной музыке (в <u>Спарте</u> ), для развлечения различных слоёв населения.	"Tube" - the ancient Greek wind musical instrument. Playing the aulos was used in ancient tragedy, in the cult of Dionysus and Cybele, military music (Sparta), for the entertainment of the various segments of the population.
<b>Аэд</b> <i>Aed</i>	С греч. «певец» – древнегреческий сказитель народных песен, лёгших в основу древнейшего эпоса. Аэды могли быть странствующими или на постоянной службе у царей и греческих общин, преимущественно до VII–VI в.	With the Greek. "Singer" - the ancient Greek story-teller of folk songs, the basis of the ancient epic. Aeds could be itinerant or permanent service of kings and Greek communities, mainly to the VII-VI century.
<b>Ария</b> <i>Aria</i>	(ит. aria – песня, основное значение – воздух) – 1. Сольный номер из оперы, кантаты и т. д., отличающийся законченностью построения, <u>выразительностью мелодии</u> .	(Um aria - The song, the main value - the air) - 1. The solo number from the opera, cantata, etc., wherein the construction of completeness, expressive melodies...
<b>Бахши</b> <i>Bakhshi</i>	народные певцы-сказители в Узбекистане, создатели и хранители произведений народного эпоса – дастанов, исполняемых под собственный аккомпанемент на дутаре.	folk singers-narrators in Uzbekistan, the creators and keepers of folk epics - dastans executed his own accompaniment on dutar.
<b>Бельканто</b> <i>Bel canto</i>	(ит. bel canto – прекрасное пение) – стиль вокального исполнения, характерный для итальянского оперного искусства XVII–XIX вв.	(Um bel canto - Beautiful singing) - vocal style, typical of the Italian opera art XVII- XIX centuries.
<b>Вальс</b> <i>Waltz</i>	(от нем. valzer, valzen – кружиться, выкручивать ногами) – парный танец,	(German valzer, valzen - Whirl, twist the legs) - pair dance based on smooth whirling. Musical size

	<p>основанный на плавном кружении. Музыкальный размер 3-дольный (3/4). Непосредственные предшественники вальса австрийский лендлер, вольта и дойче. Расцвет венского вальса связан с творчеством Й. Ланнера, И. Штрауса, прозванного «королем вальса».</p>	<p>3-partite (3/4). The immediate predecessors waltz Austrian Ländler, volts and Deutsche. The heyday of the Viennese waltz is associated with the work of J. Lanner, Johann Strauss, nicknamed the "King of Waltz".</p>
<p><b>Гвидо д'Ареццо</b> <b>Guido d'Arezzo</b></p>	<p>Гвидо д'Ареццо (991-1033 гг.) - итальянский монах. Ввел в употребление четырехлинейный нотный стан, а затем шестиступенный звукоряд со слоговыми обозначениями ступеней, происходившими от начальных слогов латинского гимна.</p>	<p>Guido d'Arezzo (991-1033 gg.) - Italian monk. He coined the four-way stave and then shestistupenny scale with syllabic notation stages, comes from the initial syllables of the Latin hymn.</p>
<p><b>Гомофонно-гармонический</b> <b>Homophonic-harmonic</b></p>	<p>(от гр. homos - равный и phone - звук, голос) - многоголосный склад музыки, в котором один из голосов (как правило, верхний) является главным, а остальные сопровождают его, исполняя как бы роль аккомпанемента.</p>	<p>(From c homos - Equal and phone - sound, voice) - polyphonic music store, which is one of the voices (usually the upper) is the principal, and the rest accompany it, as if performing a role of accompaniment.</p>
<p><b>Импрессионизм</b> <b>Impressionism</b></p>	<p>(с франц. впечатление) музыкальное направление на рубеже XIX-XX вв. Первоначально импрессионизм возник в изобразительном искусстве в творчестве К. Моне. Основателями музыкального импрессионизма явились К. Дебюсси, Э. Сати.</p>	<p>(From French. Impression) musical direction at the turn of XIX-XX centuries. Initially Impressionism originated in the visual arts in the works of Monet. The founders of the musical impressionism were Claude Debussy, E. Satie.</p>
<p><b>Концерт</b> <b>Concert</b></p>	<p>(ит. concerto от лат. concerto - соревнуюсь) - 1. Публичное исполнение музыкальных произведений. 2. Жанр крупного музыкального произведения виртуозного характера для солиста (реже двух-трех) с оркестром, написанного чаще всего в форме сонатного цикла.</p>	<p>A composition written for a solo instrument. The soloist plays the melody while the orchestra plays the accompaniment.</p>

<b>Классический</b> <b>Classical</b>	Период истории музыки, которая датируется с середины 1700-х годов до середины 1800-х годов. Музыка была запасной и эмоционально сдержанный, особенно по сравнению с романтизмом и Барокко музыки.	The period of music history which dates from the mid 1700's to mid 1800's. The music was spare and emotionally reserved, especially when compared to Romantic and Baroque music.
<b>Лейтмотив</b> <b>leitmotif</b>	(нем. «ведущий мотив») – музыкальный оборот, повторяющийся в музыкальных произведениях в качестве характеристики или условного обозначения персонажа, предмета, явления, эмоции. Используется с XIX века в опере, балете и программной инструментальной музыке.	A musical theme given to a particular idea or main character of an opera.
<b>Лютя</b> <b>Lute</b>	струнный щипковый музыкальный инструмент древнего арабо-иранского происхождения. В Европе распространился, начиная с эпохи позднего средневековья.	stringed musical instrument of ancient Arab-Iranian origin. In Europe, the spread, starting from the late Middle Ages.
<b>Лазги</b> <b>Lazgi</b>	узбекский народный танец Хорезмского региона. Лазги имеет несколько вариантов, так например: «сурнай лазги», «хива лазги» и др. Музыкальный размер – 6/8.	Uzbek folk dance of the Khorezm region. Lazgi has several options, such as: "surnay Lazgi", "Khiva Lazgi" and other musical size - 6/8.
<b>Мадригал</b> <b>Madrigal</b>	(ит. madrigale, буквально: песня на родном языке) – светская песня эпохи Возрождения, исполнявшаяся на итальянском языке. В XIV в. Мадригал – двух-трехголосная песня с несколькими куплетами и припевом.	A contrapuntal song written for at least three voices, usually without accompaniment.
<b>Маком</b>	вокально-инструментальный цикл традиционной узбекской музыки. Бухарский цикл Шашмаком состоит из шести макомов: Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох, Ирок.	vocal-instrumental cycle of traditional Uzbek music. Bukhara Shashmaqom cycle consists of six maqoms: Buzruk, Rost, Navo, Dugoh, Segoh, Iroq.
<b>Миннезингер</b>	(от нем. Minne – любовь и Singer – певец) – средневековый	(German Minne -. Love and Singer - singer) - the medieval

<b>Minnesinger</b>	немецкий поэт-певец, автор-исполнитель произведений рыцарской лирики XII– XIII вв.	German poet-singer, songwriter works of chivalric poetry XII– XIII centuries.
<b>Опера Opera</b>	(ит. опера – труд, дело, сочинение) – вид театрального искусства, в котором сценическое действие органически сочетается с музыкой – вокальной (солисты, хор) и инструментальной (оркестр), балетом и пантомимой (весьма часто), а также с изобразительным искусством (грим, костюмы, декорации). Первые оперы были созданы в Италии в XVI– XVII вв.	A drama where the words are sung instead of spoken.
<b>Опера-буффа Opera buffa</b>	(ит. опера buffa – комическая опера) – итальянская комическая опера. Возникла в XVIII в. на основе реалистической комедии и народно-бытовой песенной традиции как вид демократического оперного искусства, противопоставлявшийся опере-серии. Крупнейшие мастера опера-буффа – Д. Перголези, Д. Чимароза, Г. Доницетти, Дж. Россини.	(Um opera buffa -. Comic opera) - Italian opera ko-micheskaya. There was in the XVIII century. on the basis of realistic comedy and folk-song tradition of home as a form of democratic opera art, contrasts opera seria. The greatest masters of opera buffa - D. Pergolesi, D. Cimarosa, Donizetti, Rossini..
<b>Опера-серия Opera seria</b>	(ит. opera seria – серьезная опера) – жанр итальянской оперы на героико-мифологический или легендарно-исторический сюжет, возникший в конце XVII в. Крупнейшие мастера оперы-серии – А. Скарлатти, Г. Ф. Гендель, Н. Порпора, Б. Галуппи, Н. Пиччини, Х. Глюк (до реформы), ранний В. А. Моцарт.	(Um opera seria -. A serious opera) - a genre of Italian opera in the heroic and mythological or legendary and historical subject, emerged in the late XVII century. The greatest masters of opera seria - A. Scarlatti, GF Handel, N. Porpora, Galuppi B., N. Piccini, X. The Glitch (to reform), an early Mozart.
<b>Орган Organ</b>	(от гр. organon – орудие, инструмент) – сложный	(From c organon -. An instrument, a tool) - a complex

	<p>клавишно-духовой музыкальный инструмент, особенно распространенный в XVI– XVIII вв. Система труб (до нескольких тысяч), объединенных в регистры, позволяет извлекать звуки различных тембров в диапазоне шести октав.</p>	<p>keyboard-wind musical instrument, especially common in XVI- XVIII centuries. pipe system (up to several thousand), the combined registers, allows you to extract the sound of different voices in the range of six octaves.</p>
<p><b>Полифония</b> <b>Polyphony</b></p>	<p>(от гр. poly и звук) – вид многоголосия, в котором отдельные мелодии или группы мелодий имеют самостоятельное значение и самостоятельное интонационно-ритмическое развитие.</p>	<p>(C from poly and sound.) - A kind of polyphony, in which the individual tunes or melodies groups have independent significance and an independent intonation and rhythmic development.</p>
<p><b>Рапсодия</b> <b>Rhapsody</b></p>	<p>(гр. rhapsodia – песнь рапсода, пение или декламация нараспев) – вокальное или инструментальное произведение свободной формы, состоящее из разнохарактерных, контрастных эпизодов. Для рапсодии характерно использование подлинно народных тем.</p>	<p>C Rhapsodia - Rhapsode song, singing or recitation singsong) - vocal or instrumental piece free-form, consisting of a different character, contrasting episodes. To use Rhapsody characteristic authentic folk themes.</p>
<p><b>Романтизм</b> <b>Romanticism</b></p>	<p>– идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII века – первой половины XIX века. характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности. В начале XIX века романтизм стал обозначением нового направления, противоположного классицизму и Просвещению.</p>	<p>A period in history during the 18th and early 19th centuries where the focus shifted from the neoclassical style to an emotional, expressive, and imaginative style.</p>
<p><b>Симфонический оркестр</b></p>	<p>– наиболее совершенный вид оркестра, состоящий из смычковых, духовых и ударных инструментов и участвующий в</p>	<p>- The most advanced form of the orchestra, consisting of stringed, wind and percussion instruments and participating in the</p>

<b>Symphony Orchestra</b>	исполнении симфоний, опер, балетов и др. произведений, написанных для симфонического оркестра. Симфонический оркестр сформировался в конце XVIII ст. в творческой практике И. Гайдна..	performance of symphonies, operas, ballets and other works written for symphony orchestra.. Symphony Orchestra was formed in the late XVIII century. in creative practice Haydn ..
<b>Сюита Suite</b>	(фр. suite – последовательность, продолжение) – музыкальное произведение, состоящее из нескольких самостоятельных частей, объединенных художественным замыслом. Части сюиты обычно контрастируют между собой, являясь порознь завершенными пьесами со своим содержанием и построением.	(French suite - . Sequence continued) - a piece of music, which consists of several separate parts united artistic conception. Part of the suite is usually contrasted with each other, being apart from the completed plays its content and construction.
<b>Соната Sonata</b>	Музыка специфической формы, состоящей из четырех движений. Каждое из движений отличаются темпа, ритма и мелодии; но удерживаются вместе по темам и стилю.	Music of a particular form consisting of four movements. Each of the movements differ in tempo, rhythm, and melody; but are held together by subject and style.
<b>Увертюра Overture</b>	Введение в оперу или другой большой музыкального произведения.	Introduction to an opera or other large musical work.
<b>Усуль</b>	Ритмическая формула в традиционной узбекской музыке. Усуль исполняется дойрой, наккора. самый древний усуль – «зарб-уль-кадим.	Rhythmic formula of traditional Uzbek music . The oldest ancient usul is zarb ul kadim.
<b>Фортепиано Piano</b>	(от ит. forte – громко и piano – тихо) – собирательное название семейства клавишных струнных музыкальных инструментов, в которых звук извлекается при помощи ударяющих о струны молоточков. Существуют две разновидности фортепиано – рояль и пианино.	(. From um forte - loud and piano - quiet) - the collective name of a family of keyboard stringed musical instruments in which the sound is produced with the help of hammers striking the strings. There are two versions of the piano - piano and piano.

<b>Хафиз</b> <b>Hafiz</b>	узбекский певец, профессиональный исполнитель традиционной музыки, в том числе Шашмакома.	Uzbek singer, a professional performer of traditional music, including Shashmaqom.
<b>Фуга</b> <b>fugue</b>	(ит. fuga – бер) – полифоническое произведение, основанное на имитационном проведении одной, двух и более тем последовательно во всех голосах. Фуга сформировалась в XVII в. на основе предшествующих ей полифонических форм и достигла своего расцвета в творчестве И. С. Баха.	(. Lim Fugue - jogging) - polyphonic work based on simulation carrying one, two or more consistently in all the voices. Fugue formed in the XVII century. based on her previous polyphonic forms and reached its peak in the work of JS Bach.
<b>Шпильман</b> <b>ан</b> <b>Spielman</b> <b>п</b>	Средневековые бродячие артисты в германоязычных странах (то же, что жонглеры, ваганты, скоморохи). С XIV в. – профессиональные городские музыканты, объединявшиеся в цехи.	Medieval itinerant actors in German-speaking countries (the same as jugglers, Vagant, buffoons). From the XIV century-urban professional musicians joined together in guilds.
<b>Ялла</b> <b>Yalla</b>	песенно-танцевальный жанр народного узбекского творчества. Ялла несет шуточное содержание, построено в куплетной форме.	song and dance genre of Uzbek folk art. Yalla carries comic content, built in couplet form.

## ТЕСТЫ

### Глава I. История зарубежной музыки

#### 1.1. Музыкальные инструменты античности

- А) лира, кифара                      Б) вина, гитара  
В) волейка, рожок                  Г) лютия, цитра

#### 1.2. Как переводится с греческого слово “музыка”

- А) хор            Б) искусство муз            В) музыкант            Г) симфония

#### 1.3. Гвидо де Арrezzo является создателем ....

- А) первой оперы                      Б) музыкальных инструментов  
В) линейной нотации                Г) симфонического жанра

#### 1.4. Излюбленный музыкальный инструмент эпохи Возрождения

- А) фортепиано    Б) лютия                      В) лира                      Г) скрипка

#### 1.5. Родина оперного искусства

- А) Англия            Б) Франция                  В) Россия                  Г) Италия

#### 1.6. Вокальный стиль итальянской оперной школы, ставший синонимом виртуозного пения

- А) бельканто    Б) ламенто                  В) Адажио                  Г) да капо

#### 1.7. Первая итальянская опера

- А) “Коронация Поппеи”    Б) “Орфей”    В) “Эвридика”    Г) “Дафна”

#### 1.8. Автор знаменитого скрипичного цикла «Времена года»

- А) Тартини            Б) Вивальди                  В) Корелли                  Г) Скарлатти

#### 1.9. Основоположник немецкой классической музыки

- А) Пахельбель    Б) Букстехуде                  В) Бах                      Г) Гайдн

#### 1.10. Основоположники венской классической школы

- А) Дебюсси, Равель, Сати                  Б) Бах, Гендель, Букстехуде  
В) Альбенис, Фалья                      В) Гайдн, Моцарт, Бетховен

#### 1.11. Инструментальный многочастный цикл классической музыки

- А) баллада            Б) симфония                  В) романс                  Г) ноктюрн

#### 1.12. В каком симфоническом произведении Бетховена звучит хор на оду Шиллера «К радости»

- А) Девятая симфония                      Б) Пятая симфония  
В) “Героическая” симфония                  Г) увертюра “Эгмонт”

1.13. Оперы Моцарта на основе комедии Бомарше

- А) “Волшебная флейта”                      Б) “Так поступают все”  
В) “Дон Жуан”                                      Г) “Свадьба Фигаро”

1.14. Музыкально-стилистическое направление XIX в.

- А) классицизм      Б) барокко      В) импрессионизм      Г) романтизм

1.15. Первый романтический балет

- А) “Сильфида”      Б) “Жизель”      В) “Эсмеральда”      Г) “Копчелия”

1.16. Когда состоялась премьера балета Адана “Жизель”?

- А) 1841 г.                      Б) 1851 г.                      В) 1861 г.                      Г) 1871 г.

1.17. Танцевальные жанры, нашедшие яркую поэтизацию в фортепианном творчестве Ф. Шопена

- А) мазурка, полонез, вальс                      Б) полька, галоп  
В) менуэт, чакона                                      Г) кадрили, гротфатер

1.18. Основоположник норвежской музыкальной школы

- А) Э. Григ                      Б) Ф. Шопен                      В) Ф. Лист                      Г) Б. Сметана

1.19. Французский композитор, автор оперы «Кармен»

- А) А. Адан                      Б) Ж. Бизе                      В) Ц. Пуни                      Г) Л. Делиб

1.20. Основная область творчества итальянского композитора Д. Верди

- А) симфония      Б) балет                      В) опера                      Г) романс

## Глава II. История русской музыки

2.1. Какой композитор является основоположником русской музыкальной классики?

- А) Чайковский      Б) Бородин                      В) Глинка                      Г) Даргомыжский

2.2. Первая русская классическая опера

- А) “Русалка”    Б) “Руслан и Людмила”  
В) “Аскольдова могила”                              Г) “Иван Сусанин”

2.3. Произведение М. Глинки, основанное на народной испанской танцевальной теме

- А) «Камаринская»                                      Б) «Арагонская хота»  
В) «Вальс-фантазия»                                      Г) «Руслан и Людмила»

2.4. Творческое объединение русских композиторов XIX в.

- А) “Могучая кучка”                                      Б) венская школа  
В) нововенская школа                                      Г) “Шестерка”

2.5. Автор знаменитого классического балета «Лебединое озеро»

- А) Глинка      Б) Бородин      В) Глазунов      Г) Чайковский

2.6. Первый хореограф-постановщик балета «Лебединое озеро»

- А) Рейзингер      Б) Горский      В) Дидло      Г) Фокин

2.7. Хореограф-постановщик балета Чайковского «Спящая красавица»

- А) Дидло      Б) Иванов      В) Петипа      Г) Перро

2.8. Оперы П.И. Чайковского

- А) «Пиковая дама», «Евгений Онегин»      Б) «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»  
В) «Травиата», «Риголетто»      Г) «Лозингрин», «Тангейзер»

2.9. Хореограф знаменитых «Половецких плясок» из оперы А. Бородина «Князь Игорь»

- А) А. Горский      Б) М. Фокин      В) Л. Иванов      Г) М. Петипа

2.10. Идейно-художественное содержание произведений А. Скрябина

- А) революция      Б) психология      В) комедия      Г) космос, мистика

### Глава III. Музыкальное искусство XX века

3.1. Стилистическое направление музыкального искусства XX века

- А) классицизм      Б) экспрессионизм  
В) романтизм      Г) фольклор

3.2. Основоположник музыкального импрессионизма

- А) П. Дюка      Б) М. Равель      В) Р. Вагнер      Г) К. Дебюсси

3.3. Музыкальное направление нововенской школы

- А) экспрессионизм      Б) романтизм      В) классицизм      Г) неоклассицизм

3.4. Наиболее известные произведения А. Шенберга

- А) «Лунный Пьеро», «Уцелевший из Варшавы»      Б) «Пасифик 231»  
В) «Весна священная», «Петрушка»      Г) «Болеро»

3.5. Автор идеи, организатор и руководитель знаменитых «Русских сезонов» в Париже в начале XX века

- А) Дягилев      Б) Нижинский      В) Фокин      Г) Баланчин

3.6. Автор известного симфонического произведения «Болеро»

- А) Стравинский      Б) Равель      В) Шенберг      Г) Онеггер

3.5. Балет композитора Игоря Стравинского

- А) «Щелкунчик»      Б) «Петрушка»      В) «Спартак»      Г) «Парад»

3.6. Дата премьеры балета Стравинского "Весна священная"

- А) 1913 г.      Б) 1923 г.      В) 1943 г.      Г) 1903 г.

3.7. Балетмейстер-новатор, постановщик балета Стравинского "Петрушка"

- А) Петипа      Б) Л. Мясин      В) М. Фокин      Г) К. Голейзовский

3.8. Балетные артисты "Русских сезонов" С. Дягилева

- А) М. Кшесинская, В. Цукки      Б) Г. Уланова, К. Сергеев  
В) В. Нижинский, Т. Карсавина      Г) А. Истомина, М. Суровщикова

3.9. Персонажи балета Стравинского «Петрушка»

- А) Арап, Балерина, Фокусник      Б) Альберт, Батильда, Ганс  
В) Шахриар, Шехерезада      Г) Зигфрид, Ротбарт, Одиллия

3.10. Характерная черта балетной музыки Стравинского

- А) дивертисментность  
Б) акцентирование ритмического начала  
В) классичность музыкально-хореографических форм  
Г) сентиментализм

3.11. Когда состоялась премьера балета Прокофьева "Ромео и Джульетта"?

- А) 1930 г.      Б) 1940 г.      В) 1960 г.      Г) 1980 г.

3.12. Хореограф-постановщик балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

- А) Д. Баланчин      Б) Л. Якобсон      В) Л. Лавровский      Г) К. Голейзовский

3.13. Первые исполнители ведущих партий в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

- А) Е. Максимова, В. Васильев      Б) М. Семенова, В. Чабукиани  
В) Г. Уланова, К. Сергеев      Г) М. Плисецкая, Ю. Жданов

3.14. Балеты А. Хачатуряна

- А) "Гаянэ", «Спартак»      Б) «Ромео и Джульетта», «Золушка»  
В) "Жизель", "Корсар"      Г) "Лебединое озеро", "Щелкунчик"

3.15. Музыкальное направление XX века, зародившееся в Америке и вскоре получившее международную популярность

- А) джаз      Б) романтизм      В) импрессионизм      Г) додекафония

3.16. Жанры джазовой музыки

- А) fuga, токката      Б) ноктюрн, баллада  
В) соната, симфония      Г) блюз, рэгтайм

3.17. Выдающиеся композиторы-симфонисты XX века

- А) И. Штраус, К. Дебюсси      Б) И. Дунаевский,

В) Берлиоз, И. Брамс

Г) Д. Шостакович, Г. Малер

3.18. В каком году состоялась премьера Седьмой симфонии Д. Шостаковича, созданной в годы блокады Ленинграда?

А) 1951 г.

Б) 1942 г.

В) 1944 г.

Г) 1945 г.

3.19. Балеты Д. Шостаковича

А) “Аполлон Мусагет”, “Агон”

Б) “Спартак”, “Таянэ”

В) “Золотой век”, “Болт”

Г) “Анна Каренина”, “Чайка”

3.20. Автор первой американской оперы «Порги и Бесс»

А) Д. Гершвин

Б) О. Питерсон

В) Д. Эллингтон

Г) Мак-Дауэлл

#### Глава IV. Музыкальная культура Узбекистана

4.1. Узбекский народный песенно-танцевальный жанр

А) маком

Б) дастан

В) ялла

Г) алла

4.2. Песенный жанр ферганского региона, исполняющийся без музыкального сопровождения

А) катта ашула

Б) лапар

В) дастан

Г) терма

4.3. Жанр узбекской профессиональной народной музыки

А) алла

Б) терма

В) кошук

Г) маком

4.3. Вокально-инструментальный цикл народной узбекской музыки

А) маком

Б) ашула

В) лапар

Г) терма

4.4. Музыкально-танцевальный жанр Бухарского региона

А) кошук

Б) катта ашула

В) дастан

Г) мавриги

4.5. Локальный регион традиционного бытования Шашмакома

А) Бухара

Б) Ташкент

В) Термез

Г) Хорезм

4.6. Известный узбекский музыкант, создавший нотную редакцию Шашмакома

А) Ю. Раджаби

Б) Усто Олим Камилов

В) И. Акбаров

Г) М. Т. Тошмумухамедов

4.7. Исполнительница музыкально-танцевального фольклора Ферганской долин

А) халфа

Б) яллади

В) хафиз

Г) созанда

4.8. Исполнительница музыкально-танцевального фольклора в Хорезмском регионе

А) яллади

Б) бахши

В) созанда

Г) халфа



## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
Глава I. История зарубежной музыки .....	5
1.1. Музыкальное искусство Древности и Средневековья .....	5
1.2. Музыкальная культура XV-XVII вв. ....	15
1.3.1. Музыкальный классицизм.....	25
1.3.2. Венская классическая школа.....	34
1.3.3. Творчество Л. Бетховена.....	47
1.4.1. Романтизм в музыке.....	54
1.4.2. Национальные композиторские школы в XIX веке .....	63
1.4.3. Балет в творчестве композиторов-романтиков.....	71
1.5. Музыкальная культура второй половины XIX века.....	80
Глава II. История русской музыки.....	90
2.1. Формирование русской классической музыкальной школы.....	90
2.2. Русская музыкальная культура второй половины XIX века.....	101
2.3. Творчество П.И. Чайковского.....	111
2.4. Русская музыкальная культура конца XIX - начала XX века.....	123
Глава III. Музыкальная культура XX века .....	132
3.1. Основные эстетические противоречия и стилистические черты музыки XX века.....	132
3.2. Симфоническая музыка и опера XX века.....	139
3.3. Творчество Д. Шостаковича.....	148
3.4.1. Балетная музыка XX века .....	156
3.4.2. Балетная музыка 30-70-х гг. XX в.....	166
3.5. Формирование джазовой музыки.....	175
Глава IV. Музыкальная культура Узбекистана	
4.1. Основные этапы развития узбекской музыки.....	184
4.2.1. Музыкальное наследие узбекского народа.....	198
4.2.2. Музыкальное наследие узбекского народа.....	208
4.3.1. Музыкальный театр Узбекистана.....	217
4.3.2. Оперная музыка Узбекистана.....	228
4.4.1. Балет Узбекистана.....	239
4.4.2. Балет Узбекистана .....	247
4.5. Симфоническая музыка Узбекистана.....	255
Глоссарий .....	265
Тестовые задания.....	272

## MUNDARIJA

KIRISH.....	3
I BOB. Xorijiy musiqa tarixi.....	5
1.1. Qadimgi va o'rta asrlarning musiqa san'ati .....	5
1.2. XV-XVII asrlarning musiqiy madaniyati. ....	15
1.3.1. Musiqiy klassizm.....	25
1.3.2. Vena klassik maktabi.....	34
1.3.3. Ijodkorlik L. Bethoven.....	47
1.4.1. Musiqada Romantizm.....	54
1.4.2. XIX asrdagi milliy maktab.....	63
1.4.3. Romantik bestecilar asarlarida balet.....	71
1.5. XIX asrning ikkinchi yarmidagi musiqa madaniyati.....	80
II BOB. Rus musiqasining tarixi.....	90
2.1. Rus klassik musiqa maktabining shakllanishi.....	90
2.2. XIX asrning ikkinchi yarmidagi rus musiqiy madaniyati.....	101
2.3. Ijodkorlik P.I. Chaykovskiy.....	111
2.4. XIX asr oxiri - XX asr boshidagi rus musiqiy madaniyati.....	123
III BOB. XX asrning musiqiy madaniyati.....	132
3.1. XX asrning musiqasining asosiy estetik ziddiyati va uslubiy xususiyatlari.....	132
3.2. Simfonik musiqa va XX asr operasi.....	139
3.3. Ijodkorlik D. Shostakovich.....	148
3.4.1 XX asrdagi balet musiqasi.....	156
3.4.2. 30s-70-yillarning balet musiqasi Yigirmanchi asr. ....	166
3.5. Jazz musiqasining shakllanishi.....	175
IV BOB. O'zbekistonning musiqiy madaniyati	
4.1. O'zbek musiqasining rivojlanishining asosiy bosqichlari.....	184
4.2.1. O'zbek xalqining musiqiy merosi.....	198
4.2.2. O'zbek xalqining musiqiy merosi.....	208
4.3.1. O'zbekiston musiqiy teatri.....	217
4.3. 2. O'zbekiston opera musiqasi.....	228
4.4.1. O'zbekistonning baletlari.....	239
4.4.2. O'zbekistonning baletlari.....	247
4.5. O'zbekiston simfonik musiqasi.....	255
Bibliografiya.....	265
TEST.....	272

**НАСИБУЛИНА ФАТИМА МАРАТОВНА**

## **ИСТОРИЯ МУЗЫКИ**

*Учебное пособие*

---

Издательство «Навруз».

Лиц. № АІ.170. Адрес: Ташкент, ул. А.Темур - 19.  
Разрешено в печать 13.05.2019. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Гарнитура «TimesNewRoman». Офсетная печать.

Усл. печ.л. 17,5 Заказ № 21. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ООО «Munis design group»  
100170, г.Ташкент. ул. Циолковского -356.



ISBN 978-9943-563-70-4



9 789943 563704