**5 КЛАСС5. Музыкальная литература.**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **3 четверть** | **Тема** | **Музыка** | **Задания** |
| **Урок 19****Февраль****1 - 5****02** | **Лирическая драма в опере Чайковского «Евгений Онегин». Характеристики главных героев.** | Опера «Евгений Онегин». 1к.: вступление, дуэт Татьяны и Ольги; 2 к.: вступление, сцена письма Татьяны; 3 к.: хор «Девицы, красавицы», ария Онегина,  | Учебник + прослушивание музыки по ссылке. |
| **Урок 20****7 - 12****02** | Развитие драмы в опере. | 4 к.: вступление, вальс с хором, 5 к.: вступление, ария Ленского, дуэт «Враги», сцена поединка, 6 к.: полонез; 7 к.: дуэт «Счастье было так возможно», ариозо Онегина «О, не гони, меня ты любишь». | Учебник + прослушивание музыки по ссылке. |
| **Урок 21****14 - 19****02** | **Русская музыка конца 19-нач.20 века. Учебник О.Аверьяновой «Отечественная музыка ХХ века».** | **С.Рахманинов.** Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, Прелюдии до-диез минор, Ре мажор. | Читать Приложение - урок 21Учебник – с.3 – 8,, прослушивание музыки по ссылке. |
| **Урок 22****21- ,26****04 - 05** | **Творчество С.Рахманинова.** | Романсы «Не пой, красавица», «Вешние воды», «Вокализ», Сирень», «Островок».  | Учебник – с.33 – 48, прослушивание музыки по ссылке. Читать Приложение - урок 22. Биографическая таблица. |
| **Урок 23****Март****28 - 5****02 -03** | **Отечественная музыка ХХ века. Инструментальная и симфоническая музыка**. **С.Прокофьев.**  | **С.Прокофьев**. «Мимолётности» (по выбору). | Читать Приложение - урок 21. Учебник – с.99 – 114.Биографическая таблица. |
| **Урок 24****7 - 12****03** | **Творчество Д.Шостаковича.** | **Д.Шостакович.** Симфония №7 До мажор, ***1 часть,*** «Фантастические танцы».  | Читать Приложение - урок 22. Учебник – с.158 – 185,Биографическая таблица. |
| **Урок 25****14 - 19****03** | **Творчество А.Хачатуряна.** | **А.Хачатурян.** Концерт для скрипки с оркестром. | Читать Приложение - урок 23. прослушивание музыки по ссылке. |
| **Урок 26****21 - 26****03** | **Контрольный урок.** |  «Вальс» из сюиты «Маскарад». |  |

**Урок 21. Тема 3. Русская культура конца XIX - начала XX века.**

 Россия на рубеже веков напоминает своеобразный карнавал художественных стилей.

Вот поэты-**символисты**, властители дум русской интеллигенции во главе с Валерием Брюсовым. Вслед за ним идут поэты-символисты младшего поколения – поэтичный и трагичный Александр Блок, философствующий Александр Белый. В живописи – загадочный Михаил Врубель.

 Вот **футуристы** всех мастей, предпочитающие туманным поэтическим символам яркие краски и определённость примитивного искусства. Среди них – знаменитые поэты: Владимир Маяковский в жёлтой кофте, Давид Бурлюк, Велимир Хлебников – первый председатель Земного шара и прорицатель будущего. Футуристами называют себя и художники – супруги Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, их картины радуют глаз яркими цветовыми контрастами. Вслед за ними появляются художники-беспредметники – Казимир Малевич, Василий Кандинский.

 Немало колоритных фигур и среди мастеров театра. Поэт и музыкант Александр Вертинский выступает в маске печального Пьеро. Потрясает своим актёрским искусством Вера Комиссаржевская, виртуознейший балетмейстер-новатор Михаил Фокин и несравненная балерина Анна Павлова. Среди режиссёров царствует Константин Станиславский, создавший «театр переживания». Но в то же время набирает силу новое направление – «театр представления», условный театр. Здесь стремятся создать не иллюзию жизни, а новый, не связанный с нею мир. Во главе этого направления встаёт неутомимый экспериментатор Всеволод Мейерхольд, за ним идут Евгений Вахтангов, Александр Таиров.

Россия на рубеже веков переживает яркий «культурный ренессанс». Достижения отечественных художников стали известны в Западной Европе во многом благодаря колоссальной фигуре Сергея Дягилева. Устраиваемые им знаменитые «Исторические концерты» и «Русские сезоны» в Париже в начале ХХ века показали все богатства русской культуры. Оперы Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, балеты Стравинского и Прокофьева шли с великолепными декорациями Льва Бакста, Александра Бенуа, Николая Рериха, Михаила Добужинского (художников «Мира искусства»). В балетах участвовали легендарные танцовщики - Вацлав Нижинский, Анна Павлова, Тамара Карсавина. В операх пел знаменитый бас Федор Шаляпин.

Эту эпоху нередко называют переходной. В ней причудливо смешалось всё: представления о прошлом и будущем, о «высоком» и «низком» искусстве, в ней пересеклись поколения художников уходящего Х!Х и наступающего ХХ века. «Столкновение» прошлого и будущего в русской культуре того времени было одной из характерных её примет. Оно сказалось во всех областях творчества – живописи и поэзии, музыке и театре.

**Живопись –** особенно ярко демонстрирует «смешение» будущего и прошлого. Художники **«Мира искусства»**, объединившиеся вокруг созданного в 1898 году одноименного журнала, опоэтизировали искусство прошлого. Любимым веком мирискуссников был век XVIII. В живописных полотнах и в оформлении театральных спектаклей они любовно воспроизводят изысканный аромат эпохи пудреных париков и жеманных красавиц. Особенно ярко это выражено на полотнах Константина Сомова, Александра Бенуа.

По-своему идеализировал прошлое В. Борисов-Мусатов, воспевающий неброскую и обаятельную, чуть меланхоличную красоту русской природы и усадебного быта XIX столетия. Дворцы и парки уходящей России, мечтательные «тургеневские» девушки становятся основными сюжетами и персонажами его картин.

Новое художественное течение – **авангардизм.** Его представители (Н.Гончарова, М.Ларионов, братья Д. и В.Бурлюки, В.Кандинский, К.Малевич) стремятся обновить не только темы, но и язык художественного творчества. Их работы были показаны публике на выставке 1910 года под названием «Бубновый валет». Выставка произвела фурор – картины были настолько необычны, что вызвали у публики настоящий шок. Отвергая старую живопись, бубнововалетцы смело обращались к народному искусству и использовали в своих картинах приёмы городской вывески и лубка. Такой подход называли «примитивизмом».

За этой выставкой последовали и другие с не менее странными названиями: «Ослиный хвост»(1912 г.), «Мишень» (1913 г.).

В России возникает и живописный футурологический мотив. Художники-футуристы создают городские пейзажи, прославляя мощь и силу техники: полёт аэропланов, стремительный бег автомобилей, пишут «портреты» телефонов и городских гостиниц.

**Поэзия.** Причудливо объединяется прошлое и будущее в поэзии **символистов.** Они воспевают далёкие времена и далёкие страны. «Золотой жилой» для Гумилёва становится Африка, для Бальмонта – культура ацтеков и майя. Темы из языческой Руси мирно уживаются с картинами отдалённого будущего.

Ещё более настойчиво пытались приблизить будущее в **театре** режиссёры, драматурги. В декабре 1913 года группа петербургских футуристов (Хлебников, Маяковский, Малевич, Матюшин) создали свои футуристические спектакли – первые шоу ХХ века. Это были трагедия «Владимир Маяковский» и опера «Победа над солнцем». В постановках использовались всевозможные сценические и световые эффекты. В них было падающее на сцену крыло аэроплана, разрывающийся надвое занавес, «роботообоазные» персонажи, цирковые трюки и эффектные костюмы.

Многим Театр Будущего представлялся как действо, объединяющее театр и религию. Например, поэт Вячеслав Иванов предполагал, что религиозное действо (богослужение) должно объединиться с театральным. В таком театре не будет разделения на актёров и зрителей – ведь все присутствующие примут участие в представлении. Мнение Иванова разделял и Скрябин, обратившийся в конце жизни к замыслу грандиозной Мистерии.

**Музыка.** Сосуществование прошлого и будущего можно видеть и в музыкальной культуре на рубеже веков. Мощная лирико-романтическая линия, начатая П.Чайковским, была продолжена А.Скрябиным, С.Рахманиновым, Н.Метнером, С.Танеевым. Продолжает творить Н.Римский-Корсаков, создавший свою «русскую мистерию» - «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Национальной тематике по-прежнему верны петербуржцы А.Лядов, А.Глазунов.

Эта романтическая традиция вызывает отторжение у новых композиторов начала ХХ века – «варваров» - Сергея Прокофьева и Игоря Стравинского, подобно поэтам-футуристам отрицающие предшествующее искусство, ломающие привычные представления о музыке и эпатирующие публику. Их язык далёк от чарующих романтических мелодий и красочных гармоний. Они привносят в него резкие, «терзающие» слух созвучия и агрессивный ритм.

В художественной культуре России рубежа веков именно музыка играла одну из ведущих ролей. Ощущение музыки как некоей силы, управляющей миром, сказывается в сочинениях поэтов, художников, а законы музыкального языка становятся для них образцом. Все ищут «пересечения» звука и слова, звука и цвета.

Во взаимодействии звука и цвета наиболее радикальным оказался Александр Скрябин. Первым в своей симфонической поэме «Прометей»(1910г.) он добавил к партиям инструментов ещё и партию для света. Тем самым он положил начало светомузыке. Способностью к цветному видению звучаний обладал и Н.Римский-Корсаков, который задолго до Скрябина передавал глубокий синий цвет моря в «Шехеразаде» и сверкающий жёлто-красный колорит весеннего солнца в «Снегурочке».

Художники стремятся омузыкалить живописные полотна. Например, композиция «Жёлтый звук» у Василия Кандинского. А литовский художник М.Чюрлёнис в 1907 году пишет целые музыкальные серии: «Соната солнца» и «Соната весны», «Соната пирамид» и «Соната моря». Особое внимание художники уделяют музыкальным инструментам: рояль, скрипка, гитара становятся их любимыми «персонажами».

Стремятся к музыкальности и поэты. Нередко авторы свои стихи не просто читают, а «поют» (например, Андрей Белый). Другие исполняют их под собственный музыкальный аккомпанемент (как Михаил Кузьмин). Невероятно музыкален Александр Блок, а поэтический мир Маяковского – своего рода «большой оркестр».

Скрипка издёргалась, упрашивая,

 И вдруг разревелась

 Так по-детски,

 Что барабан не выдержал:

 «хорошо, хорошо, хорошо!»

 А сам устал,

 Не дослушал скрипкиной речи,

 Шмыгнул на горящий Кузнецкий

 И ушёл.

 Оркестр чуждо смотрел, как

 Выплакивалась скрипка

 Без слов

 Без такта

 И только где-то

 Глупая тарелка

 Вылязгивала:

 «Что это?»

 «Как это?»

На смену классическому романсу приходит «стихотворение с музыкой».

Так, во взаимодействии музыки, литературы и живописи происходит в России постепенное «слияние» всех искусств в единое Всеискусство, согласно пророчествам русского философа Владимира Соловьёва.

 Период рубежа веков в России обычно называют «Серебряным веком русской культуры». Но последнее десятилетие – предреволюционное – гораздо чаще именуют как «проклятое». Стремительно надвигавшееся ХХ столетие несло с собой две мировые войны, а для России – ещё две революции и войну гражданскую. И хотя никто не мог заглянуть в будущее, приближающуюся катастрофу ощущали многие. О ней писали символисты, о ней пророчествовали Хлебников и Маяковский, отзвуки её слышны в музыке Рахманинова и Скрябина.

Предчувствие «грядущих перемен» вызвало к жизни две ведущие художественные темы этого времени – это тема России и тема Апокалипсиса. Последняя оказалась тесно связана с образами смерти.

Примеры – симфоническая картина «Из Апокалипсиса» Лядова, опера Ребикова и симфоническая картина Василенко «Сад смерти». Образы надвигающейся катастрофы звучат у молодого Рахманинова («Колокола», «Остров мёртвых»), трагические колокольные звоны прорываются у раннего Скрябина (прелюдия ор.11 до# минор).

Предчувствие грядущих перемен вызывало к жизни не только апокалиптические настроения, но и лихорадочную жажду развлечений. Полны театральные и выставочные залы, один за другим проходят публичные диспуты, доклады, лекции. По всей России открываются многочисленные театры-кабаре. Самые популярные из них – петербургские «Кривое зеркало», «Дом интермедий», «Бродячая собака», «Приют комедиантов» и московская «Летучая мышь». Публика обеих столиц и провинции с удовольствием посещает балы и маскарады, участвует в спиритических сеансах, пытаясь заглянуть в будущее.

С началом Первой мировой войны культурная жизнь России теряет свою интенсивность. Новых сочинений создаётся немного – среди них «Всенощное бдение» (1915г.) Рахманинова и кантата Танеева «По прочтении псалма».

 В военные годы многие русские художники уходят из жизни. В 1914 году умирает А.Лядов, в 1915 – смерть Танеева и неожиданная гибель Скрябина. Начавшаяся революция «разбрасывает» русских художников по всему миру. В послереволюционные годы из России уезжают Шаляпин и Рахманинов, за ними – Прокофьев и Метнер. Игорь Стравинский, оказавшийся за границей ещё до войны, в Россию так никогда и не вернётся (в отличие от Прокофьева).

 Среди оставшихся в России в это время немало представителей «Серебряного века». Это поэты Блок и Гумилёв, Ахматова и Цветаева, композиторы Мясковский, Сабанеев и Рославец (ученики Скрябина), режиссёры Мейерхольд, Таиров и многие другие. Они будут создавать новую культуру – культуру послереволюционной России.

# Урок 22. СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ(1873-1943)

#

# «Господин Рахманинов – тот столп, вокруг которого группируются все поборники реального направления, все те, кому дороги основы, заложенные Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым и Чайковским», - писала отечественная музыкальная критика.

История рода Рахманинова уходит корнями к внуку молдавского царя Стефана Великого Василию, прозванного Рахманиным.
 Сергей Рахманинов родился в Старорусском уезде Новгородской губ. 20 марта 1873 г. После переезда семьи в Петербург мальчика отдали учиться в консерваторию. Но особого интереса к учебе он не проявлял. Все изменилось после того, как Сережиным педагогом стал профессор Московской консерватории Николай Сергеевич Зверев, который брал на полное обеспечение двух-трех наиболее талантливых учеников своего класса. С 1887 г. Сережа, у которого открывается тяга к импровизации, начинает записывать свои сочинения. С 1889 г. он изучает контрапункт у замечательного композитора, ученого и педагога Сергея Ивановича Танеева.  С 1890-х гг. начинается самостоятельная жизнь Рахманинова. Он зарабатывает себе на жизнь уроками фортепиано и теории музыки.  В 1892 г. Рахманинов блестяще сдает экзамен по композиции и покидает консерваторию с Большой золотой медалью. Первой значительной работой композитора стала одноактная опера **«Алеко»** (1882) по мотивам пушкинских «Цыган», премьера которой в Большом театре состоялась в 1893 г.

 Рахманинов выступает со сцены как пианист, исполняя собственные произведения, преподает теорию музыки в Мариинском женском училище. Мелодичность, мощь, полнота «пения» - вот первые впечатления от его пианизма. Стальной и вместе с тем гибкий ритм, полная живого дыхания динамика сообщают игре Рахманинова неисчерпаемое богатство оттенков.

Большой популярностью пользуются камерные произведения этого периода – прелюдии, музыкальные моменты, этюды-картины для фортепиано и романсы. Все они полны самобытнейших лирических мелодий – бесконечных, бескрайних, как русская степь, стихийных и могучих, как удары церковных колоколов. «Мелодия – это музыка – главная основа всей музыки…Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова, - главная цель композитора», - считал Рахманинов. Этот основной творческий принцип не будет нарушен композитором никогда, даже когда творческие искания будут уводить его в мир жёстких, урбанистических звучаний и ритмов.

Прелюдии Рахманинова базируются на традициях романтического пианизма Шопена, Листа. Малые формы зачастую превращаются в поэмы, картины.

* Послушаем прелюдию до# минор ор.3 №2 – образец лирико-патетического стиля Рахманинова 80-90-х годов. Страстные, мятежные образы, трагедийный пафос заставляют вспомнить о драматических событиях русской истории. В музыке слышны и набатные звучания русских колоколов, и интонации древних знаменных распевов.
* Прелюдия Соль мажор – другого плана. На фоне плавно «журчащих» квинтолей неторопливо развёртывается широкая, певучая тема, которая в конце растворяется в узорчатых фигурациях, напоминающих свирельный наигрыш. Создаётся пасторальный созерцательный образ тишины, покоя, созвучный пейзажам Левитана, Нестерова.
* Из ранних вокальных сочинений наиболее часто исполняется романс на стихи Пушкина «Не пой, красавица при мне». Он написан в жанре «восточной песни». Песенность мелодии соседствует с декламацией. Экспрессивные речитативы звучат и в вокальной, и в фортепианной партии. Романс написан в куплетно-вариационной форме.

 В 1895 г. пишет **Первую симфонию**. На премьере в 1897 г. дирижировал симфонией А. Глазунов. Премьера провалилась. Следствием этого у композитора началась депрессия. В течение трех лет он ничего не писал. Спасала новая работа — Рахманинов был приглашен в московскую Русскую частную оперу С. И. Мамонтова на должность второго дирижера. Театральный опыт для композитора оказался весьма полезным. Он приобрел определенную технику, раскрылся его дирижерский дар. В мамонтовской опере Рахманинов подружился с Ф. Шаляпиным.

      Преодолеть депрессию Рахманинову помог врач Н. Даль. После нескольких лет молчания был создан **Второй фортепианный концерт** (1901), имевший грандиозный успех. Трудно представить себе музыку, более тесно связанную с образами России, её природой и историей.

* Послушаем фрагмент из 1 части Второго фортепианного концерта. Тяжело и гулко звучат вступительные аккорды – это любимые рахманиновские колокола. Главная тема – широкая, распевная, но несколько суровая и сдержанная, неразрывно связана с русской народной песней, а также со старинными церковными песнопениями. Музыка вызывает ассоциации с картинами среднерусской природы – бескрайними полями, уходящими вдаль до горизонта, озёрами, весенним разливом, небом с плывущими облаками. И- всегда простором, над которым музыка «плавно реет, как могучая, властная птица над водной спокойной гладью».

Накануне своего тридцатилетия Рахманинов женится на Наталье Сатиной. После заграничного свадебного путешествия молодая чета поселяется в Москве, на Воздвиженке. Интенсивность его концертных выступлений в этот период очень велика. Рахманинов все больше проявляет себя как универсальный исполнитель — пианист, дирижер, нередко - как ансамблист.
      С 1904 г. два сезона он проработал в Большом театре в качестве дирижера. За это время им были осуществлены постановки опер А. Даргомыжского, П. Чайковского, А. Бородина, М. Мусоргского. К столетию М. Глинки в Большом поставили «Ивана Сусанина». Рахманиновские работы получили самую высокую оценку и на многие годы остались образцовыми спектаклями прославленного театра. Параллельно композитор завершает партитуры опер **«Скупой рыцарь»** и **«Франческа да Римини».**

С 1906 г. Рахманинов с семьей поселяется в Дрездене. Зиму они живут в Германии, весну и лето проводят в имении Ивановка в Тамбовской губернии. Из дрезденского периода выделяется симфоническая поэма **«Остров мертвых»,** написанная под впечатлением от одноименной картины швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина. Художественная целостность поэмы делает ее по-своему совершенным творением Рахманинова. Его творческая зрелость достигает расцвета, слава и всеобщее признание сопутствуют ему.
      По возвращении в Москву он активно включается в российскую музыкальную и культурную жизнь, занимает должность инспектора музыки в московской дирекции Русского музыкального общества.  В 1909г. Появляется **Третий фортепианный концерт**.

Следующее пятилетие отмечено появлением произведений, которые сам композитор очень любил. Это хоровые циклы **«Литургия Иоанна Златоуста»** (1910) и **«Всенощное бдение»** (1915). Между ними — **этюды-картины** (1911) и **симфоническая поэма «Колокола»** (1913).  Духовные произведения С. Рахманинова принадлежат к вдохновенным страницам его творчества и представляют вершину развития нового направления русской церковной музыки, начатого сочинениями П. Чайковского, С. Танеева, А. Гречанинова, А. Кастальского, деятельностью С. Смоленского и Московского синодального хора. «Литургию» и «Всенощную» нельзя назвать произведениями, написанными для церкви, — они требуют большого хора и особого исполнительского мастерства.

 В 1912 г. Рахманинов вступил в должность дирижера симфонических концертов Московского филармонического общества и с невероятным успехом провел сезон, в одном из концертов которого была исполнена его симфоническая поэма **«Колокола»** по произведению Эдгара По в переводе [К. Бальмонта.](http://www.silverage.ru/poets/balmont_bio.html)
      «Колокола» — сочинение Рахманинова с наиболее яркой программностью. Четыре части поэмы — четыре образа-символа человеческой жизни. Колокола вызванивают судьбу человека. То они разливаются серебристым звоном колокольчиков бегущих по заснеженной равнине саней, то звучат «золотым» свадебным звоном, то тревожно гудят набатом во время разыгравшегося пожара; а в финале монотонно отсчитывают погребальные удары.

 За этот период состоялось несколько удачных заграничных гастролей Рахманинова. Концертные турне в 1909 г. по Америке и в 1914-м — по Англии принесли ему всемирную славу. Во время первой мировой войны его концертная деятельность с наибольшим масштабом развернулась в России. В сезоне 1917 г. он с успехом играл концерты в пользу русской армии.
      Поначалу радостно встреченная Февральская революция все отчетливее стала вызывать у Рахманинова тревогу. После Октября конец старой России стал для него очевиден. В итоге Сергей Васильевич воспользовался приглашением из Швеции и вместе со своим другом Н. Струве, взяв всю семью, выехал в декабре в Стокгольм, рассчитывая дать там ряд концертов.  Покинув родину, Рахманинов вынужден был отказаться от сочинения произведений. На долгие годы он становится концертирующим пианистом. Он будет постоянно совершенствовать свое мастерство, упорно занимаясь даже тогда, когда за ним окончательно закрепился титул пианиста номер один в мире.

 1 ноября 1918 г. семья Рахманиновых отплыла из Норвегии в Нью-Йорк: начался **американский период** жизни музыканта, насыщенный концертами в Америке и Европе и омраченный тоской по утраченной родине. «Уехав их России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя»,- пишет Рахманинов. В числе немногих американских друзей — Фредерик Стейнвей, глава фортепианной фирмы, на роялях которой играл великий пианист. Вообще же, Рахманиновы в Америке живут достаточно уединенно, избегая назойливых и шумных знакомств. Вскоре успешные гастроли делают Рахманинова мировой знаменитостью.

  С 1919 по 1939 г. Рахманиновы на лето выезжали в Европу, осень же и зиму проводили в Америке. С 1931 года семья Рахманинова жила в Швейцарии на берегу Фирвальдштетского озера, где была построена вилла, напоминавшая имение композитора в Ивановке. Виллу назвали «Сенар» (сокращенное от «Сергей и Наталья Рахманиновы»). Здесь семья проводила лето и чувствовала себя как «дома». С началом Второй мировой войны Швейцария стала недоступна.

 В 1926 г. были написаны **Четвертый фортепианный концерт и «Три русские песни» для симфонического оркестра и хора**, в 1931-м — **Вариации на тему Корелли и Вторая фортепианная соната**. В них нет традиционных для Рахманинова жизнеутверждающих финалов. Интонации печали, тоски, вторжения инфернальных сил характеризуют образную драматургию последних творений композитора.

Венчают жизненный путь великого художника гениальные музыкальные полотна, составляющие своеобразную «лебединую» трилогию. В 1934 г. появляется **«Рапсодия на тему Паганини»,** в 1936-м — **Третья симфония**. В 1940 г. Рахманинов завершает работу над **«Симфоническими танцами».**

* Послушаем фрагмент из «Рапсодии на тему Паганини» - вариацию №18 Реb мажор. Это воспоминание о былом. Вся «Рапсодия» строится на теме знаменитого 24-го каприса Паганини и мрачной, агрессивной теме средневековой католической секвенции «Dies irae», постепенно вытесняющей собой всё. Лишь одна лирическая вариация напоминает о прежнем Рахманинове.

Войну России с Германией композитор переживал очень тяжело. Осенью 1941 года он выступил с призывом поддержать Россию и весь гонорар от первого в сезоне концерта – 3920 долларов – целиком передал генеральному консулу России в США. В последние два года своей жизни Рахманинов как мог поддерживал своих соотечественников, перечисляя большие суммы в различные фонды и отправляя посылки с продуктами и вещами друзьям и знакомым в СССР.

   Сергей Васильевич умер 28 марта 1943 г. в час ночи, не дожив нескольких дней до своего семидесятилетия. Последние переживания композитора были связаны с известиями о ходе боев советской армии с войсками фашистской Германии. Утраченная родина жила в его сердце как самая большая, дающая творческие силы любовь.

**Тема 4. Отечественная музыка ХХ века. Инструментальная и симфоническая музыка.**

**Урок 23. СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ.**

**(1891 – 1953)**



«Я — проявление жизни, которая дает мне силы сопротивляться всему недуховному».

Сергей Прокофьев.

**Творчество Прокофьева** – пример многоликости стилей. И все же некоторые ведущие приоритеты прослеживаются четко. Они связаны прежде всего с отношением композитора к «сверхнаправлению» искусства XX века — модернизму: с одной стороны, Прокофьев, без сомнения, был одним из зачинателей этого стиля в русской музыке, с другой — весь его творческий путь есть, по сути, преодоление разрушительной силы и деструктивизма модернистского искусства.

Начало столетия - взрывчатое, бурное время, и в этот вихревой поток Прокофьев ворвался как нечто неповторимое и новаторское. Неудивительно, что представители «серебряного века» (так называли этот период в искусстве) не поняли его музыку, и только немногие смогли увидеть в нём создателя нового искусства. Он был художником дерзким, своенравным, не терпевшим никаких штампов, и его произведения, как правило, были новым словом в искусстве.

Прокофьев был творцом светлого, жизнелюбивого искусства.

Действительно, он был солнечным композитором. Широко известно, что композитор завёл альбом с названием «Что вы думаете о солнце?» Ответ на этот вопрос в альбом записывали многие крупные музыканты, литераторы, художники.

Известнейший пианист Артур Рубинштейн написал в этом альбоме такие слова: «Лучше всего я постигаю Солнце благодаря нескольким гениальным личностям, с которыми имею счастье быть знакомым. Король-Солнце сказал: «Государство - это я!»  Вы, мой дорогой Прокофьев, могли бы сказать: «Солнце - это я!»

Этот солнечный свет был неистребим, и Прокофьев пронёс его через все коллизии своей нелёгкой жизни.

О его ранних произведениях Николай Мясковский писал: «Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью. С каким наслаждением и вместе с тем удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности и анемичности!»

Современники порой не понимали жестокость прокофьевских звукосочетаний, опрокидывавших привычные представления об аккорде как о гармоническом согласии тонов. Диссонанс представал в его музыке в предельно обнаженной форме (например, «страшные» аккорды «Скифской сюиты»). Мелодика с широчайшим регистровым диапазоном, резкими скачками — все воспринималось как смелое крушение основ академизма в искусстве.

Однако при взгляде с определенной временной дистанции можно уловить странные, но вполне закономерные парадоксы. За жесткими, порой гротесковыми образами музыки композитора (например, в «Сарказмах») скрываются тщательно запрятанные чувства, своего рода ностальгия по безвозвратно утраченному. При всех новациях Прокофьев сохранил верность устойчивой тональности, четкой классической форме, а в ритме — организующей роли регулярной пульсации тактового размера, дав повод к упрекам в консерватизме со стороны убежденных приверженцев авангарда. Парадоксальная структура прокофьевского музыкального мира за «внешностью антиромантика», «бунтаря» скрывает цельную личность, стремившуюся к гармоничному единству современного и традиционного.

Когда Евгения Кисина в одном из интервью спросили, что ему особенно близко в наследии Прокофьева, известный пианист ответил: «Сказать, что мне особенно близко, трудно: все грани его музыки прекрасны. Но есть здесь одна совершенно необычная вещь. У нас у всех, видимо, бывают какие-то неудачи, сомнения, просто плохое настроение. И вот в такие минуты, даже если я не играю и не слушаю Прокофьева, а просто думаю о нем, я получаю невероятный заряд энергии, испытываю огромное желание жить, действовать». Творчество Прокофьева все обращено «к солнцу, к полноте жизни», к полноте бытия. Где истоки этой гармонии? Может быть, в личности композитора, в его мировосприятии, а может быть, в атмосфере детства, в его Сонцовке, само название которой символично (позже оно откликнется в названии альбома, который, как известно, вел Прокофьев,— «Что вы думаете о солнце?»). Этот солнечный свет Прокофьев пронес через все коллизии своей нелегкой жизни.

Сергей Прокофьев родился 23 апреля 1891 г. в имении Сонцовка Екатеринославской губернии (сейчас - село Красное Донецкой области). Отец будущего композитора, Сергей Алексеевич Прокофьев, закончив Московский университет и Петровско-Разумовскую сельскохозяйственную академию, согласился на предложение помещика Сонцова быть управляющим его южного имения.

Мать, Мария Григорьевна, была незаурядной женщиной. Воспитание сына (занятия музыкой, иностранными языками) всецело находилось в ее руках. Не было дня, чтобы мальчик не подходил к роялю и не пытался что-то фантазировать. Мать записывала небольшие Сережины пьесы: рондо, вальсы, песенки, «Индийский галоп» (сочиненный в пять лет и многим известный). Самым сильным впечатлением детства явилась поездка с родителями в Москву и посещение оперного театра, где мальчик услышал «Фауста» Шарля Гуно, «Князя Игоря» Александра Порфирьевича Бородина и увидел «Спящую красавицу» Петра Ильича Чайковского. Вернувшись домой, Сережа был одержим сочинением «чего-либо в этом духе». Так появились у десятилетнего композитора первые опусы в жанре оперы — «Великан» и «На пустынных островах» («Великан» даже был поставлен в имении дяди, А. Д. Раевского).

В декабре 1901 г. Сережу вновь привезли в Москву — к Сергею Ивановичу Танееву, профессору Московской консерватории. Отметив дарование мальчика, Танеев посоветовал начать с ним серьезные и систематические занятия музыкой. По рекомендации Танеева в Сонцовку на лето прибыл молодой музыкант, окончивший Московскую консерваторию с золотой медалью. Это был Рейнгольд Морицевич Глиэр (впоследствии известный советский композитор, автор балетов «Красный цветок», «Медный всадник», Концерта для голоса с оркестром и других сочинений).

Глиэр занимался с Сережей фортепиано, импровизацией, теорией композиции, гармонией, основами музыкальной формы, помог написать оперу «Пир во время чумы», симфонию, ряд пьес и сам повел его к Танееву, когда осенью Мария Григорьевна привезла сына в Москву.

 Было решено отдать Прокофьева в консерваторию. Председателем комиссии на вступительных экзаменах был Николай Андреевич Римский-Корсаков. Все поступающие в консерваторию были гораздо старше тринадцатилетнего юноши, но у кого было по две пьесы, у кого — чуть больше... Сергей же поразил всех: он вошел, сгибаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, симфония, две сонаты и довольно много фортепианных пьес. «Это мне нравится»,— сказал Римский-Корсаков.

В консерватории Прокофьев учился у Римского-Корсакова (инструментовка) и Анатолия Константиновича Лядова (композиция, контрапункт). Студенческая жизнь складывалась непросто, так как молодого человека постоянно тянуло к новациям, а это не всегда вписывалось в академическую систему обучения. Мастер тончайших миниатюр, человек добрый и остроумный, Лядов был очень строг в педагогической работе. «Я отправился в класс Лядова... Первый урок, на который я по его требованию принёс экспозицию квартета, был сплошным скандалом…Мой квартет привёл его в ярость. Он послал меня к Рихарду Штраусу, к Дебюсси; словом к чёрту, только оставьте его класс в покое. На этот раз я принёс ему квартет более лядообразный...» - записал Прокофьев в своем дневнике.

Да и к заданиям Римского-Корсакова молодой человек относился порой небрежно и, сдавая впоследствии экзамен по инструментовке, еле «проскочил» его.

Весной 1909 года Прокофьев получает статус композитора. Обе дипломные работы — Шестая соната (раннее сочинение, не помеченное опусом, впоследствии утерянное) и новый вариант финальной сцены из «Пира во время чумы» — были встречены холодно. Но образование на этом не кончилось. Прокофьев продолжает обучение в классе Анны Есиповой (фортепиано) и Николая Черепнина (дирижирование, оркестровка). В консерваторские годы он особенно сближается с Николаем Яковлевичем Мясковским. Непохожие по характеру, жизненным привычкам, они оба были одержимы музыкой, и последнее их объединяло (юношеские профессиональные отношения переросли впоследствии в дружбу всей жизни).

Весной 1914 г. Прокофьев заканчивает консерваторское образование. Комиссия на выпускном экзамене большинством голосов присуждает ему Первую премию имени Антона Рубинштейна (рояль «Шредер»).

К моменту окончания консерватории Прокофьевым уже были написаны **Токката (ор. 11), Десять пьес (ор. 12), Вторая соната, Баллада для виолончели и фортепиано, опера «Маддалена».**

Окончив консерваторию, Прокофьев совершает поездку в Лондон (то был обещанный матерью подарок), где происходит его первая встреча с Сергеем Дягилевым, одним из основателей объединения «Мир искусства», организатором «Русских сезонов» в Париже. Знакомство с Дягилевым открывает Прокофьеву двери многих музыкальных салонов. Он едет в Рим, Неаполь, где с успехом проходят его фортепианные вечера.

В канун первой мировой войны композитор возвращается в Россию. Он работает над **балетом «Ала и Лоллий»** на сюжет Сергея Городецкого, но затем перерабатывает материал в **«Скифскую сюиту»** для оркестра, пишет фортепианный цикл **«Сарказмы»,** вокальную сказку **«Гадкий утенок**» (по сказке Ганса Христиана Андерсена), **оперу «Игрок»** (по одноименному роману Федора Михайловича Достоевского). Премьеры его сочинений нередко сопровождаются скандалами. Так, петербургская публика не вынесла «варваризмов» «Скифской сюиты».

Накануне революции он встречается в Москве с Максимом Горьким, Владимиром Маяковским, поэтами-футуристами Давидом Бурлюком и Василием Каменским, которые восторженно принимают созвучную времени музыку молодого композитора.

Летом 1917 года Прокофьев живет в Ессентуках (мятежи на Дону отрезали его от Москвы и Петрограда). За эти месяцы появились Концерт для скрипки с оркестром, Третья и Четвертая фортепианные сонаты, фортепианный цикл **«Мимолетности» и «Классическая симфония».** Возвратившись в революционный Петроград, Прокофьев дал несколько концертов: на одном из них впервые под руководством автора прозвучала «Классическая симфония».

В мае 1918 г. Прокофьев уезжает в заграничное концертное турне (Япония, Америка, затем ряд европейских стран, Куба), которое растянулось на долгие пятнадцать лет.

**С. С. Прокофьев " Мимолетности" ор. 22 (1915-1917г)**
*Я не знаю мудрости годной для других,*

*Только мимолётности я влагаю в стих.*

*В каждой мимолётности вижу я миры.*

*Полные изменчивой радужной игры.*

 Бальмонт

В фортепианном творчестве Прокофьева  цикл пьес «Мимолетности»  занимает отнюдь не преходящее, «мимолетное» положение. Здесь предельно сжато воплотился основной строй музыкальных образов композитора в их специфически прокофьевском пианистическом выражении.

Важное значение этих пьесок сразу ощутил Н. Я. Мясковский, внимательно следящий за творчеством Прокофьева: «Мимолетности» — ряд небольших по размеру, но крупных по внутреннему содержанию пьесок..,— писал он. — Это как бы моментальные записи минутных настроений, капризных вспышек фантазии, моментов внезапного душевного сосредоточения или беспредметного лиризма; то это легкая шутка, как бы луч улыбки, то острый, неожиданно сорвавшийся афоризм, то взволнованно-негодующий порыв, то, наконец, какое-то безвольное погружение в потустороннее. Преобладают настроения мягкие, мечтательные, усмешливые, изысканно-простые, но, благодаря вкрапленным среди них эпизодам сильным и бурным, целое не получает характера однотонности и однообразия. ...В «Мимолетностях» явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души; чувствуется, что композитор уже прошел полосу стремительного — сломя голову — бега и начинает приостанавливаться, оглядываться по сторонам, замечать, что вселенная проявляет себя не только в сногсшибательных вихрях, но что ей свойственны, при постоянном движении, и моменты глубокого растворяющего душу покоя и тишины...».

Цикл «Мимолетностей» можно разделить по характеру выраженных в них образов и настроений на несколько групп. Прежде всего,— нежные, мечтательные, порой сказочные и неизменно подлинно лирические. Таковы №№ 1, 2, 8, 16, 17, 18, 20. Это — и наиболее национально выраженная, интонационно русская группа пьес. Каратыгин отмечал, что «там и здесь, среди всяческих задорных всплесков и взвизгов, суетни и кутерьмы, вдруг пахнет на вас чем-то нежным, кротким, сладостным. Прокофьев и нежность... не верите? Убедитесь самолично, когда эта прелестная сюита выйдет в свет». Лирическая направленность названных «Мимолетностей» приводит Прокофьева в дальнейшем к «Сказкам старой бабушки» и другим шедеврам его лирического дара. Несомненно, лирическая группа пьес — наиболее важная часть цикла по своему общему значению в творчестве композитора.

Вторая группа — пьесы скерцозные, задорные, порой шутливо-юмористические. Таковы №№ 3, 5, 10, 11. Они насыщены юношеской жизнерадостностью. Мир такого рода образов волновал композитора всегда.

И, наконец, третья группа — пьесы остро экспрессивные, необузданно динамичные, а иногда и драматические. Это №№ 4, 14, 15, 19. Они порождены не только эмоциями беспокойства, тревоги, конфликтности. В них очень сильны и чисто зрительные, и театрально-действенные моменты, то есть то, что в дальнейшем получит свое яркое развитие в драматических коллизиях его оперных и балетных сцен.

Остальные номера цикла стоят особняком, разрешая самые различные образные и языковые задачи (например, «Мимолетность» № 7, как бы подражающая арфе).

Общими чертами почти всех «Мимолетностей» являются их внутренняя насыщенность (несмотря на преимущественно повествовательный характер), конденсированная и лаконично-сжатая форма высказывания, интонационно-гармоническая свежесть, непосредственность. В качестве основных выразительных средств здесь использованы короткие мотивы, нередко даже без тематического развития, простейшие приемы гаммообразного движения, характерные ритмические фигуры, подчас сами по себе весьма элементарные. Афористичность образов вызывает интенсификацию выразительного приема, характерного штриха, семантическая нагрузка на который предельно усилена. Так достигается пластическая, осязаемая выразительность, столь ценная в форме миниатюры. Все пьесы написаны либо в простейшей для самостоятельного гомофонного произведения форме периода (иногда периода с дополнениями), либо в простой двух- или трехчастной форме. Во многих из них тональность можно определить лишь условно и, во всяком случае, не ограничиваясь мало вместительными догмами традиционной гармонии.

Обладая яркой индивидуальностью и независимостью взглядов, Прокофьев не все принимал в окружающем его современном музыкальном мире. Он остался равнодушным к «нововенской» школе Арнольда Шёнберга, даже к некоторым сочинениям Игоря Стравинского, который всегда был для него «совершеннейшим мастером». В свою очередь, немногочисленные высказывания Стравинского о Прокофьеве порой удивляют своей разноречивостью и колеблются от утверждения «преклонения перед Прокофьевым» до признания «некоторой шаткости его культурного облика». Дружбы между великими музыкантами не сложилось, и причиной тому был, по сути, пустяк, о котором упоминает в своих мемуарах Л. И. Прокофьева. Она пишет, что в 1926 году после одного из концертов Стравинский был приглашен на прием к мадам Гроссман, представительнице фирмы «Плейель». В гостевом альбоме хозяйка попросила сделать запись, и Стравинский нарисовал свою руку, обведя пальцы карандашом. Через несколько дней после своего концерта Прокофьев был также приглашен к мадам. «Просматривая альбом, он неожиданно заметил рисунок руки Стравинского, который очень позабавил его. На обороте листа Прокофьев сделал следующую запись: "Когда я начну обучаться игре на духовых инструментах, то нарисую свои легкие"» Прокофьев поступил как озорной ребенок, не желая никого обидеть, но один французский журналист, увидев эту запись, опубликовал ее в газете, и Сергею Сергеевичу пришлось объясняться с Игорем Федоровичем. Хотя «перемирие» произошло, факт этот оказался причиной их сдержанных отношений.

В последние годы жизни за границей Прокофьевым были созданы одноактный балет **«На Днепре», Четвертый и Пятый фортепианные концерты, струнный квартет** и другие сочинения. С постоянным вниманием Прокофьев следил за событиями, происходившими в музыкальной жизни Советского Союза (трижды он приезжал на родину с концертами и на премьеры своих произведений — оперы «Любовь к трем апельсинам» и балета «Сказка про шута»: в 1927,1929 и 1932 годах), и мысль о возвращении постепенно овладела им целиком. Известный французский критик Серж Море вспоминал: «В 33-м году я навестил Прокофьева... Он казался ушедшим в себя и усталым...»

После премьеры «Симфонической песни» отзывы были не блестящие. Серж Море пытался поддержать друга, на что Прокофьев ответил: «Вы плохой критик. Потому что вы, по-моему, предпочитаете музыкантов музыке. Я скажу вам правду. Я не могу жить в изгнании... Мои земляки и я носим землю с собой; конечно, не всю, а только совсем немного — ровно столько, сколько сначала делает лишь чуть больно, потом все больше, больше и больше, пока не сломит. Я должен вернуться...»

**Советский период.** В 1933 г. Прокофьев возвращается на родину и сразу оказывается в самой гуще творческой жизни страны. Он пишет **кантату «К 20-летию Октября», Шестую фортепианную сонату, Первую скрипичную сонату, «Детскую музыку» (двенадцать легких пьес для фортепиано).** Превосходную идею своеобразного путешествия в страну музыкальных инструментов симфонического оркестра предложила композитору режиссер Детского музыкального театра Наталья Сац, и Прокофьев создал удивительную по яркости музыкальных образов симфоническую **сказку «Петя и волк»** (позднее ее экранизировал Уолт Дисней).

В круг общения Прокофьева входили многие выдающиеся деятели искусства ХХ века: **Дмитрий Шостакович, Всеволод Мейерхольд, Игорь Грабарь, Петр Кончаловский, Сергей Эйзенштейн**. Эйзенштейн предложил Прокофьеву работать над **фильмом «Александр Невский».** Через полгода после выхода картины на экран Прокофьев написал одноименную кантату (где использовал музыкальные эпизоды картины), создав стройную, совершенную по форме музыкальную фреску.

Перед войной, вслед за «Александром Невским», Прокофьев сочиняет **оперы «Семен Котко» (по Валентину Катаеву), «Дуэнья» (по Ричарду Шеридану), Шестую фортепианную сонату.** Во время Великой Отечественной войны композитор с семьей эвакуируется в Нальчик, а затем в Тбилиси. В этот период он пишет сюиту «1941», музыку к фильму Эйзенштейна **«Иван Грозный»,** **оперу «Война и мир», Пятую симфонию, балет «Золушка», Седьмую и Восьмую сонаты для фортепиано** и другие сочинения.

Послевоенные годы должны были вернуть утраченную гармонию бытия, но они обернулись для композитора еще одним тяжелым испытанием. Резко ухудшается его здоровье (прогрессирующая гипертония), а главное, он подпадает под известное постановление 1948 г. о борьбе с «антинародным формализмом» в искусстве.

С 1949 г. Прокофьев ведет жизнь почти аскетическую. Он крайне редко покидает дачу, но даже при строжайшем медицинском режиме пишет **оперу «Повесть о настоящем человеке» (по одноименной книге Борису Полевому), балет «Каменный цветок» (по сказкам Павла Бажова), Девятую фортепианную сонату, ораторию «На страже мира»** и многое другое. Последним сочинением, которое довелось композитору услышать в концертном зале, стала **Седьмая симфония (1952).**

**Урок 24. ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ**

**(1906-1975)**



 Весной 1926 года оркестр Ленинградской филармонии под управлением Николая Малько впервые сыграл **Первую симфонию** Дмитрия Шостаковича. В письме к киевской пианистке Л. Изаровой Н. Малько писал: "Только что вернулся с концерта. Дирижировал в первый раз симфонией молодого ленинградца Мити Шостаковича. У меня такое ощущение, будто я открыл новую страницу в истории русской музыки".

Прием симфонии публикой, оркестром, прессой нельзя назвать просто успехом, это был триумф. Таким же стало шествие ее по самым прославленным симфоническим эстрадам мира. Над партитурой симфонии склонились Отто Клемперер, Артуро Тосканини, Бруно Вальтер, Герман Абендрот, Леопольд Стоковский. Им, дирижерам-мыслителям, казалось неправдоподобным соотношение уровня мастерства и возраста автора. Поражала полная свобода, с которой девятнадцатилетний композитор распоряжался всеми ресурсами оркестра для воплощения своих идей, и сами идеи поражали весенней свежестью.

Симфония Шостаковича была по-настоящему первой симфонией из нового мира, над которым пронеслась октябрьская гроза. Поразительным был контраст между музыкой, полной жизнерадостности, буйного расцвета молодых сил, тонкой, застенчивой лирики и мрачным экспрессионистским искусством многих зарубежных современников Шостаковича.

Минуя обычный юношеский этап, Шостакович уверенно шагнул в зрелость. Эту уверенность дала ему великолепная школа. Уроженец Ленинграда, он получил образование в стенах Ленинградской консерватории в классах пианиста Л. Николаева и композитора М. Штейнберга. Леонид Владимирович Николаев, вырастивший одну из самых плодоносных ветвей советской пианистической школы, как композитор был учеником Танеева, в свою очередь бывшего учеником Чайковского. Максимилиан Осеевич Штейнберг - ученик Римского-Корсакова и последователь его педагогических принципов и методов. От своих учителей Николаев и Штейнберг унаследовали совершенную ненависть к дилетантизму. В их классах царил дух глубокого уважения к труду, к тому, что Равель любил обозначать словом metier - ремесло. Потому-то так высока была культура мастерства уже в первом крупном произведении композитора-юноши.

С тех пор прошло много лет. К Первой симфонии прибавилось еще четырнадцать. Возникло пятнадцать квартетов, два трио, две оперы, три балета, два фортепианных, два скрипичных и два виолончельных концерта, романсные циклы, сборники фортепианных прелюдий и фуг, кантаты, оратории, музыка к множеству фильмов и драматических спектаклей.

**Ранний период** творчества Шостаковича совпадает с концом двадцатых годов, временем бурных дискуссий по кардинальным вопросам советской художественной культуры, когда выкристаллизовывались основы метода и стиля советского искусства - социалистического реализма. Как и многие представители молодого, и не только молодого поколения советской художественной интеллигенции, Шостакович отдает дань увлечению экспериментальными работами режиссера В. Э. Мейерхольда, операми Альбана Берга ("Воццек"), Эрнста Кшенека ("Прыжок через тень", "Джонни"), балетными постановками Федора Лопухова.

Сочетание острой гротесковости с глубоким трагизмом, типичное для многих явлений пришедшего из-за рубежа экспрессионистского искусства, тоже привлекает внимание молодого композитора. Вместе с тем в нем всегда живет преклонение перед Бахом, Бетховеном, Чайковским, Глинкой, Берлиозом. Одно время его волнует грандиозная симфоническая эпопея Малера: глубина заключенных в ней этических проблем: художник и общество, художник и современность. Но ни один из композиторов ушедших эпох не потрясает его так, как Мусоргский.

В самом начале творческого пути Шостаковича, в пору исканий, увлечений, споров, рождается его **опера "Нос" (1928)** - одно из наиболее дискуссионных произведений его творческой юности. В этой опере на гоголевский сюжет, сквозь ощутимые влияния мейерхольдовского "Ревизора", музыкальной эксцентрики, проглядывали яркие черты, роднящие "Нос" с оперой Мусоргского "Женитьба". В творческой эволюции Шостаковича "Нос" сыграл значительную роль.

Начало **30-х годов** отмечено в биографии композитора потоком произведений разных жанров. Здесь - **балеты "Золотой век" и "Болт",** музыка к постановке Мейерхольда пьесы Маяковского **"Клоп",** музыка к нескольким спектаклям ленинградского Театра рабочей молодежи (ТРАМ), наконец, первый приход Шостаковича в кинематографию, создание **музыки к фильмам** "Одна", "Златые горы", "Встречный"; музыка к эстрадно-цирковому представлению ленинградского Мюзик-холла "Условно убитый"; творческое общение со смежными искусствами: балетом, драматическим театром, кино; возникновение первого **романсного цикла** **(на стихи японских поэтов)** - свидетельство потребности композитора конкретизировать образный строй музыки.

Центральное место среди сочинений Шостаковича первой половины 30-х годов занимает **опера "Леди Макбет Мценского уезда" ("Катерина Измайлова").** Основу ее драматургии составляет произведение Н. Лескова, жанр которого автор обозначил словом "очерк", как бы подчеркивая этим подлинность, достоверность событий, портретность действующих лиц. Музыка "Леди Макбет" - трагедийное повествование о страшной эпохе произвола и бесправия, когда в человеке убивали все человеческое, его достоинство, мысли, стремления, чувства; когда облагались и правили поступками первобытные инстинкты и сама жизнь, закованная в кандалы, шла по нескончаемым трактам России. На одном из них Шостакович и увидел свою героиню - бывшую купчиху, каторжницу, полной ценой расплатившуюся за преступное свое счастье. Увидел - и взволнованно рассказал судьбе ее в своей опере.

Ненависть к старому миру, миру насилия, лжи и бесчеловечности проявляется во многих произведениях Шостаковича, в разных жанрах. Она - сильнейшая антитеза положительных образов, идей, определяющих художническое, общественное credo Шостаковича. Вера в неодолимую силу Человека, восхищение богатством душевного мира, сочувствие его страданиям, страстная жажда участвовать в борьбе за его светлые идеалы - вот важнейшие черты этого credo. Оно сказывается особенно полно в его узловых, этапных произведениях. Среди них - одно из важнейших, возникшая в 1936 году **Пятая симфония,** начавшая собой новый этап творческой биографии композитора, новую главу истории советской культуры. В этой симфонии, которую можно назвать "оптимистической трагедией", автор приходит к глубокой философской проблеме становления личности своего современника.

Судя по музыке Шостаковича, жанр симфонии всегда был для него трибуной, с которой должно произносить только самые важные, самые пламенные речи, направленные к достижению наиболее высоких этических целей. Симфоническая трибуна воздвигнута не для красноречия. Это плацдарм воинствующей философской мысли, борющейся за идеалы гуманизма, обличающей зло и низость, как бы еще раз утверждающей знаменитое гётевское положение:

Лишь тот достоин счастья и свободы,

Кто каждый день за них идет на бой!

Показательно, что ни одна из пятнадцати написанных Шостаковичем симфоний не уходит от современности. О Первой говорилось выше, Вторая - симфоническое посвящение Октябрю, Третья - "Первомайская". В них композитор обращается к поэзии А. Безыменского и С. Кирсанова, чтобы ярче раскрыть пламенеющую в них радость и торжественность революционных празднеств.

Но уже с **Четвертой симфонии,** написанной в 1936 году, в мир радостного постижения жизни, добра и приветливости входит какая-то чужая, злобная сила. Она принимает разные обличья. Где-то она грубо ступает по земле, покрытой весенней зеленью, циничной ухмылкой оскверняет чистоту и искренность, злобствует, грозит, предвещает гибель. Она внутренне близка мрачным темам, грозящим человеческому счастью со страниц партитур последних трех симфоний Чайковского.

И в Пятой и во II части Шестой симфонии Шостаковича она, эта грозная сила, дает о себе знать. Но только в **Седьмой, Ленинградской симфонии** она подымается во весь свой рост. Внезапно в мир философских раздумий, чистых мечтаний, спортивной бодрости, по-левитановски поэтичных пейзажей вторгается жестокая и страшная сила. Она пришла за тем, чтобы смести этот чистый мир и утвердить мрак, кровь, смерть. Вкрадчиво, издалека доносится еле слышный шорох маленького барабана, и на его четком ритме выступает жесткая, угловатая тема. С тупой механистичностью повторяясь одиннадцать раз и набирая силы, она обрастает хриплыми, рычащими, какими-то косматыми звучаниями. И вот во всей своей устрашающей наготе по земле ступает человекозверь.

В противовес "теме нашествия", в музыке зарождается и крепнет "тема мужества". Предельно насыщен горечью утрат монолог фагота, заставляющий вспомнить некрасовские строки: "То слезы бедных матерей, им не забыть своих детей, погибших на кровавой ниве". Но сколь бы скорбны ни были утраты, жизнь заявляет о себе поминутно. Эта идея пронизывает Скерцо - II часть. И отсюда, через размышления (III часть), ведет к победно звучащему финалу.

Свою легендарную Ленинградскую симфонию композитор писал в доме, поминутно сотрясаемом взрывами. В одном из своих выступлении Шостакович говорил: "С болью и гордостью смотрел я на любимый город. А он стоял, опаленный пожарами, закаленный в боях, испытавший глубокие страдания бойца, и был еще более прекрасен в своем суровом величии. Как было не любить этот город, воздвигнутый Петром, не поведать всему миру о его славе, о мужестве его защитников... Моим оружием была музыка".

Страстно ненавидя зло и насилие, композитор-гражданин обличает врага, того, кто сеет войны, ввергающие народы в пучины бедствий. Вот почему тема войны надолго приковывает к себе помыслы композитора. Она звучит в грандиозной по масштабам, по глубине трагедийных конфликтов **Восьмой,** сочиненной в 1943 году, в **Десятой и Тринадцатой симфониях**, в фортепианном трио, написанном в память И. И. Соллертинского. Эта тема проникает и в Восьмой квартет, в **музыку к фильмам "Падение Берлина", "Встреча на Эльбе", "Молодая гвардия",** В статье, посвященной первой годовщине Дня победы, Шостакович писал: "Победа обязывает не в меньшей степени, чем война, которая велась во имя победы. Разгром фашизма - только этап в неудержимом наступательном движении человека, в осуществлении прогрессивной миссии советского народа".

**Девятая симфония**, первое послевоенное произведение Шостаковича. Она была исполнена впервые осенью 1945 года, в какой-то мере эта симфония не оправдала ожиданий. В ней нет монументальной торжественности, которая могла бы воплотить в музыке образы победного завершения войны. Но в ней другое: непосредственная радость, шутка, смех, будто огромная тяжесть упала с плеч, и в первый раз за столько лет можно было без штор, без затемнений зажечь свет, и все окна домов засветились радостью. И только в предпоследней части возникает как бы суровое напоминание о пережитом. Но ненадолго воцаряется сумрак - музыка снова возвращается в мир света веселья.

Восемь лет отделяют Десятую симфонию от Девятой. Такого перерыва в симфонической летописи Шостаковича никогда еще не было. И снова перед нами произведение, полное трагедийных коллизий, глубоких мировоззренческих проблем, захватывающее своим пафосом повествования об эпохе великих потрясений, эпохе великих надежд человечества.

Особое место в списке симфоний Шостаковича занимают **Одиннадцатая и Двенадцатая.** Прежде чем обратиться к Одиннадцатой симфонии, написаннной в 1957 году, необходимо вспомнить о Десяти поэмах для смешанного хора (1951) на слова революционных поэтов XIX - начала XX столетия. Стихи поэтов-революционеров: Л. Радина, А. Гмырева, А. Коца, В. Тана-Богораза вдохновили Шостаковича на создание музыки, каждый такт которой сочинен им, и вместе с тем родствен песням революционного подполья, студенческих сходок, звучавших и в казематах Бутырок, и в Шушенском, и в Люнжюмо, на Капри, песням, которые были и семейной традицией в доме родителей композитора. Его дед - Болеслав Болеславович Шостакович - за участие в Польском восстании 1863 года был сослан. Сын его, Дмитрий Болеславович, отец композитора, в студенческие годы и после окончания Петербургского университета близко связан с семьей Лукашевичей, один из членов которой вместе с Александром Ильичей Ульяновым готовил покушение на Александра III. 18 лет провел Лукашевич в Шлиссельбургской крепости.

Одно из самых сильных впечатлений всей жизни Шостаковича датировано 3 апреля 1917 года, днем приезда В. И. Ленина в Петроград. Вот как рассказывает об этом композитор. "Я был свидетелем событий Октябрьской революции, был среди тех, кто слушал Владимира Ильича на площади перед Финляндским вокзалом в день его приезда в Петроград. И, хотя я был тогда очень молод, это навсегда запечатлелось в моей памяти".

**Тема революции** вошла в плоть и кровь композитора еще в детские годы и мужала в нем вместе с ростом сознания, становясь одной из его основ. Эта тема откристаллизовалась в **Одиннадцатой симфонии (1957),** носящей наименование **"1905 год".** Каждая ее часть имеет свое название. По ним можно ясно представить себе идею и драматургию произведения: "Дворцовая площадь", "9 января", "Вечная память", "Набат". Симфония пронизана интонациями песен революционного подполья: "Слушай", "Арестант", "Вы жертвою пали", "Беснуйтесь, тираны", "Варшавянка". Они придают насыщенному музыкальному повествованию особенную взволнованность и достоверность исторического документа.

Посвященная памяти Владимира Ильича Ленина, **Двенадцатая симфония** (1961)- произведение эпической мощи - продолжает инструментальный сказ о революции. Как и в Одиннадцатой, программные наименования частей дают совершенно отчетливое представление о ее содержании: "Революционный Петроград", "Разлив", "Аврора", "Заря человечества".

**Тринадцатая симфония** Шостаковича (1962) по жанру близка оратории. Она написана для необычного состава: симфонического оркестра, хора басов и солиста баса. Текстовую основу пяти частей симфонии составляют стихи Евг. Евтушенко: "Бабий Яр", "Юмор", "В магазине", "Страхи" и "Карьера". Идея симфонии, ее пафос - обличение зла во имя борьбы за правду, за человека. И в этой симфонии сказывается присущий Шостаковичу активный, наступательный гуманизм.

После семилетнего перерыва, в 1969 году, создана **Четырнадцатая симфония**, написанная для камерного оркестра: струнных, небольшого количества ударных и двух голосов - сопрано и баса. В симфонии звучат стихи Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, М. Рильке и Вильгельма Кюхельбекера, Посвященная Бенджамину Бриттену симфония написана, по словам ее автора, под впечатлением "Песен и плясок смерти" М. П. Мусоргского. В великолепной статье "Из глубины глубин", посвященной Четырнадцатой симфонии, Мариэтта Шагинян писала: "...Четырнадцатая симфония Шостаковича, кульминация его творчества. Четырнадцатая симфония,- мне бы хотелось назвать ее первыми "Страстями Человеческими" новой эпохи,- убедительно говорит, насколько нужны нашему времени и углубленная трактовка нравственных противоречий, и трагедийное осмысление душевных испытаний ("страстей"), сквозь искус которых проходит человечество".

**Пятнадцатая симфония** Д. Шостаковича сочинена летом 1971 года. После многолетнего перерыва композитор возвращается к чисто инструментальной партитуре симфонии. Светлый колорит "игрушечного скерцо" I части ассоциируется с образами детства. В музыку органично "вписывается" тема из увертюры Россини "Вильгельм Телль". Траурная музыка начала II части в мрачном звучании медной группы рождает мысли об утрате, о первом страшном горе. Зловещей фантастикой наполнена музыка II части, какими-то чертами напоминающая сказочный мир "Щелкунчика". В начале IV части Шостакович снова прибегает к цитате. На этот раз это - тема судьбы из "Валькирии", предопределяющая трагическую кульминацию дальнейшего развития.

Пятнадцать симфоний Шостаковича - пятнадцать глав летописи-эпопеи нашего времени. Шостакович стал в ряды тех, кто активно и непосредственно преобразует мир. Его оружие - музыка, ставшая философией, философия - ставшая музыкой.

 Значительный раздел его творчества посвящен камерной музыке, один из опусов которой - **"24 прелюдии и фуги"** для фортепиано занимает особое место. После Иоганна Себастьяна Баха к полифоническому циклу такого рода и масштаба мало кто отваживался прикоснуться. И дело не в наличии или отсутствии соответствующей техники, особого рода мастерства. "24 прелюдии и фуги" Шостаковича не только свод полифонической мудрости XX века, они ярчайший показатель силы и напряжения мышления, проникающего в глубь сложнейших явлений. Этот тип мышления сродни интеллектуальной мощи Курчатова, Ландау, Ферми, и потому прелюдии и фуги Шостаковича поражают не только высоким академизмом раскрытия тайн баховского многоголосия, а, прежде всего философичностью мышления, проникающего действительно в "глубины глубин" своего современника, движущих сил, противоречий и пафоса эпохи великих преобразований.

Рядом с симфониями большое место в творческой биографии Шостаковича занимают его **пятнадцать квартетов**. В этом скромном по количеству исполнителей ансамбле композитор обращается к тематическому кругу, близкому тому, о котором он повествует в симфониях. Не случайно некоторые квартеты возникают почти одновременно с симфониями, являясь их своеобразными "спутниками".

В симфониях композитор обращается к миллионам, продолжая в этом смысле линию бетховенского симфонизма, квартеты же адресованы более узкому, камерному кругу. С ним он делится тем, что волнует, радует, гнетет, о чем мечтается.

Ни один из квартетов не имеет специального названия, помогающего понять его содержание. Ничего, кроме порядкового номера. И, тем не менее смысл их понятен каждому, кто любит и умеет слушать камерную музыку. Первый квартет - ровесник Пятой симфонии. В его жизнерадостном строе, близком неоклассицизму, с задумчивой сарабандой I части, по-гайдновски искрящимся финалом, порхающим вальсом и задушевным русским запевом альта, протяжным и ясным, чувствуется исцеление от тяжких дум, одолевавших героя Пятой симфонии.

Мы помним, как в годы войны важна была лирика в стихах, песнях, письмах, как умножало душевные силы лирическое тепло нескольких задушевных фраз. Им проникнуты вальс и романс Второго квартета, написанного в 1944 году.

Как непохожи друг на друга образы Третьего квартета. В нем и беззаботность юности, и мучительные видения "сил зла", и полевое напряжение отпора, и лирика, соседствующая с философским раздумьем. Пятый квартет (1952), предваряющий Десятую симфонию, а в еще большей степени Восьмой квартет (I960) наполнены трагическими видениями - воспоминаниями военных лет. В музыке этих квартетов, как и в Седьмой, Десятой симфониях, резко противостоят силы света и силы тьмы. На титульном листе Восьмого квартета значится: "Памяти жертв фашизма и войны". Этот квартет написан в течение трех дней в Дрездене, куда Шостакович выехал для работы над музыкой к кинофильму "Пять дней, пять ночей".

Наряду с квартетами, в которых отражен "большой мир" с его конфликтами, событиями, жизненными коллизиями, у Шостаковича есть квартеты, которые звучат как страницы дневника. В Первом они жизнерадостны; в Четвертом говорят о самоуглублении, созерцании, покое; в Шестом - раскрываются картины единения с природой, глубокой умиротворенности; в Седьмом и Одиннадцатом - посвященным памяти близких людей, музыка достигает почти речевой выразительности, особенно в трагедийных кульминациях.

В Четырнадцатом квартете особенно ощутимы характерные черты русского мелоса. В І части музыкальные образы захватывают романтической манерой высказывания широкой амплитуды чувствований: от проникновенного восхищения перед красотами природы до порывов душевного смятения, возвращающегося к покою и умиротворенности пейзажа. Адажио Четырнадцатого квартета заставляет вспомнить русский по духу запев альта в Первом квартете. В III - финальной части - музыка очерчена танцевальными ритмами, звучащими то более, то менее отчетливо. Оценивая Четырнадцатый квартет Шостаковича, Д. Б. Кабалевский говорит о "бетховенском начале" его высокого совершенства.

Пятнадцатый квартет впервые прозвучал осенью 1974 года. Структура его необычна, он состоит из шести частей, следующих без перерыва одна за другой. Все части идут в медленном темпе: Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш и Эпилог. Пятнадцатый квартет поражает глубиной философской мысли, столь свойственной Шостаковичу во многих произведениях и этого жанра.

Квартетное творчество Шостаковича являет собой одну из вершин развития жанра в послебетховенский период. Так же, как в симфониях, здесь царит мир высоких идей, раздумий, философских обобщений. Но, в отличие от симфоний, в квартетах есть та интонация доверительности, которая мгновенно будит эмоциональный отклик аудитории. Это свойство квартетов Шостаковича роднит их с квартетами Чайковского.

Рядом с квартетами, по праву одно из высших мест в камерном жанре занимает Фортепианный квинтет, написанный в 1940 году, произведение, сочетающее глубокий интеллектуализм, особенно сказывающийся в Прелюдии и Фуге, и тонкую эмоциональность, где-то заставляющую вспомнить левитановские пейзажи.

Дмитрий Шостакович внес большой вклад в жанр инструментального концерта. Первым написан фортепианный концерт до минор с солирующей трубой (1933). Своей молодостью, озорством, юношеской обаятельной угловатостью концерт напоминает Первую симфонию. Через четырнадцать лет появляется глубокий по мысли, великолепный по размаху, по виртуозному блеску, скрипичный концерт; за ним, в 1957 году, Второй фортепианный концерт, посвященный сыну, Максиму, рассчитанный на детское исполнение. Список концертной литературы, вышедшей из-под пера Шостаковича, завершают виолончельные концерты (1959, 1967) и Второй скрипичный концерт (1967). Концерты эти - менее всего рассчитаны на "упоение техническим блеском". По глубине мысли и напряженной драматургии они занимают место рядом с симфониями.

Путь его к мировой славе,- путь одного из величайших музыкантов ХХ столетия, смело устанавливающего новые вехи мировой музыкальной культуры. Путь его к мировой славе, путь одного из тех людей, для которых жить - значит быть в самой гуще событий каждого для своего времени, глубоко вникать в смысл происходящего, занимать справедливую позицию в спорах, столкновениях мнений, в борьбе и откликаться всеми силами своего гигантского дарования на все то, что выражено одним великим словом - Жизнь.

**Шостакович Симфония №7 «Ленинградская».**

Седьмая симфония представляет собой одно из произведений, написанных на исторической основе. Великая Отечественная война пробудила B Шостаковиче желание создать, помогающее человеку обрести веру в победу и обретение мирной жизни. Героическое содержание, торжество справедливости, борьба света с тьмой — вот, что отражается B сочинении.

Симфония имеет классическую 4—х частную структуру. Каждая часть имеет собственную роль в плане развития драматургии:

**I часть симфонии**

Первая часть начинается в ясном светлом до мажоре широкой, распевной мелодией эпического характера, с ярко выраженным русским национальным колоритом. Она развивается, растет, наполняется все большей мощью. Побочная партия также песенна. Она напоминает мягкую спокойную колыбельную. Заключение экспозиции звучит умиротворенно. Все дышит спокойствием мирной жизни. Но вот откуда-то издалека раздается дробь барабана, а потом появляется и мелодия: примитивная, похожая на банальные куплеты шансонетки ? олицетворение обыденности и пошлости.

Это начинается «эпизод нашествия» (таким образом, форма первой части сонатная с эпизодом вместо разработки). Поначалу звучание кажется безобидным. Однако тема повторяется одиннадцать раз, все более усиливаясь. Она не изменяется мелодически, только уплотняется фактура, присоединяются все новые инструменты, потом тема излагается не одноголосно, а аккордовыми комплексами. И в результате она вырастает в колоссальное чудовище \_ скрежещущую машину уничтожения, которая кажется, сотрет все живое. Но начинается противодействие. После мощной кульминации реприза наступает омраченной, в сгущенно минорных красках.

Особенно выразительна мелодия побочной партии, сделавшаяся тоскливой, одинокой. Слышно выразительнейшее соло фагота. Это больше не колыбельная, а скорее плач, прерываемый мучительными спазмами. Лишь в коде впервые главная партия звучит B мажоре, утверждая наконец столь трудно доставшееся преодоление сил зла.написана в сонатной форме без разработки. Роль части — экспозиция двух полярных миров, а именно главная партия представляет собой мир спокойствия, величия, строящийся на русских интонациях, побочная партия дополняет главную партию, но B то же время меняет характер, и напоминает колыбельную. Новый музыкальный материал, носящий название «эпизод нашествия» - это мир войны, гнева и смерти. Примитивная мелодия в сопровождении ударных инструментов проводится 11 раз. Кульминация отражает борьбу главной партии и «эпизода нашествия». Из коды становится понятно, что главная партия одержала победу.

**II часть** симфонии представляет собой **скерцо**. Музыка содержит в себе образы Ленинграда B мирное время с нотками сожаления о былом спокойствии. Первая тема, излагаемая струнными, соединяет в себе светлую печаль и улыбку, чуть приметный юмор и самоуглубленность. Гобой выразительно исполняет вторую тему — романсовую, протяженную. Затем вступают другие духовые инструменты. Темы чередуются в сложной трехчастности, создавая образ привлекательный и светлый, B котором многие критики усматривают музыкальную картину Ленинграда прозрачными белыми ночами. Лишь в среднем разделе скерцо появляются иные, жесткие черты, рождается карикатурный, искаженный образ, исполненный лихорадочного возбуждения. Реприза скерцо звучит приглушенно и печально.

**III часть** симфонии является **адажио**, написанное в жанре реквиема по погибшим людям. Война унесла их навсегда, музыка трагична и печальна. Величавое и проникновенное адажио открывается хоральным вступлением, звучащим словно реквием по погибшим. За ним следует патетическое высказывание скрипок. Вторая тема близка скрипичной, но тембр флейты и более песенный характер передают, по словам самого композитора, «упоение жизнью, преклонение перед природой». Средний эпизод части отличается бурным драматизмом, романтической напряженностью. Его можно воспринимать как воспоминание о прошедшем, реакцию на трагические события первой части, обостренные впечатлением непреходящей красоты во второй. Реприза начинается речитативом скрипок, еще раз звучит хорал, и все истаивает в таинственно рокочущих ударах тамтама, шелестящем тремоло литавр. Начинается переход к последней части.

**Финал симфонии**

В начале финала тоже еле слышное тремоло литавр, тихое звучание скрипок с сурдинами, приглушенные сигналы. Происходит постепенное, медленное собирание сил. В сумеречной мгле зарождается главная тема, полная неукротимой энергии. Ее развертывание колоссально по масштабам. Это образ борьбы, народного гнева. Его сменяет эпизод в ритме сарабанды … печальный и величественный, как память о павших. А затем начинается неуклонное восхождение к торжеству заключения симфонии, где главная тема первой части, как символ мира и грядущей победы, звучит ослепительно у труб и тромбонов продолжает борьбу света со тьмой, главная партия набирается энергии сил и побеждает «эпизод нашествия». Тема сарабанды воспевает всех, кто погиб в борьбе за мир, а затем происходит утверждение главной партии. Музыка звучит как настоящий символ светлого будущего.

Тональность до мажор выбрана не случайно. Дело в том, что данная тональность является символом чистого листа, на котором пишется история, и куда она повернет решает только человек. Также до мажор предоставляет множество возможностей для дальнейших модуляций, как в бемольном, так и диезном направлении.

В заключение хотелось бы отметить что, Годы Великой Отечественной войны вписали необыкновенные страницы в жизнь и творчество . Суровые военные испытания, народные страдания и личные потери нашли воплощение в потрясающем трагизме Седьмой симфонии. Седьмая симфония снова и снова воскрешает перед слушателями нестираемые страницы истории, вливает В их сердца гордость и мужество. Седьмую симфонию Шостаковича вполне можно назвать «Героической симфонией» двадцатого века.

**Урок 25. Творчество Арама Хачатуряна**

Арам Хачатурян — один из самых крупных и наиболее самобытных композиторов XX века, художник выдающегося.таланта, огненного темперамента, яркой индивидуальности. «Рубенсом нашей музыки» назвал его Б. В. Асафьев, желая подчеркнуть неиссякаемую жизненную силу, поистине ренессансную полнокровность чувств, богатую палитру красок, присущие творчеству замечательного советского композитора. И действительно, солнечная музыка Хачатуряна, то лирически-взволнованная или страстно-ликующая, то мужественно-героическая, а порою и трагическая:, проникнута огромной силой жизнеутверждения. В ней напряженно бьется пульс нашего времени, она увлекает слушателя романтической приподнятостью, эмоциональным накалом, поражает ослепительной яркостью красок. Произведения Хачатуряна неизменно несут в себе позитивное начало, положительный социальный и этический идеал, светлое мироощущение «торжествующей человечности».

Яркие, прогрессивные по идейному замыслу, блестящие по художественному воплощению и мастерству сочинения Хачатуряна вошли в золотой фонд советской музыки, завоевали любовь слушателей и широчайшую известность как в наглей стране, так же далеко за ее пределами.

А. Хачатурян родился в 1903 году в Тбилиси, в армянской трудовой семье. В Тбилиси и его окрестностях протекали детские и юношеские годы будущего композитора.
«Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального быта/— вспоминает композитор. — Жизнь народа, его празднества, обряды, его горести и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов — все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание. Как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои музыкальные вкусы, первоначальная музыкальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества».

Систематически заниматься Музыкой Хачатурян; стал поздно, лишь с девятнадцати лет. Сначала он учился в Московском музыкальном техникуме имени Гнесиных (1922—1926 гг. по классу виолончели, а 1926—1929 по композиции у М. Ф. Гиесина), затем (1929—1934) на композиторском! факультете Московской государственной консерватории в классе Н. Я. Мясковского. Инструментовку молодой композитор проходил у P.M. Глиэра. С любовью, благодарностью и глубоким уважением вспоминает Хачатурян о своих педагогах. Окончил консерваторию Хачатурян с отличием. Его имя занесено на почетную мраморную доску.

Занятия в консерватории способствовали расширению общего и музыкального кругозора Хачатуряна, воспитанию у него прогрессивных идейных, эстетических взглядов, отличной композиторской техники. Молодой композитор много читал, знакомился в классической и современной музыкой, приобщался к многонациональной советской
культуре.
Уже первые сочинения (Танец для скрипки и фортепиано, Поэма для фортепиано, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Танцевальная сюита для симфонического оркестра и др.) свидетельствовали о чрезвычайно ярком и самобытном даровании молодого композитора, о поразительно быстром его творческом формировании. Дипломная же работа Хачатуряна — Первая симфония, посвященная 15-летию установления Советской власти в Армении,— вызвала большой интерес музыкальной общественности и была признана одним из наиболее значительных произведений советской симфонической музыки того времени.
«Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит,—писал Д. Д. Шостакович.—О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостями жизни».

После одной из концертных поездок по районам Армении он писал: «Я увожу в своей памяти дорогие лица моих слушателей, и встречи на поле с девушками, поющими чудесные армянские песня, и огневые краски осени Араратской долины, и произведения юных композиторов, создавших свое первое творение, я увожу с собой уже в ярких контурах встающие передо мной, приобретающие плоть и кровь новые сочинения. Они рождены богатейшей музыкальной почвой родной моей Армении, как материнским молоком, вспоены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мною».

Прочные связи Хачатуряна с традициями национальной художественной культуры можно проследить во многом: ив широком использовании композитором идейных, сюжетных мотивов, образов, приемов, характерных для армянской поэзии, живописи; и в близости его ослепительно красочной музыкальной палитры художественной манере замечательного армянского живописца Мартироса Сарьяна; ив развитии им в своих произведениях некоторых сторон творчества классиков армянской музыки — Комитаса и Спендиарова.
«..По моему глубокому убеждению,— говорил Хачатурян,—Комитас и Спендиаров являются подлинными основоположниками армянской классической музыки; они наметили на многие годы вперед основные пути развития армянской музыки». Вслед за Комитасом и Спендиаровым Хачатурян внес громадный вклад в армянскую музыку, в расширение ее содержания, круга образов, в развитие и обогащение ее стиля.

* Послушаем одно из красивейших сочинений Хачатуряна -Концерт ре минор для скрипки с оркестром.