

Галина Левашёва

РАССКАЗЫ

из музыкальной

ШКАТУЛКИ



Издательство  
Детская литература

Галина  
Левашёва



РАССКАЗЫ  
из музыкальной  
ШКАТУЛКИ

*Издание второе,  
исправленное и дополненное*

Эта книжка — не учебник и не пособие. «Научить» вас музыке она не сможет.

Но мы надеемся, что, прочитав «Рассказы из музыкальной шкатулки» — рассказы о музыкальных инструментах, о музыкантах, о самой музыке, — вы внимательнее и охотнее станете слушать музыку и полюбите её, если раньше её не любили.



**РИСУНКИ Н. КОШЕЛЬКОВА**

**Левашёва Г. Я.**

Л 34    Рассказы из музыкальной шкатулки. Научно-художественная книга. Изд. 2-е, исправл. и доп. Рис. Н. Кошелькова. Л., «Дет. лит.», 1975.

144 с., с ил.

Книга открывает перед юным читателем замечательный мир музыки; помогает понять, какие мысли и чувства она вызывает, как нужно её слушать и что значит — любить музыку.

78

Л 70802—136  
М 101 (03)—75    Без об.

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА». 1975 г.  
СОСТАВ. ИЛЛЮСТРАЦИИ.



**К**ак-то в Филармонии на концерте я встретила свою школьную учительницу пения.

— Вы по-прежнему любите музыку? — спросила она меня.  
— Да, теперь музыка стала моей профессией.

Приятно было увидеть снова неутомимую, влюбленную в своё дело Варвару Павловну; сразу вспомнилось, как много и охотно пели мы на её уроках, какую замечательную музыку слушали. Она была нашей любимой учительницей, и я сказала ей об этом.

— Меня любили? — улыбнулась она. — А музыку?

Я даже обиделась.

— Наш хор был лучшим в районе, — гордо напомнила я Варваре Павловне.

Она внимательно посмотрела на меня.

— А помнит ли бывшая староста хора, как выглядела тетрадка учёта посещаемости, когда создавался этот лучший в районе хор?

И бывшая староста сконфуженно опустила глаза...

Увы, далеко не все и не всегда любили музыку в нашей школе. Школьный хор начинал свою деятельность с восьми человек, да и тех приходилось упрашивать прийти на занятия. «Я певцом быть не собираюсь», — говорил один. «Пение — это не предмет», — заявлял другой.

Один... другой... К сожалению, это не один и не два человека. Многие говорят, что вообще музыки не любят...

Вечером дома, всё ещё думая о том разговоре, я долго ходила по комнате, перебирала книги, ноты... Что-то беспокоило меня, сильно беспокоило... Но что именно? И откуда взялось это странное, тревожащее чувство вины? Мне казалось, я виновата перед тем, что люблю больше всего на свете, перед музыкой. Чем же?

Я смотрела на корешки книг, такие знакомые, что, кажется, с закрытыми глазами, на ощупь смогу узнать каждую из них: вот эта — большая, толстая — «Записки» Глинки; вот четыре тома писем Бородина, письма

Мусоргского, книжка о древней и средневековой музыке, учебники истории русского и зарубежного музыкального искусства, и снова письма, дневники, научные статьи, учебники...

Статьи Владимира Васильевича Стасова, человека, страстно, самоотверженно любящего искусство. Три толстенных тома в строгих чёрных обложках. От частого употребления книги разбухли и кажутся огромными...

«Он всю жизнь свою оправдал слова свои, сказанные ещё ребёнком: «Музыка — душа моя!». . . Он вложил всю свою жизнь в страницы своих сочинений, он влил в звуки своей музыки всю кровь сердца своего».

Так Стасов пишет о Глинке. Пишет о композиторе, о музыке. И как же можно легко и бездумно отмахнуться («я не люблю музыки») от того, во что люди вливали «всю кровь сердца своего»?

В письмах Петра Ильича Чайковского я вдруг нахожу строчки, которые сразу же объясняют мне непонятное чувство вины:

«...Если я могу содействовать распространению славы русской музыки, — пишет Чайковский, — не прямой ли мой долг бросить всё... и спешить туда, где я могу быть полезен для своего искусства и своей страны?»

Да, эти слова будто обращены прямо к нам, сегодняшним музыкантам. Вправе ли мы, как пушкинские Скупые Рыцари, наслаждаться великими сокровищами музыкального искусства, упиваться своим пониманием музыки и пренебрежительно упрекать (а то и обвинять) тех, кто по незнанию, но недомыслию добровольно лишает себя одной из высочайших радостей на земле?

Ведь Глинка и Моцарт, Чайковский и Бетховен, Шуберт и Мусоргский писали музыку не для себя и не для горсточки знающих музыкантов. В своих гениальных творениях они обращались ко всему миру, ко всему человечеству. Языком музыки они говорили о радости и борьбе, о счастье и страданиях; они воспевали природу родной страны, мужество её народа, красоту и глубину народного творчества.

И каждый из них мечтал о том времени, когда их музыку, их мысли и мечты услышат все люди на земле.

Наша страна воплотила в жизнь мечты великих художников прошлого.

В огромных залах Дворцов культуры, в заводских и сельских клубах, по радио и телевидению звучит прекрасная музыка.

Слушают её замечательные люди, строители коммунизма. И музыка для них не просто развлечение, а большая радость, часть их богатой, интересной жизни.

И если всё-таки находятся ещё люди, которые «не любят музыки», то в этом виноваты мы, музыканты. Конечно же, мы должны «спешить туда, где мы можем быть полезны для своего искусства, для своей страны».

Как значительно и веско звучат слова русского композитора в наши дни. Ведь речь в них идёт о нашей стране, о стране, для которой самая прекрасная мечта человечества — ближайшее будущее.

И я подумала о вас, ребята. Вы будете жить в коммунистическом завтра. Вы уже сейчас помогаете строить его и видимо, знаете, каким должен быть человек, живущий в коммунизме. Он должен быть прекрасным. Воспитать в себе прекрасного человека вам поможет искусство — поэзия, живопись, музыка.

Вот о чём думала я в тот вечер. Вот как родилась книга о музыке для вас.

Эта книга не учебник, не пособие. Просто рассказы о некоторых музыкальных произведениях, о некоторых музыкальных инструментах, о том, что, как мне кажется, может заинтересовать не только любителей музыки, но, главным образом, тех из вас, кто до сего времени не прислушивался к звукам симфоний, не пытался понять, о чём поют в опере, — словом, не интересовался музыкой всерьёз.

Конечно, никакая книга, никакие рассказы не «научат музыке», не заставят полюбить её. Это может сделать только сама музыка. Но книга может помочь услышать то, что могло бы остаться неуслышанным.

Именно только помочь. Остальное уже зависит от вас.



# РАССКАЗЫ из музыкальной ШКАТУЛКИ

Откуда взялось название «Рассказы из музыкальной шкатулки»? У каждого из вас, конечно, есть какая-то заветная коробочка, шкатулка (или просто ящик письменного стола), где вы храните самые дорогие, самые ценные для вас вещи.

Может быть, это коллекции марок, монет, спичечных коробков; может быть — вырезки из газет и журналов, фотографии какого-то человека, героя ваших ребячьих дум, на которого очень хочется стать похожим; может быть — интересная переписка с зарубежными друзьями... да мало ли что ещё.

Есть и у меня такая «заветная шкатулка», в которой я храню всё то, что когда-либо услышано мной интересного о музыке. Ведь книжные полки и ящики письменного стола — тоже своего рода «заветные кладовые», хранящие ноты, книги, конспекты, карточки с нужными выписками и многое другое.

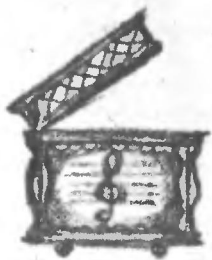
Всем этим дорогим для меня я хочу поделиться с вами, раскрыть для вас заветную шкатулку музыканта.

Итак, с чего же мы начнём?.. Пожалуй, вот с чего...

Странные бывают люди на свете!

Вечер. Человек один в комнате. Все дела закончены, можно отдохнуть. На улице дождь, выходить из дому в такую погоду не хочется. Ходит человек по комнате взад и вперёд. То на стул присядет, то на диване полежит, то в окно посмотрит — сыро, холодно, капли по стеклу капают... скучно.

Спросишь такого человека, почему он слоняется без толку по квартире, а он в ответ: «Делать нечего...» Как нечего делать? Да разве такое бывает? Ока-



зывается, — бывает, и довольно часто. У таких людей это называется «убить время». Убить время! Даже страшно становится. А они действительно убивают.

Вот включил радио такой человек, повернул ручку настройки. Зазвучала музыка. Льётся прекрасная мелодия, поёт о чём-то... а человек равнодушно вертит ручку, дальше... свист... вой — и оборвалась музыка на середине фразы, умерла мелодия. А человек и не заметил. Он ведь не знает, какое наслаждение может доставить хорошая музыка, хорошие стихи. «Не люблю музыку, не люблю стихи», — говорит этот человек.

Но ведь не любит только потому, что не понимает, потому, что ему лень попытаться понять. Очень жалко мне таких людей, очень хочется сказать им: откройте глаза и уши, заставьте ваши мысли шевелиться живее, послушайте, посмотрите, подумайте!..

...Звучит по радио музыка. Вы занимаетесь какими-то своими делами в ожидании интересной для вас передачи. Вы, конечно, слышите музыку, не можете её не слышать, но...

Остановитесь на минутку, друзья! Отложите дела и прислушайтесь... С вами говорит музыка.

Нежно-задумчиво поёт рояль. О чём он поёт? О чём грустит?

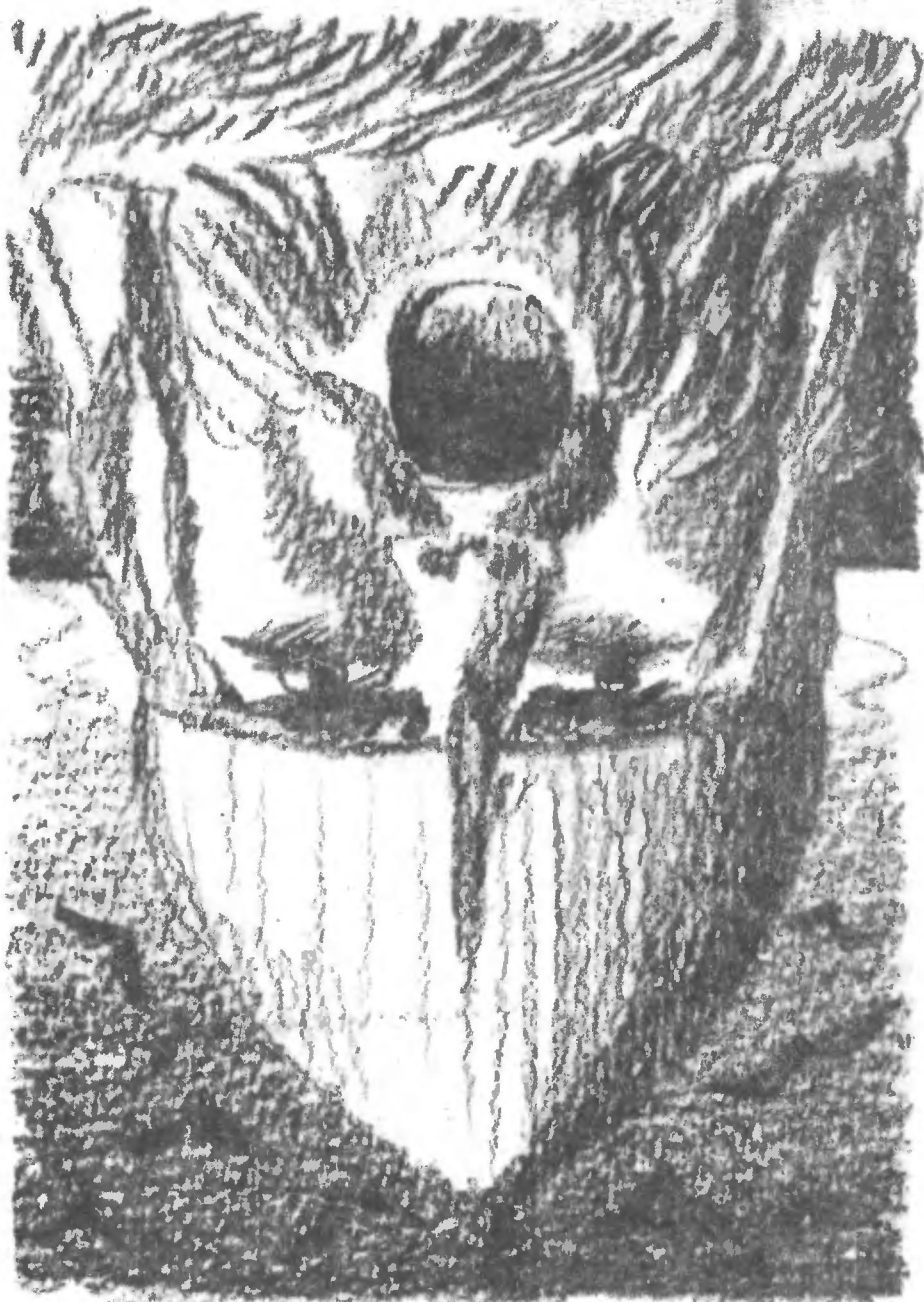
Вы задумались? Очень хорошо. Вы почувствовали нежную грусть мелодии, может быть, погрузили немножко сами, вспомнив о чём-то... Вот вы и услышали музыку.

Думаете, это и всё? Нет, дорогие мои ребята, это только самое начало. Крохотная щёлка в огромный и сложный мир музыкального искусства. Крохотная, но чрезвычайно важная. Ведь для того, чтобы услышать, нужно прислушаться, нужно захотеть услышать. И только потом можно идти дальше — читать книги о музыке, ходить на концерты, покупать пластинки, — словом, всё шире и шире открывать перед собой двери этого сверкающего и прекрасного мира.

Помните! С холодным сердцем, с нелюбопытным умом лучше и не приступать к познанию музыки. Она не терпит ленивых и равнодушных.











*„Найду ли краски  
и слова...“*

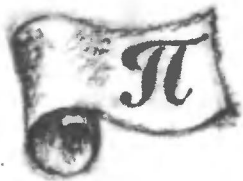
*Одни — одно,  
другие — другое*

*А при чём тут часовня?*

*Ансамбль  
пионерской песни  
и пляски*

*„Вставайте,  
люди русские!“*

*В лагерь  
за песнями*



ожалуй, не найдётся такого человека, который никогда в жизни не цел. Поют все, но далеко не все умеют петь. Нечётко произносят слова, неверно, фальшиво напевают мелодию или выкрикивают её во всю силу своих лёгких. Удовольствие от такого пения получает только сам поющий, остальным же это пение доставляет одни неприятности.

Попросишь такого человека петь потише, а он: «Разве я виноват, что у меня слуха нет?» И действительно, что же делать, если слуха нет, а петь хочется?

Почему-то считается, что, если не дала природа человеку музыкального слуха, — ничего не поделаешь, так он и будет всю жизнь петь фальшиво. На самом же деле музыкальный слух почти всегда можно воспитать, выработать в себе. Конечно, это не будет тонкий и чуткий слух музыканта, но на то, чтобы правильно петь, такого разработанного слуха вполне достаточно.

В этом вам помогут уроки пения, занятия в хоре.

Кстати, а что такое хор?

Если несколько случайно собравшихся людей запевают какую-то песню, обычно вначале у них ничего не получается, даже при том, что каждый в отдельности умеет петь. И только после того, как они споются, привыкнут друг к другу, будут слушать не себя, а друг друга, их голоса зазвучат слитно и красиво. Вот тогда-то и получается хор. И чем сплочённее, чем крепче коллектив поющих, тем чище и стройнее звучит хор.



Вдруг холм, безоблачной луною  
В тумане бледно озарясь,  
Яснее; смотрит храбрый князь —  
И чудо видит пред собою.  
Найду ли краски и слова?  
Пред ним живая голова.  
Огромны очи сном объаты;  
Хранит, качая шлем пернатый,  
И перья в тёмной высоте,  
Как тени ходят развеваясь.

А. С. Пушкин. «Руслан и Людмила»

Напрасно сомневался великий поэт — он нашёл замечательные краски и слова для описания живой головы! Её устрашающий вид, мощное, как ураган, дыхание, развевающиеся в вышине перья шлема — всё это с поразительной яркостью видишь перед собой, когда читаешь «Руслана и Людмилу».

Есть там и такие строчки:

«И вслед раздался голос шумный...»<sup>1</sup>

Представляете себе, каким «шумным» (кстати, как прекрасно здесь сказано — именно шумный, а не «громкий») должен быть голос у такой головы?

В то время, когда другой великий художник — Михаил Иванович Глинка — писал свою оперу на сюжет «Руслана и Людмилы», не было ни усилителей, ни микрофонов, ни, тем более, ревербераторов, придающих любому голосу звучание мощное, широкое — «шумное». Значит, техника не могла тогда прийти на помощь композитору. А ему непременно нужно было, чтобы голос живой головы звучал во много раз громче и шумнее, чем голос Руслана, которого должен был петь знаменитый певец Осип Афанасьевич Петров, обладатель необыкновенно красивого и мощного баса.

Что делать? Как найти музыкальные краски, достойные красок и слов Пушкина?

...Второй акт оперы. На сцене темно. Освещённый лучом прожектора, в задумчивости стоит Руслан. Звучит его ария: «О, поле, поле, кто тебя усеял мёртвыми костями?..»

Постепенно светает. Из мрака в глубине сцены вырисовываются очертания великанской головы. Закрыты огромные очи под насупленными бровями; тихо покачиваются гигантскими опахалами пышные перья богатырского шлема. Голова спит. Но вот вскинулись веки, гневом загорелись глаза...

Кто здесь блуждает? Пришлец безрассудный!  
Прочь! Не тревожь благородных костей!

Да, это действительно «шумный» голос! Так не сплёт ни один человек. Вот именно — ни один. А много?

Слушайте же, что придумал гениальный Глинка. Внутри бутафорской головы он спрятал хор — целый мужской хор поместился в этой громадине. И поют они в унисон, то есть в один голос. Все поют одну мелодию. Создаётся впечатление, что поёт один человек.

Просто? Очень просто, но и очень трудно. Ведь голоса должны сливаться, их звучание должно быть очень ровным и чистым, иначе весь эффект сразу пропадёт.

Как, значит, должны спеться, как должны знать друг друга, слышать друг друга люди, поющие в таком хоре!

А ведь кажется — что может быть проще одноголосного пения. Многие из вас именно с него и начинали своё музыкальное образование. Вспомните, как в детском саду ваша музыкальная воспитательница садилась за рояль и играла песенку, а вы старательно пели.

Правда, хотя вы и очень старались, ваше пение нельзя было принять за пение одного великанского ребёнка. Каждый пел только за себя, слушал

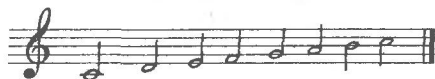
<sup>1</sup> Здесь и дальше разрядка моя. — Г. Л.

только свой голос и рояль. Но постепенно мелодия песенки становилась всё более знакомой, привычной, и уже можно было позволить себе послушать: а как же поёт твой сосед? И при этом продолжать петь самому. Так, прислушиваясь к голосам других ребят, вы невольно «подстраивали» звучание своего голоса к звучанию голосов соседей. Песенка начинала получаться настолько хорошо, что вас приглашали выступить по радио или по телевидению и диктор объявлял: «Выступает хор воспитанников детского сада». Получился, пусть небольшой и неопытный, но уже настоящий хоровой коллектив.

А потом вы пошли в школу. Начались специальные уроки пения, вы стали учить ноты. Голоса ваши всё больше и больше слушались вас, а мелодии песен, которые вы разучивали на уроке, становились сложнее. Хор звучал всё слаженнее, всё чище. И тогда вы узнали, что существует не только одноголосное пение.



Выучить названия нот совсем не трудно. Их всего семь. Вот вы аккуратно записали в своих нотных тетрадах гамму До мажор и бойко произносите: «До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до». Потом обратно: «До, си, ля, соль, фа, ми, ре, до». Выучили — стали их петь. Это тоже не очень сложно:



Трудности начинаются тогда, когда звуки гаммы приходится петь «вразбивку» — например, спеть так:



Нота «до» — первая нота гаммы До мажор. Её вам обязательно сыграет учитель, и спеть её будет легко — просто повторить то, что услы-



шали. А вот ноту «фа» вам придётся находить самим — услышать внутренним слухом. как она звучит. и слыть. Кто-то из вас. у кого слух получше (я говорю о слухе музыкальном), сразу же услышит, вспомнит звучание этой ноты и чисто, верно её споет. Многим же из вас поначалу придётся туго.

Ещё труднее, когда на доске написано, например, такое:



и, значит, находить придётся уже обе ноты — и «соль», и «си».

Те, кому трудно слышать сразу, прибегают к простому, но довольно верному средству (хотя оно и не очень верное, но на первых порах вам, не музыкантам, простительно) — пропевают «про себя» все промежуточные звуки между «до» и «фа» в первом случае; или, что ещё сложнее, от ноты «до» «про себя» пропевают все звуки до ноты «соль», затем громко тянут «со-о-оль» и снова «про себя» — «ля», а затем громко — «Си!» Иначе пока не получается. Потом такое «про себя» уже становится совсем не нужным — ваш внутренний слух и ваш голос постепенно припевают к самым разным сочетаниям всех звуков гаммы.

Такие занятия называются сольфеджио. Вы учитесь петь по нотам, или, как ещё говорят, «читать ноты».

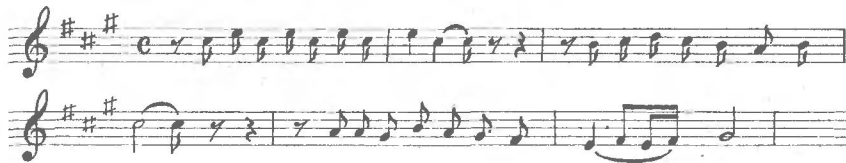
Конечно, сначала вы всякую написанную музыкальную фразу читаете «по складам»; в вашем исполнении даже самая несложная мелодия будет спотыкаться на каждой ноте.

Тут вам на помощь приходит рояль — верный друг певца. Рояль ведёт мелодию, направляет ваш голос, не даёт ему сбиться с пути.

Иногда рояль замолкает, и голос сразу перестаёт вас слушаться, вы поёте что-то немислимое — так часто бывает вначале, когда голос ещё не научился петь мелодию без поддержки. Он, как слепой без поводыря, ощупью находит путь, ошибается, возвращается назад и начинает всё с начала. Трудно, невероятно трудно, но учитель на страже — снова зазвучал рояль, вы подстраиваете свой голос к его уверенным, чистым звукам, и мелодия оживает.

Потом и эти трудности уходят, уступая место новым, — вы учитесь петь.

И вот представим себе, что однажды вы переписываете в свои тетрадки такую мелодию:



Если бы вы были опытными музыкантами и смогли прочесть эту довольно сложную мелодию, вы увидели (то есть услышали) бы, что хорошо её знаете. Она зазвучала бы у вас в ушах, как звучит в памяти вашего учителя, который пишет её наизусть на доске. Но вы пока просто заинтересованы. Кое-кто пытается, правда, отгадать, что за мелодия, — нет, ничего не выходит. Наконец под мелодией подписаны слова:

ЛЕ-ТИ-ТЕ, ГО-ЛУ-БИ, ЛЕ - ТИ - ТЕ. ДЛ Я ВАС НИ-ГДЕ ПРЕ-ГРА-ДЫ

НЕТ НЕ-СИ-ТЕ, ГО-ЛУ-БИ, НЕ - СИ - ТЕ

В зале становится, наверное, немножко шумно. «Да эту песню и учитель почти не надо, — думают многие. — Сразу и будем петь».

Но учитель почему-то не торопится сесть за рояль. Он пишет на доске ещё одну мелодию:

И что самое интересное — подписывает-то он под ней те же самые слова:

Летите, голуби, летите!  
Для вас нигде преграды нет.  
Несите, голуби, несите  
Народам мира наш привет!

— Ну вот, а теперь будем петь.

— Что петь?

— Одни — одно, другие — другое, — спокойно отвечает учитель.

Кто-то не удержался и фыркнул. Настолько-то уж вы разбираетесь в музыке, чтобы знать, что две песни одним хором не споёшь, даже если слова у этих песен одинаковые. Но учитель и не думает шутить. Он садится за рояль, и вы покорно разучиваете: одни — одно, другие — другое. Как на контрольной по математике: первая и вторая колонки.

Выучили наконец первую фразу.

— Теперь споём все вместе, — говорит учитель. И вы поёте.

Ох, как это красиво, оказывается! Правда, иногда вы, к своему великому удивлению, невольно начинаете петь не то, что разучивали, а то, что поют «другие», но в конце концов дело идёт на лад и ваши голоса, которые сегодня звучат особенно чисто и красиво — песня-то ведь замечательная! — разносятся по всей школе.

Ребята из параллельного класса удивлённо прислушиваются: «Что это сегодня с ними? Как здорово поют!»

Они ещё не знают, что сегодня на своём уроке пения будут петь так же «здорово».

Но вы-то уже всё знаете. Знаете, что сегодня вы пели и а два голоса а; знаете, что две такие, казалось бы, разные мелодии на самом деле — две хоровые партии одной и той же песни: первая — основная мелодия, и вторая — второй, дополнительный голос.

Узнали вы и о том, что голоса ваши звучат по-разному; одним легко петь высокие ноты, а у других они не получаются, зато низкие ноты звучат сильно и красиво. Высокие голоса — сопрано у девочек и дисканты у мальчиков — поют первую партию; низкие — альты — вторую.

Ваш унисонный хор на этом уроке стал двухголосным.



Проходит много времени. Вы научились довольно хорошо петь двухголосие, и многие из вас поют в школьном хоре. Там тоже разучивают песню Дунаевского «Летите, голуби», но уже не на два голоса, а на четыре. Сопрано с дискантами и альты, в свою очередь, разделяются на первые и вторые голоса. У каждой группы голосов есть своя партия.

В таком четырёхголосном звучании песня стала ещё красивее, она как будто расцвела яркими красками. Основную мелодию поют то высокие, звонкие сопрано, то низкие приглушённые альты. И вступают голоса не все вместе. То одна, то другая группа замолкает, а потом снова вливается совсем как будто бы новой мелодией в общее звучание.

Перед началом репетиций участники хора «распеваются» — поют разные упражнения: хором долго тянут какую-нибудь одну ноту или гамму, называя звуки — «до-о-о, ре-е-е, ми-и-и», или поют три ноты, взятые через одну, — трезвучие: «до—ми—соль». Для чего это им? А вот для чего: после такой «разминки» голоса звучат лучше, звонче, чище. Это как разминка в спорте — такие же тренировочные упражнения. Кроме того, распевка причудает вас петь не громче и не тише своих товарищей.

Упражнения на распевке поются почти без рояля. Только первую ноту или первый аккорд берёт на рояле руководитель, а дальше уж хор сам справляется. Научились.

Но представьте себе, что даже таких многоопытных певцов на одной из репетиций руководитель приводит в полное недоумение.

— Песню «Летите, голуби» мы будем петь в часовне, — говорит он.

— Что?!

Руководитель будто и не замечает вашего удивления.

— Сейчас вы послушаете, как эту песню нужно петь по-настоящему, так, как её написал композитор.

Включена радиода, и вы сразу же забываете обо всём, даже о злосчастной часовне, в которой вам почему-то придётся петь. Вот ведь, оказывается, что значит петь по-настоящему!

Красивое вступление к песне, которое обычно ваш руководитель играл на рояле, тоже можно петь. Самые высокие, самые звонкие женские голоса поют без слов прекрасную мелодию вступления. Будто действительно стая белых птиц, распахнув крылья, устремляется ввысь, летит, летит... Кажется, подними голову — и увидишь не потолок школьного зала, а голубое ясное небо и в его безбрежной дали — стремительный полёт белоснежных посланцев мира... «Летите, голуби, летите!..»

Кончилась песня. Все долго молчат. Но вот кто-то опомнился:

— А причём тут часовня?

— Что вы заметили необычного в исполнении? — вопросом на вопрос отвечает руководитель.

— Вступление пели, а не играли.

Самые наблюдательные и музыкальные заметили, что никакого сопровождения вообще не было. Пел хор, один, без аккомпанемента.

— В том-то и дело, — хитро улыбается ваш руководитель. — Этот хор пел «а капелла». «Капелла» по-итальянски значит «часовня, маленькая церковка». В больших католических соборах, костёлах Италии, Франции, Польши и других стран непременно есть орган. В старом Домском соборе в Риге до сих пор можно слышать его величественный, торжественно-гудящий голос, только сейчас там устраивают не молебны, а концерты органной музыки. В далёкие времена, когда все профессиональные хоры были церковными, принадлежали какой-нибудь церкви, они обычно пели под орган. Но в маленьких часовнях — капеллах — органов не было, и петь в них приходилось без аккомпанемента, без сопровождения. Вот и родилось выражение: петь «а капелла», что буквально означает «петь в часовне». Капеллой же теперь называют большой профессиональный хоровой коллектив. Существует Ленинградская государственная капелла, украинская капелла «Думка» и другие.

И весь школьный хор облегчённо вздохнул. Хорошо это у них получилось, дружно. Вот теперь понятно. Будем учиться петь в часовне.



Наверное вам не раз приходилось наблюдать такую картину: по шумной и людной улице идут навстречу друг другу два взрослых, солидных человека. Лица у них озабоченные, серьезные, вид деловой. Но вот один из них случайно поднял голову, увидел другого и... сразу оба помолодели. Они останавливаются посередине тротуара, смеются, без конца повторяют: «А помнишь? А помнишь?» — и так при этом откровенно, по-мальчишески радуются, что просто зависть берёт.

Любой поймёт — встретились друзья детства.

По разным городам страны разъехались друзья моего пионерского детства, по-разному сложились наши судьбы. Но каждый раз, встречаясь, мы тоже без конца говорим друг другу «а помнишь», радуемся, молодеем и долго стоим на тротуаре, мешая прохожим.

О чём мы вспоминаем?..

Было это в середине тридцатых годов. Нам, ленинградским пионерам, только что подарили в то время дворец. Самый настоящий, бывший царский, тот, что на набережной реки Фонтанки у Аничкова моста.

В создании первого в мире пионерского дворца принимал участие весь Ленинград. Надо было отремонтировать, нарядить, «омолодить» обвет-

шалую резиденцию вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны. За дело взялись архитекторы, мебельщики, художники, обойщики, паркетчики и драпировщики. Засверкал, засиял огнями хрустальных люстр старый дворец. Но ведь этого было мало. Нужны были мастерские и лаборатории, музыкальные классы и репетиционные залы, студии для художников и скульпторов, шахматный клуб, библиотеки и многое, многое другое. Тут с увлечением принялись за работу инженеры, изобретатели, учёные, артисты, портные, повара. . . Да-да, и повара тоже. Работники знаменитой и по сей день ленинградской кондитерской «Север» придумывали специальные рецепты и готовили своих представителей к работе на «дворцовой» кухне. Впрочем, трудно, пожалуй, назвать такой завод, институт, театр, где не ломали бы голову над тем, как лучше, интереснее устроить жизнь ленинградским пионерам в их дворце. Предложения сыпались отовсюду, одно другого фантастичнее. Казалось, весь взрослый Ленинград вспомнил свои самые сокровенные детские мечты. До нас, ребят, доходили, конечно, кое-какие слухи — ведь над созданием Дворца трудились наши мамы и папы. Случалось, и проговаривались.

Действительность превзошла самые смелые ожидания. Дворец был прекрасен.

Нам просто не верилось, что мы хозяева всего этого великолепия. Мы принимали у себя во Дворце наших взрослых гостей, усаживали их на шёлковые кресла и диваны, водили по гостиным, классам, мастерским. Мы были горды, счастливы, и песни, которые звучали тогда во Дворце пионеров, тоже были песнями счастья.

Больше всех мы любили, пожалуй, песню, которую услышали впервые в кинофильме «Концерт Бетховена». Называлась она «Эх, хорошо!».

Нам нравились слова этой песни:

Эх, хорошо в стране Советской жить,  
Эх, хорошо страной любимым быть,  
Эх, хорошо стране полезным быть,  
Красный галстук с гордостью носить!  
Мерить землю решительным шагом,  
Помнить твёрдо заветы отцов.  
Знай один лишь ответ,  
Боевой наш привет:  
Будь готов! Будь готов! Будь готов!

Нравилась и мелодия, стремительная и радостная, простая и певучая. И хотя полёт в космос был тогда ещё и вовсе недостижимой мечтой, мы верили, что он сбудется. Верили и пели:

Эх, хорошо бойцом отважным стать,  
Эх, хорошо и на луну слетать!  
Эх, хорошо все книги прочитать,  
Все рекорды в мире перегнать.

Я сказала, что эту песню мы любили больше всех. А впрочем, нет, была ещё одна, и трудно сказать, которая из них звучала чаще. Кинофильм, в котором она появилась впервые, назывался «Дети капитана Гранта»,

и речь в нём шла о временах, очень далёких от современности, а песню запела вся советская пионерия. В фильме же её пел сын капитана Гранта, смелый Роберт, мальчишка с горячим, преданным сердцем и благородной душой.

Догадались, о чём я говорю?

Конечно же, это песня о весёлом ветре, том самом, что «все на свете песенки слышал»,

Мелодии будто выучивались сами собой, а слова в точности отвечали нашему настроению, нашим тогдашним мечтам:

Кто хочет, тот добьётся,  
Кто ищет, тот всегда найдёт!

И конечно же, нам очень хотелось увидеть у себя, в нашем Дворце, автора этих замечательных песен, композитора Дунаевского.

Два—три года в детстве — это большой срок. И нам в 1936—37 годах казалось, что имя Дунаевского мы знаем уже очень давно. На самом же деле о Дунаевском страна узнала в 1934 году, когда на экраны вышел фильм «Весёлые ребята» и все услышали впервые «Марш весёлых ребят».

Сейчас, говоря о фильме «Весёлые ребята», вы назовёте его старым фильмом. А вот о «Марше весёлых ребят» вы этого не скажете. В его мелодии — задорной, дерзкой, в его ритме — упруго-чётком и словно танцующем, живёт такая ослепительная молодость, что, где бы и когда бы вы ни услышали эту музыку, вам сразу же захочется подхватить, запеть вместе со всеми:

И тот, кто с песней по жизни шагает,  
Тот никогда и нигде не пропадёт!

В те годы люди, возвращаясь из кинотеатра домой, часто напевали что-то со словами или без слов, громко или тихонечко, про себя. И почти с уверенностью можно было сказать: они смотрели фильм с музыкой Дунаевского.

Теперь вам, наверное, нетрудно себе представить, как мы, ребята, мечтали о встрече с Дунаевским. При Дворце пионеров был клуб юных любителей музыки. Ребята из этого клуба часто устраивали разные интересные встречи с музыкантами и композиторами. Им, естественно, удобнее всего, думали мы, пригласить Дунаевского. Им, как говорится, и карты в руки. «Кто хочет, тот добьётся», — намекали мы им.

Но пока мы мечтали и строили планы, Исаак Осипович сам пришел к нам. И не просто в гости...

Однажды нам сказали, что при ленинградском Дворце пионеров организуется ансамбль пионерской песни и пляски. А руководить этим ансамблем приглашён... Дунаевский!

Думаете, мы обрадовались? Ничего подобного. Испугались.

Одно дело — пригласить известного, любимого композитора в гости, и совсем другое... Ох, даже подумать и то страшно!

Лучшая наша певица, Лена Сорокина, которая очень хорошо, с удо-



вольствием пела всегда песню Дунаевского «Дальняя сторожка», теряла голос от одной мысли, что ей придётся петь «Сторожку» при Дунаевском, хотя исполняла она эту песню много раз — одна и с нашим хором, на больших, ответственных концертах и конкурсах.

— Подумать только, он сам написал, а я так, вдруг, возьму и буду при нём петь, — плакала Лена. — Ни за что!

Мы подсмеивались над её отчаянными, горькими слезами, но нам тоже было страшно, очень страшно. Волновались хористы и их руководитель. Ещё бы! Ведь хор в ансамбле песни и пляски — это основа основ. Нет хора — нет ансамбля. Понравится ли будущему руководителю наш хор? Всех возьмут в ансамбль или не всех?..

Тщательно готовились к первой встрече танцоры и чтецы. Руководитель симфонического оркестра часами «гонял» своих питомцев, назначая одну репетицию за другой. Словом, волнений было предостаточно. Все считали дни и часы до первой встречи с Исааком Осиповичем Дунаевским. Что мы скажем, когда он придёт? И вообще, как это всё будет?

Он вошёл в нашу большую гостиную как-то очень незаметно, словно случайно. Невысокий, ничем не примечательный человек. Уютно устроился за столом, посмотрел на нас, улыбнулся — и всем сразу стало весело, будто он сказал что-то очень приятное для каждого. Сразу же начался интересный, серьёзный, деловой разговор, и волноваться уже было некогда. Выступали солисты оркестра, танцоры, чтецы, пел хор. Лена Сорокина, почти совсем успокоившись, вышла петь «Дальнюю сторожку». Вдруг Исаак Осипович встал из-за стола, и не успели мы опомниться, как он уже был у рояля.

Сел Дунаевский к роялю как будто между прочим — казалось, опустил-ся на стул на минутку, сейчас тронет клавиши и отойдёт (как хорошо мы изучили потом эту характерную для него манеру садиться за рояль!), посмотрел на Лену: «Ну, что же, споём «Дальнюю сторожку», — и заиграл вступление к песне:

Идёт состав за составом,  
За годом катится год.  
На сорок втором разъезде лесном  
Старик седой живёт. . .

Словно впервые, затаив дыхание, слушали мы эту песню-рассказ о подвиге старого путевого обходчика. . .

Пусть жизнь он отдаст,  
Но только не даст  
Врагу разрушить путь. . .

Посерьёзтели лица мальчишек, не скрываясь, плакали девочки — так замечательно пела наша Лена. Лучше, чем всегда.

Дальняя дорожка,  
Поезд, лети, лети!  
Тихая сторожка  
На краю пути. . .

Мы тогда ещё не знали: когда Исаак Осипович сам аккомпанирует своим песням — плохо не споёшь. И не только потому, что он внимательно и чутко следил за певцом, верный, удобный темп давал во вступлении; он как бы вкладывал в исполнителя часть своей души, раскрывал свой композиторский замысел. И, «зарядив» исполнителя нужным настроением, давал ему затем полную свободу, чтобы певец мог выразить как можно лучше именно свои, близкие ему чувства, передать в песне то, что думал и хотел выразить сам.

Знакомство кончилось, и началась каждодневная работа.

В ансамбль входил большой хор, симфонический оркестр, танцевальная группа и группа чтецов. Попросите сейчас любого из участников рассказать о репетициях и занятиях — первое, что они скажут: «И трудно же было!» А лицо при этом такое, будто говорят: «Был сплошной праздник».

И то, и другое — правда. Исаак Осипович был сам очень требователен к нам и терпеть не мог, когда взрослые (как это иногда случается) умилённо оправдывали наши погрешности на выступлениях «детским возрастом»: «Маленькие, а как поют! Такие крошки — а как танцуют!» Дунаевский говорил иначе: «Вы вышли на сцену — значит, вы артисты, и никого не должно интересоваться, сколько вам лет. И вы сами, и зрители должны об этом забыть». Только теперь, когда я стала взрослой, я поняла, что ни сам он, ни наши педагоги об этом, конечно же, не забывали никогда. Нет, они добивались от нас серьёзного, творческого, профессионального отношения к работе.

Вместе с тем даже при таком напряжении у нас всегда сохранялось отличное, прямо праздничное настроение. Его великолепно умел создавать и поддерживать Исаак Осипович. Почувствует, что мы устали, — и не подумает жалеть или уговаривать. Мимоходом скажет что-нибудь смешное (а как он умел смешить!) — и сам первый расхохочется. За ним весь ансамбль взрывается смехом, и усталости как не бывало. Репетиция идёт дальше.

Было и ещё одно, что снимало усталость и придавало праздничность даже репетициям, — музыка Дунаевского. Она сама была такой молодой и праздничной, что очень хотелось спеть и сыграть её как можно лучше, быстрее, как говорят, «с настроением».

...Репетиция, помнится, шла в павильоне Росси, в саду при Дворце пионеров. Зима в том году была снежная, и белые, словно мраморные, ветки деревьев смотрели в огромные окна павильона. Ансамбль готовил новогоднюю программу. В ней были чудесные песни, танцы, весёлые сценки-конферансы. Но очень не хватало праздничной новогодней песни. И непременно новой, совсем новой, которую никто не слышал.

Дунаевского ещё не было, мы занимались со своими педагогами. Как всегда неожиданно, незаметно (очень он любил так появляться!) Исаак Осипович оказался за роялем. Тишина в павильоне наступила сразу же.

Никого не надо было утихомиривать, успокаивать — мы знали, что услышим сейчас новую песню.

Ну до чего же счастливая, стремительная была эта новая песня-танец!

Урок меня не спрашивай!  
Не спрашивай, не спрашивай!  
Урок мени не спрашивай —  
На отдыхе отряд!  
На ёлке разукрашенной,  
Украшенной, украшенной,  
На ёлке разукрашенной  
Фонарики горят!

Исаак Осипович и детская писательница Нина Владимировна Гернет написали её специально для нашего ансамбля. С каким наслаждением, скандируя, выговаривал хор задиристое «не спрашивай, не спрашивай. . .»! И невероятно трудно стоять на месте — очень хочется танцевать. Но, увы, это можно только танцорам. Они и отплясывали за всех нас.

Впрочем, хору и без танцев хватало сложностей — попробуй-ка чётко, ясно выговаривать в таком невероятно быстром темпе все эти «не спрашивай» и «украшенной». Девочки из хора жаловались, что даже во сне им снятся повторы. Ребята из оркестра тоже немало помучились; танцоры трудились не жалея сил. Зато песня получилась именно такая, какой не хватало в программе — настоящая праздничная ребячья песня.

Каким же торжеством — после всех этих бесконечных занятий и репетиций — были для нас концерты!

. . . Стройным амфитеатром по обе стороны от оркестра становится хор. В чёрном костюме, с маленьким красным значком депутата Верховного Совета РСФСР выходит на сцену наш Исаак Осипович. Поднял руку. Ещё стройнее, чётче ряды хористов в парадной пионерской форме. Замер оркестр. . .

В буднях великих строек,  
В весёлом грохоте, в огнях и звонах,  
Здравствуй, страна героев,  
Страна мечтателей, страна учёных. . .

«Марш энтузиастов». Этот великолепный гимн труду, уму, золотым рукам рабочего человека Страны Советов. Звонко и гордо звучат ребячья голоса, взмывают вверх чистые, высокие сопрано солисток. . .

Нам нет преград ни в море, ни на суше,  
Нам не страшны ни льды, ни облака.  
Пламя души своей, знамя страны своей  
Мы пронесём через миры и века!

«Парадом радости» называли концерты пионерского ансамбля. Вспоминается танец — гопак, поставленный на музыку Дунаевского к кинофильму «Богатая невеста».

Оркестр играет медленное, протяжное вступление. Хор единым быстрым движением надевает шапочки, наклоняет головы — и вся сцена превращается в поле больших жёлтых подсолнухов. . . Плавно, под музыку

покачивается хор, — колышутся подсолнухи. Идут последние такты вступления, а танцоры стоят за кулисами и ждут. Исаак Осипович дирижирует, а сам нет-нет, да и посмотрит в их сторону: держитесь, мол, сейчас жарко будет.

И вправду начиналось что-то невообразимое. Какой-то стремительный вихрь из лент, цветов и сияющих физиономий вылетал на сцену.

Мы всегда поражались, что наши танцоры и оркестранты не сбиваются, а они совершенно искренне убеждали нас, что сбиться невозможно. Очевидно, дело было в том, что Исаак Осипович хорошо знал наши ребячьи возможности. Может быть, оркестр под его руководством играл не так уж быстро, только очень темпераментно. Музыка зажигала танцоров, они танцевали увлечённо, самозабвенно — вот и создавалось впечатление виртуозной стремительности, которой подчас завидовали даже взрослые, профессиональные ансамбли.

А после концерта снова репетиции, занятия, подготовка новой программы, повторение старой; снова незабываемые перебежки по заснеженным тропинкам из дворца в павильон Росси, ясно ощутимый с мороза запах дерева от репетиционных, некрашенных мостков для хора; снова радости и разочарования, строгие выговоры и скупые похвалы наших педагогов. И ощущение счастья, большого, волнующего, такого, какое бывает только в детстве.

«А помнишь? А помнишь?» — говорю я сейчас при встрече педагогу Октябрьине Лапшиной, балерине Нелли Раудсепп, солисту оркестра, заслуженному деятелю искусств Вениамину Марголину и многим другим — врачам, инженерам, артистам. И в ответ слышу те же бесконечные «а помнишь...» И кажется, где-то совсем рядом возникают мелодии песен, тех, давних, но по-прежнему молодых и счастливых, созданных человеком, который на всю жизнь научил нас вкладывать в любое дело горячий пионерский огонёк.



Если спросить у вас, какой актер играет Александра Невского в фильме, — почти все ответят правильно: народный артист СССР Николай Константинович Черкасов.

А вот на вопрос, кто написал музыку к кинофильму «Александр Невский», вероятно, ответят немногие, да и самую музыку вряд ли хорошо помнят: такие события разворачиваются на экране, такая грандиозная битва происходит — до музыки ли тут!

Между тем музыки в этом фильме очень много и она такая замечательная, что исполняется даже отдельно от фильма, как самостоятельное музыкальное произведение.

Спросите, почему здесь, в нашей беседе о пении, я завела разговор об «Александре Невском»? Да потому, что главная роль в этом музыкальном произведении принадлежит хору.

Афиша к концерту Ленинградской государственной академической капеллы. Читаем:

С. С. ПРОКОФЬЕВ. «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ».  
КАНТАТА ДЛЯ ХОРА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА.

Именно кантатой, то есть музыкальным произведением для пения,

а не сюитой из музыки к фильму назвал своё сочинение Сергей Сергеевич Прокофьев.

На сцене не будет декораций. Займут свои места оркестранты во фраках, выйдет и построится хор — чёткие ряды женщин в длинных платьях и мужчин в чёрных костюмах. Дирижер подаст знак — и линия белых листков прочертит эти стройные ряды: хористы приготовят ноты.

Но начнётся музыка — и всё исчезнет. Перед нами встанет измученная, разоренная монголами Русь, собирающая силы для борьбы с новым врагом.

«Вставайте, люди русские!  
На славный бой, на смертный бой!» —

запевают мужские голоса.

Мощно и грозно звучит их призыв; то низко, рокочуще, то высоко и звонко ведут они мелодию песни. Вот слились вместе, будто идущие из разных мест ополченцы собрались в единую могучую рать:

Вставайте, люди честные,  
За нашу землю русскую!

Широко и плавно разлилась вдруг мелодия — запели низкие женские голоса:

На Руси большой,  
На Руси родной  
Не бывать врагу.

Вступили сопрано — зазвенела прекрасная мелодия высоким, чистым звоном.

И снова клич по всей Руси: «Вставайте, люди русские!»

Теперь уже поёт весь хор, и женщины и мужчины, — еще мощнее, и уже совсем грозно зазвучала песня, сзывая всех на битву с врагом.

А знаете ли вы, мои дорогие друзья, что в самые первые дни Великой Отечественной войны, когда не было и не могло еще быть песен, зовущих на правое и святое дело — на битву с фашизмом (а как нужны были такие песни сразу же, сейчас же!), когда не была еще создана прекрасная и суровая песня-призыв «Вставай, страна огромная!», — в эти самые первые дни по радио во всех уголках нашей страны звучал именно этот хор из кантаты Сергея Прокофьева.

Вставайте, люди русские, на великий бой с захватчиками нашей Родины, за нашу землю, — сзывала советских людей мужественная песня. И могучая, жизнеутверждающая энергия, заключенная в музыке, вселяла уверенность, рождала волю к победе.

Но вернемся снова к кантате.

Помните в фильме?.. Мглистый, туманный рассвет над ледяным полем. К засевшим в засаде русским войскам приближается непобедимый доселе стальной клин тевтонской «свиньи»: Лязгает, громыкает броня, и сквозь лязг прорываются высокие, резкие голоса — это монахи испуганно поют свои католические молитвы. Но и молитвы, и страшный лязг

доспехов — всё заглушает песня, боевая песня русских воинов. Мужественно и грозно звучат низкие, мощные голоса русских богатырей...

Атака! Грудь в грудь сошлись, сшиблись в грозном бою тевтоны и русские. Всё истощнее становятся вопли монахов, всё мощнее, всё громче звучит богатырская песня «Вставайте, люди русские!» Еще краше, еще вольней становится ее напев на фоне однообразных католических песнопений...

Когда вы слушаете на концерте «Ледовое побоище», ваш внутренний взор, ваша память воссоздает эти картины очень ярко, ощутимо. Даже те, кто не видел фильма, видят (по-своему, конечно) вызванные музыкой Прокофьева картины грандиозной битвы. Но вот представьте себе теперь, что ледовая битва в фильме шла бы без музыки, без хора русских воинов, без монотонно безжизненных голосов чернорязых «сынов божьих». Можете мне поверить — впечатление было бы далеко не таким грандиозным и ошеломляющим. Смее думать даже, что смотреть эту битву без музыки было бы просто неинтересно. Должна вам сказать, что и ставил-то эту сцену знаменитый кинорежиссёр Эйзенштейн в полном соответствии с музыкой, или, как говорят, «под музыку».

А кантата идёт дальше. Окончена ледовая битва. Безмолвно и неподвижно ледяное поле, только огоньки факелов мелькают в темноте. Женщины разыскивают воинов, не вернувшихся с битвы. «Я пойду по полю чистому...» — одиноко плывет над снежным простором низкий, глубокий женский голос. В мелодии, невыразимо печальной, распетой широко, как протяжные крестьянские песни, — не бессильное отчаяние, а сдержанная скорбь. И в огромном, безмерном горе сохраняет величавое достоинство русская женщина — мать, жена, невеста. «Песней невесты» и названа эта часть кантаты. Поет песню один голос. Но этот одинокий голос звучит как скорбный реквием всего народа, как дань памяти павших в злой ледовой сече. После мощной, яркой, многообразной музыкальной картины ледового побоища, после шума и грохота этот одинокий голос не только не нарушает, но еще сильнее подчеркивает застывшую, мёртвую тишину ледяного поля.

Псков встречает победителей. Снова песня — счастливая, радостная. Сверкающей нитью вьются вокруг её мелодии высокие звенящие подголоски, чудесно сливаясь с малиновым перезвоном праздничных колоколов.

На Руси большой,  
На Руси родной  
Не бывать врагу!

Мы слышим знакомые мелодии — все они уже звучали в кантате. Чудесно преображенные, словно одетые в праздничный наряд, они не потеряли, однако, своей могучей силы... Пусть помнят враги: «Кто с мечом к нам войдет — от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет русская земля».

Кантата окончена.

Замечательный советский композитор Сергей Сергеевич Прокофьев

хорошо знал, какой необычайно выразительный инструмент — поющий голос. Ведь голос человека может быть и низким, и высоким, и страстным, и горячим, и нежным; голос певца-мужчины вы всегда отличите от голоса женщины, а звонкие и чуть резковатые мальчишеские голоса звучат совсем по-особому. Недаром многие профессиональные хоровые коллективы имеют в своём составе хор мальчиков.

Я сказала «имеют в своём составе». А что такое состав хора?

Голоса в хоре распределяются по характеру звучания. Прежде всего они делятся на мужские и женские; обе группы, в свою очередь, делятся на высокие и низкие голоса. В женском хоре высокие голоса — сопрано, низкие — альты. Высокие мужские голоса называются тенорами, низкие — басами.

Итак, хор разделен на четыре основные группы — можно петь четырехголосное произведение. Ну, а если восьмиголосное, тогда как? Да очень просто — каждую группу можно снова разделить на первые и вторые голоса: первые и вторые тенора, первые и вторые сопрано и так далее. Первые голоса обычно более сильные, более звучные и высокие.

В хоре мальчиков голоса делятся так же, только там высокие голоса называются дискантами, а низкие — так же, как низкие женские, — альтами.

Многие композиторы в своих больших хоровых произведениях — кантатах, ораториях — используют хор мальчиков.

В оратории Прокофьева «На страже мира» хор мальчиков поёт едва ли не больше, чем взрослый хор. И песню о голубе, и финальный хор, и некоторые фразы нежной задумчивой колыбельной, и, наконец, известный, часто исполняющийся в концертах и по радио «Урок русского языка» — все это поют ребята.

Звонкие ребячьи голоса звучат в оратории Шостаковича «Песнь о лесах»: хору мальчиков композитор поручил задорную пионерскую песню «Пионеры сажают леса».

Хор мальчиков встречается и в опере. В опере Бизе «Кармен» группа уличных мальчишек передразнивает солдат во время смены караула на городской площади в Севилье. А композитору Чайковскому понадобился большой детский хор — и мальчики и девочки, — чтобы изобразить играющих в Летнем саду детей в опере «Пиковая дама».

Детский хор бывает нужен и в драматических спектаклях.

Когда-то в ленинградском театре имени Ленинского комсомола шёл замечательный спектакль, поставленный по книге чешского коммуниста Юлиуса Фучика «Репортаж с петлёй на шее». Фучик писал книгу в тюрьме, зная, что дни его сочтены, что он приговорен фашистами к смерти. Спектакль назывался «Дорогой бессмертия». Шёл он как бы на двух сценах: одна — внизу, обычная сцена театра, на ней происходило всё, что связано с тюрьмой, с камерой, с последними днями жизни чешского героя; вторая сцена — наверху, на ней оживали воспоминания Фучика.



Вот одно из таких воспоминаний.

Медленно, как диафрагма фотоаппарата, раздвигается по-особому устроенный занавес верхней сцены. Создается впечатление, что силой своего писательского воображения Фучик раздвигает глазок тюремной камеры. Ширится, растёт крохотный глазок в вольный, прежний мир, исчезают тюремные стены. . . Перед нами залитый ярким светом хрустальных люстр зал ленинградского Дворца пионеров. Юлиус Фучик, молодой, весёлый, в пионерском галстуке сидит за роялем, окруженный детьми. Вместе с ними он увлеченно поёт пионерскую песню.

В следующий раз, когда откроется занавес верхней сцены, мы увидим в луче прожектора идущего на смерть Юлиуса Фучика. Он идёт прямо на зрителей, будто идет в бессмертие. А нам кажется, что мы всё ещё слышим звонкие голоса ребят. За такие счастливые голоса, за счастливую жизнь детей в свободном мире и отдал свою жизнь чешский коммунист Юлиус Фучик.

Вот какую важную роль играл в этом спектакле детский хор.

Люди не могут не петь, тем более — дети. А уж если петь, то лучше это делать хорошо, а значит надо этому учиться. Тогда-то вы и начнете задумываться не только над тем, как вы поёте, но и над тем, что вы поёте.



Странная это была история, смешная или печальная — вам судить. Я же просто расскажу, о чём мне поведали два журналиста, которым поручили сделать очерк о пионерских песнях в лагере.

Начну с конца.

Теплым летним вечером по лесной дороге медленно брели два человека. Один шагал молча, глядя под ноги, другой уныло насвистывал печальную мелодию, в которой с трудом угадывалась задорная пионерская «Картошка».

— Да-а-а, съездили, называется. — заговорил наконец один.

— Что же мы писать-то будем? — тоскливо откликнулся второй. И в лесу снова зазвучала печальная «Картошка».

— Так мы её и не услышали, — сказал первый.

А всего лишь несколько часов назад, прекрасным летним утром по лесной дороге бодро шагали два весёлых человека. Один шёл, молча улыбаясь, вдыхая ароматы утреннего леса, другой лихо насвистывал задорную пионерскую «Картошку». И оба они вспоминали своё пионерское детство, лагерные костры, походы, песни...

Тот не знает наслажденья-денья-денья-денья.  
Кто картошки не едал-дал-дал...

Шли они долго и наконец увидели деревянную арку с приветливым «Добро пожаловать». Оставалось только последовать гостеприимному приглашению, и наши путешественники шагнули в ворота.

Но тут же их словно ветром вымело обратно. Навстречу понесся оглушительный грохот, неистовые вопли, скрежет, визг. . .

Первая мысль — бежать! Потом сообразили: ничего страшного, просто включили радиолу. А то, что из нее несется, это, видимо, музыка.

— Дом отдыха или санаторий, — облегченно вздохнул один, — отдыхающие развлекаются. Мы просто не туда попали.

Молчаливый вместо ответа указал на вывеску. Там совершенно отчетливо выделялись слова: «Пионерский лагерь».

. . . На скамейке неподалеку от ворот сидел мальчишка и, зажав пальцами уши, читал книжку. Обратились к нему. Он помотал головой — «не слышу» — и махнул рукой куда-то в глубь территории.

На спортивной площадке играли в волейбол. Возле домика несколько мальчишек готовились к рыбной ловле. Словом, шла обычная лагерная жизнь.

Прошли ещё несколько шагов и на зеленой полянке увидели девочек с разноцветными обручами. Они пытались плавно и грациозно изгибаться.

— Что это вы делаете? — перекрикивая грохот радиолы, спросил один журналист.

Оказалось, девочки готовятся к вечернему концерту, репетируют.

— Скажите, девочки, а вам не мешает вот это. . . музыка?

— Сначала было никак не привыкнуть, а теперь ничего. Да вы потерпите, скоро уже объявления передавать будут; видите, Володька в радиорубку пошел. Он сегодня дежурный диктор.

Почти весь день с небольшими перерывами над лагерем гремел джаз. А вечером радиола замолкла, потому что начался концерт.

В программу входили разные номера: танцы, вольные упражнения. Показывали даже фокусы.

Журналисты терпеливо ждали, когда же начнутся песни. И песни начались. Первым номером была исполнена песня из кинофильма «Три плюс два». Ее пела девочка.

Все говорят — любовь это яд,  
Но сердцу любить нельзя запретить. . .

Потом какой-то мальчик под очень плохой собственной аккомпанемент гитары сообщил собравшимся о том, что он разочаровался в жизни. Что за песня — было непонятно, так как мелодию певец считал, видимо, ненужной роскошью и просто шёпотом выговаривал слова. Затем ещё одна девочка поставила всех в известность, что ей «уж тридцать лет», и на этом с песнями было покончено. Снова загремела радиола. Начались танцы.

Молча посмотрели друг на друга журналисты и, не сговариваясь, побрели к выходу. Тем и закончилось их путешествие в лагерь за песнями.

И вот теплым летним вечером по лесной дороге медленно брели два человека. . .

Вполне возможно, мои знакомые несколько сгустили краски. Это понятно — очень уж обидно было. Однако то, что пионерских песен в этом лагере они так и не услышали, — факт.

Не будем судить, хорош или плох репертуар юных певцов. Не это сейчас главное. Представим себе лучше, как смешно звучали все эти песни в исполнении девочек и мальчишек.

Однажды, когда я рассказывала эту историю своей юной приятельнице, пятикласснице, она возмущенно заявила: «Ну и что? А если нам нравятся эстрадные песни, современная музыка?!»

Что ж, я нисколько не сомневаюсь, что и вам, дорогие ребята, нравятся современно звучащие мелодии, современные ритмы, современные эстрадные оркестры. В этом ничего удивительного, тем более недопустимого, нет.

...«Мзиури» по-грузински означает «солнышко». И действительно, словно солнышком заливает сцену, зал, экран телевизора, когда появляются эти веселые девочки. Кто не знает грузинского детского ансамбля «Мзиури»? Кто не восторгался их музыкальностью, артистичностью, их поразительной способностью непринужденно держаться на сцене!

Детских ансамблей в нашей стране очень много. И прекрасных ансамблей. С большим, хорошим хором, оркестром, танцевальной группой. Всегда их приятно слушать, приятно на них смотреть. Почему же я заговорила именно о «Мзиури»?

«Мзиури» — ансамбль особый. Это первый детский вокально-инструментальный эстрадный ансамбль. В составе небольшого оркестра есть и гитары, и даже ударная установка, такая же точно, как в любом джазе или эстрадном оркестре. И оркестр этот, и песни — всё звучит очень современно, но...

Есть в ансамбле «Мзиури» строжайший закон, заповедь, которая выполняется безоговорочно — в его репертуаре только детские песни. Других девочки не исполняют. Композиторы с удовольствием пишут специально для «Мзиури» новые, современные песни. А девочки с таким же удовольствием их поют.

Хороших детских песен немало, дорогие друзья. И с каждым днём их становится всё больше. Выбирайте и пойте себе на здоровье. Хоть дома, хоть на пионерском сборе, хоть на лагерном концерте... Вот, пожалуй, и всё, что я хотела вам сказать.







От братства

женстрелей

до заслуженного  
коллектива  
республики



*Улица  
жонглёров*

*Крепостной  
по имени „фа диез“*

*„Прощальная  
симфония“*

*Сегодня  
„Бикимора“*



еликие композиторы прошлого оставили по себе память своими произведениями, которые звучат до сих пор и будут ещё звучать очень долго. Мы помним и знаем имена этих композиторов, знаем их лица по портретам, написанным известнейшими художниками.

Но помнит ли кто-нибудь, как звали, например, флейтиста, который играл в оркестре, исполнившем впервые, в мае 1824 года, Девятую симфонию Бетховена? Или имя хориста (первого в левом краю, среди теноров) на первом представлении оперы Глинки «Иван Сусанин»? Наверное, нет.

Однако не будь этих безвестных музыкантов, скромных оркестрантов, хористов — что стало бы с музыкой? Самые гениальные сочинения, те, что сейчас мы называем бессмертными, остались бы неуслышанными.

Сотни тысяч музыкантов во все времена заставляли звучать произведения, написанные композиторами, раскрывали сокровища таланта и мысли творцов, превращали в звуки нотные знаки, написанные энергичной рукой Бетховена, или бисерные, быстрые нотки партитур Глинки. Музыканты были не только исполнителями, но как бы неременными соучастниками рождения музыки.

Вот об этих-то людях мы и поговорим с вами сейчас, прежде чем начнём разговор о симфоническом оркестре, о его инструментах, о музыке.

Если нанести на географическую карту маршрут гастролей Заслуженного коллектива республики Академического симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии, то из кружка, обознача-



ющего Ленинград, протянутся линии во многие страны мира. Эти линии прочертят всю карту Советского Союза, соединят Ленинград с Прагой, с Веной, с Токио. Посмотришь на такую карту и сразу вспомнишь, к примеру, первые гастроли оркестра в Японии. В те дни по радио и в газетах постоянно сообщалось о грандиозном успехе советских музыкантов. Писали о том, что билеты на концерты оркестра были распроданы задолго до начала гастролей; печатались выдержки из японских газет, которые не уставали восхищаться высоким мастерством талантливейшего коллектива. В такие дни особенно сильно ощущаешь, как гордо и прекрасно звучат слова «Заслуженный коллектив республики» — звание, которое по праву носит этот оркестр.

И невольно начинаешь думать о том, что ведь было время, когда из страны в страну, из города в город бродили люди с музыкальными инструментами в руках; бродили поодиночке или случайными группами и тяжелым, неблагоприятным трудом зарабатывали на жизнь. Конечно же, не любовь к странствиям гнала этих людей из родного города, не за признанием и славой отправлялись в чужие страны группы бродячих музыкантов — просто дома людям их профессии жилось порой ещё хуже. Нищета, бесправие, да еще и насмешки ждали их на родине, потому что профессия артиста, музыканта считалась чуть ли не позорной, и показаться в родном городе или селе значило обречь на насмешки не только себя, но и всю семью.

Так было в средние века, когда музыканты только начинали объединяться в братства и общины, когда еще и речи не было ни о каких оркестрах, ансамблях и других музыкальных коллективах.

...Шло время, проходили годы, века... Искусство развивалось, более совершенными становились музыкальные инструменты; наконец родился симфонический оркестр — самый совершенный и гармоничный из всех имеющихся и по сей день оркестров.

Изменилось многое. И только положение музыкантов все ещё было не-намного лучше, чем в пору мрачного средневековья. Трудно поверить, что ещё в начале XIX века музыканты по-прежнему оставались слугами, а то и рабами своих господ.

Музыканты упорно боролись, отстаивали свою свободу, свои человеческие права, свободу своего творчества, и всё же много, очень много времени прошло, прежде чем они стали полноправными членами общества, прежде чем их труд был признан почетным трудом.



Кто такие менестрели?

Художники, иллюстрирующие рыцарские романы, изображали менестрелей почти всегда одинаково.

Вот он стоит под балконом средневекового замка, стены которого увиты плющом, — молодой, стройный юноша с золотыми или тёмными кудрями, ниспадающими на бархатный камзол из-под берета, увенчанного страусовым пером. В руках юноши лютня или виола, — словом, какой-то средневековый музыкальный инструмент. Под небом, усыпанным звездами, в ночной тишине он поёт, аккомпанируя сам своей песне. В песне воспевается неземная прелесть благородной дамы, хозяйки замка.

Что ж. сиору нет — картинка прелестная. Но, увы, не совсем верная.

Художники, может быть сами того не желая, объединяли в одном лице (то есть в лице этих благородных юных красавцев) два вида средневековых музыкантов: трубадуров и менестрелей.

Кто такие трубадуры? О, это почти всегда люди благородного, рыцарского происхождения. Сам Ричард Львиное Сердце — трубадур. Поэты

и композиторы одновременно, они действительно слагали песни в честь своих прекрасных дам. Но вот петь эти песни, исполнять свои произведения соглашались немногие. Не вполне прилично рыцарю, стоя под балконом даже самой достойной и благородной из дам, петь и играть на лютне подобно простому менестрелю. И сама дама, наверное, удивилась бы, увидев своего трубадура за таким неблагородным занятием.

А кто же такие менестрели?

Представим себе Париж, ну, скажем, 1328 года. На французском троне только что прочно воцарилась династия Валуа. Это было время укрепления могущества городов и блестящего расцвета искусств. Кончалось суровое средневековье, начиналась эпоха Возрождения.

Итак, мы в Париже. Какой-то знатный парижанин устраивает у себя праздник. Праздник не может быть без музыки, а значит, нужны музыканты. Если бы этот парижанин был принцем или сеньором, у него, конечно, в числе слуг имелись бы свои собственные менестрели. Но так как их нет, приходится отправляться за ними на улицу жонглёров.

Улицы средневековых городов не отличались чистотой. Помните, у Андерсена есть сказка, которая называется «Калоши счастья».

Стоило почтенному ученому, одному из героев этой сказки, по собственному желанию очутиться в средневековом городе, как сразу же его волшебные калоши увязли в грязи на немощной улице. А улица жонглёров в Париже была к тому же и улицей бедняков — ведь на ней жили самые презираемые, самые ничтожные, даже по мнению простых ремесленников, люди — менестрели и жонглёры, артисты и музыканты.

Так вот, нашего знатного парижанина слуги несут в портпезе по улице жонглёров. Видимо, он большой знаток и любитель музыки, потому что не доверил слугам наём музыкантов, а хочет сам проверить и отобрать лучших: «искусство требует жертв» — и он с презрительной, брезгливой миной важно покачивается в портпезе, разглядывая оборванцев, сидящих у порогов своих лачуг.

Какой-то старик собрал около себя стайку лохматых полуголых ребятшек и что-то им рассказывает. Дети внимательно слушают.

«Умей хорошо изобретать и рифмовать, — говорит старик, — умей лихо бить в барабан и цимбалы и как следует играть на мужицкой лире; умей ловко подбрасывать яблоки и подхватывать их на ножи, подражать пению птиц, проделывать фокусы с картами и прыгать через четыре обруча; умей играть на цитоле и на мандолине, умей держать в руках монохорд и гитару, натянуть семнадцать струн на ротту, хорошо обходиться с арфой и аккомпанировать на скрипке так, чтобы удобнее было петь, декламируя».

Дети шевелят губами, повторяя за стариком это старинное поучение жонглёру и менестрелю, а старик продолжает:

«Жонглёр, ты должен знать, как содержать в исправности девять инструментов: вьеллу, волюнку, дудку, арфу, мужицкую лиру, скрипку, декахорд, псалтерий и ротту; если же ты сам выучишься играть,

то будешь в состоянии удовлетворить все запросы; пусть гудит, в твоих руках лира и звенит бубен!»

Когда-то всё это умел делать сам старый менестрель. Но сейчас он уже не прыгнет сразу через четыре обруча, и пальцы потеряли гибкость, и голос пропал. Теперь его уже никогда не нанимают играть на праздниках. Вот и этот богатый парижанин остановил слуг, послушал «поучение» и сделал знак нести дальше.

Старик вздыхает и провожает взглядом удаляющиеся носилки. Потом отпускает своих учеников, которым уже не сидится на месте: нужно бежать и сообщить отцам, старшим братьям и сёстрам, что богатый сеньор сам прибыл на улицу жонглёров.

Дети уже хорошо знают, как важно вовремя успеть представиться сеньору и предложить свои услуги, — всех ведь не наймут. А кто знает, когда ещё появится здесь такой любитель музыки и даст возможность хорошо заработать и вкусно поесть.

Да, нелегко живётся обитателям улицы жонглёров, весёлым менестрелям, танцорам, комедиантам; и не всегда звуки музыки, несущиеся из домов, пляски и головокружные трюки вызваны хорошим настроением. Это повседневные упражнения, тренировка, — комедиант должен совершенствовать свое умение, оттачивать свое мастерство.

Задумался старый менестрель, вспоминает свою нелёгкую долгую жизнь. . . «Всё же теперь стало лучше жить, — думает старик. — Лет двадцать пять назад, когда правил ещё Филипп Красивый, все французские менестрели объединились в братство и дали этому братству имя всегдашнего своего покровителя, святого Жюльена. Тогда же король Франции назначил «короля менестрелей», Жана Шармильона. Я ведь хорошо знал этого прославленного менестреля, — думает старик, — стоящий, большой комедиант! Так у менестрелей появился свой король, и когда приходится уж очень туго, можно обратиться к нему за помощью. Правда, далеко не всегда и «король» приходит на помощь: все-таки он ведь тоже всего-навсего менестрель».

Вспоминает старик и о том, как уже совсем недавно, в 1321 году, семь лет тому назад, 29 менестрелей и 8 жонглёров собрались и выработали устав братства. И нынешний король утвердил устав. Этот день навсегда останется в памяти — день утверждения устава, 14 сентября.

Теперь менестрели находятся под защитой закона.

Правда, ненамного легче стало жить, но всё же приятно сознавать, что ты приписан к братству святого Жюльена.

Мимо старика снова прошествовала процессия. Занавески портшеза опущены — сеньору надоели лачуги и лохмотья, он устал. Сегодня вечером у него будет хорошая музыка. . . Да! Как же он мог об этом забыть! И сеньор высовывается из-за занавески. «Эй, старик! Прикажи от моего имени этим оборванцам, пусть оденутся поприличнее. Прошлый раз их жалкие тряпки портили всю картину моего праздника!» И носилки двигаются дальше. Старик низко кланяется вслед и снова вздыхает: и так уже

вся улица собирает идущих на работу: кто шляпу даёт, кто башмаки, кто трико — новый костюм для выступлений стоит недешево.

Говорят, в Германии у музыкантов есть постоянная служба, за которую они регулярно получают деньги. Те, кого бродячая судьба комедианта заносила в Германию, рассказывают невероятные чудеса. Будто германские трубачи объединяются в оркестры и даже получают звание городских чиновников, поскольку служат в муниципалитете. Каждый день, утром и вечером, они выходят на башни муниципалитета и играют хоралы. И им не только платят деньги, но и дают красивую одежду, тех же цветов, что и на флагах города, в котором они живут.

«Выдумки, наверное, — качает головой старик, — чего только не наслушаешься от бродячих, сам когда-то бродил, знаю». Но всё же решает рассказать эту красивую сказку своим ученикам. Пусть послушают, какая честь может быть оказана менестрелю; пусть помечтают о том, что и во Франции будут когда-нибудь так же жить все комедианты. . .

Муниципалитеты германских, польских, чешских городов действительно держали на службе оркестры трубачей. Эти городские трубачи и вправду были довольно уважаемыми людьми в городе. У немецкого художника Дюрера есть даже картина, на которой изображён оркестр трубачей города Нюрнберга. Любопытно, что нюрнбергские трубачи, выходящие на башни ратуши, существуют и в наши дни. До сих пор утром и вечером разносятся по городу голоса их звонких труб.

И раз уж мы заговорили о городских трубачах, вспомним одну историю.

Радиопозывные польского города Кракова (затрудняюсь вам сказать, существуют ли именно эти позывные и сейчас) — сигнал трубы. Сигнал этот особенный, он очень странно заканчивается — обрывается внезапно на затухающем, как бы сползающем вниз звуке.

Вот что рассказали мне об этом.

Когда татаро-монгольское войско осадило город, краковские трубачи поднялись на городские стены, чтобы сигналом предупредить город о надвигающейся опасности. Вражеская стрела попала в грудь трубача. Напрягая последние силы, умирающий протрубил сигнал, только закончить его уже не смог. Он упал, не отнимая трубы от губ, и труба приняла последнее дыхание — отозвалась последний раз и затихла.

В память о мужественном трубаче город Краков сделал своими радиопозывными этот трагически оборвавшийся сигнал.

Да, городские трубачи получали красивую одежду и даже пользовались уважением, насколько это возможно при таком «несолидном» ремесле, но... были ведь и другие музыканты в Германии, Польше, в других странах. И жизнь немецких шпильманов, русских скоморохов — словом, жизнь народных музыкантов и артистов всех стран — мало чем отличалась от тяжёлой жизни французских менестрелей, членов братства святого Жюльена, обитателей улицы жонглёров в Париже.



В Ленинграде, на Исаакиевской площади, находится одно из отделений Института театра, музыки и кинематографии. В этом же здании размещается постоянная выставка музыкальных инструментов. Она считается одной из лучших в мире. Редчайшие коллекции самых диковинных музыкальных инструментов Европы, Азии, Африки, Америки хранятся в ее стеклянных шкафах, лежат на витринах, висят на стендах. Есть на этой выставке и удивительные музыкальные игрушки, поющие шкатулки, танцующие под музыку куколки — дамы и кавалеры, есть большой механический орган и многое другое. В нижнем зале стоит одна из самых больших драгоценностей музея — рояль великого русского композитора Михаила Ивановича Глинка.

Но я не буду вам рассказывать сейчас о достопримечательностях выставки. Речь пойдет совсем о другом.

Когда вы поднимаетесь по деревянной лестнице, ведущей в верхние залы, внимание ваше останавливают длинные медные трубы, прикрепленные одна под другой «по росту» на лестничной стене. И хотя вы ничегó ещё о них не знаете, вам уже становится как-то не по себе: такие они

непонятные, громадные, эти трубы, не похожие ни на один знакомый музыкальный инструмент.

Немного подальше — такие же трубы, только чуть меньше, потом еще меньше, совсем маленькие. . . Что же это такое?

Это оркестр. Один из самых поразительных оркестров, когда-либо существовавших на земле, — роговой.

Русская императрица Елизавета очень любила всякие замысловатые развлечения. Распорядители и организаторы ее придворных празднеств буквально сбивались с ног, разыскивая людей, способных выдумывать всё новые и новые забавы для капризной государыни. С такой вот «новой забавы» и началась история рогового оркестра.

В те времена придворная охота сопровождалась резким звуком рогов, в которые трубили и егеря, и охотники. Таких охотников-слуг было, конечно, очень много; у каждого был рог, и каждый трубил во всю силу своих лёгких. «Сыграть» что-либо на этом, с позволения сказать, музыкальном инструменте было просто невозможно: рог издавал только один звук, одну ноту. Вот и трубили все вразброд, на разные голоса, кто как может! Дикая была музыка, но ее призывное, гортанное звучание производило, как вспоминают современники, совершенно ошеломляющее впечатление. В этой дикости было что-то завораживающее, если хотите, какая-то своеобразная красота.

Жил при дворе Елизаветы один иностранный музыкант — Иоганн Антон Мареш. Он играл на валторне, причём владел этим инструментом виртуозно. Валторна же (об этом пойдёт речь ниже) — близкая родственница охотничьего рога. Запомнить это очень важно, иначе будет трудно понять, почему именно Марешу пришла однажды в голову великолепная забава. Он решил создать для матушки-государыни оркестр из охотничьих рогов.

Затея казалась невероятной. Никто и представить себе не мог, что на «лесных рогах» можно сыграть музыку.

Но Мареш всерьёз загорелся этой идеей. Он тщательно прослушивал все имеющиеся рога, заказывал новые, без конца проверял их, нещадно гонял музыкальных мастеров, собирал оркестрантов и. . . составил в конце концов такой оркестр, в котором были одни лишь рога. Каждый из них, как вы помните, мог изобразить всего лишь одну ноту.

Конечно, сейчас ни один музыкант не согласился бы играть в таком чудовищном оркестре. Подумайте только, что получается!

Предположим, нужно сыграть простенькую мелодию, нехитрый мотивчик из пяти разных нот. Каждый оркестрант играет только одну из них, «свою», то есть ту, которая звучит на его роге. Итак, пять нот — пять рогов.

А ведь изобретателю рогового оркестра необходимо было, чтобы исполнялись не лёгкие одноголосные мелодии — что это за забава для «весёлой Елисавет», известной на весь мир своими «варварски роскошными» праздниками, поражающими воображение даже искупенных придворной

роскошью французов. Оркестр должен был исполнять сложные музыкальные произведения, с аккордами, разнообразными ритмами и мелодиями, аккомпанировать модным западным танцам — словом, быть настоящим оркестром.

Представляете себе, какой титанический, кропотливый, а главное, бессмысленный труд — игра в роговом оркестре? Дунешь раз — и жди, мучительно, напряженно считай, когда тебе нужно снова вступить, чтобы сыграть не музыку, которая что-то выражает, не музыкальную фразу, наполненную чувством, мыслью, а только одну бессмысленную ноту. Прочитаешься, опоздаешь вступить — и музыка испорчена.

Как же могло случиться, что роговой оркестр всё-таки родился и на долгое время стал любимейшим музыкальным развлечением русской аристократии? Какие люди согласились играть в нём, за какие «бешеные деньги» шли они на такую пытку?

А люди и не соглашались. Их просто заставили. Все оркестранты были крепостными. Ни спорить, ни отказываться они не имели права.

Музыканту давали рог, ставили на определенное место в оркестре, и на всю жизнь он был обречен играть одну-единственную ноту. А ведь среди крепостных оркестрантов были и настоящие, талантливые исполнители: люди, любящие музыку, чувствующие её порой куда глубже и тоньше, чем их высокородные хозяева. Но кому до этого было дело?!

Весьма милостиво приняла новую музыкальную игрушку государыня Елизавета. мощными звуками рогового оркестра наслаждалась и другая российская императрица — Екатерина Великая: у её ближайшего советника, князя Потёмкина-Таврического, на балах играл роговой оркестр из трёхсот человек. Большие и маленькие роговые оркестры имелись у всякого уважающего себя вельможи.

Ну, а кто там дует в эти медные рога и трудно это или легко, — мало кого беспокоило. Играют-то крепостные. Не спрашивать же у них, как они себя чувствуют!

...На выставочных стендах, под стеклом расположились маленькие рога. Те, что не поместятся ни в какие витрины, тянутся вдоль стен: огромные, длинные. В руках их не удержать, они когда-то ставились на специальные подставки.

И за каждым таким рогом — человек, музыкант, крепостной без имени. Трудно поверить, но даже имя было отнято у этих людей. Капельмейстеру было удобнее запоминать оркестранта по той ноте, которую он извлекал из своего рога: «до», «ми», «фа диез», большой, малой, первой, второй октавы. Нота высокая, нота низкая; рог маленький, рог большой — вот и всё, что можно было сказать о человеке, каком-нибудь крепостном по имени «фа диез».

Мы никогда не слышали и никогда, видимо, не услышим, как звучит роговой оркестр. И хорошо, что не услышим. Холодно и страшно становится, как подумаешь об этой «забаве». Тут уже не до музыки.





Композитор Иосиф Гайдн был весёлым человеком. Такой же веселой и жизнерадостной была его музыка.

Во многих из его симфоний, а написал он их больше ста, есть что-то неожиданное, интересное, порой смешное.

Он мог изобразить в симфонии неуклюжего медведя или кудахтање курицы — симфонии эти потом так и называли: «Медведь» и «Курица». Одну его симфонию называют «Сюрприз» за то, что там, в середине медленной, тихой и даже какой-то «важной» музыки вдруг неожиданно раздаётся очень громкий удар, и снова, как ни в чём не бывало, важно и неторопливо, продолжается та же медленная, спокойная музыка. Рассказывают, что таким «сюрпризом» Гайдн решил расшевелить чопорных, суховатых англичан, когда ездил на гастроли в Англию.

Но все эти выдумки, все эти сюрпризы и неожиданности объяснялись не только веселым характером композитора. Тут были иные, гораздо более важные причины.

Если спросить человека, любящего музыку, что такое симфония, он вам ответит примерно так: симфония — это большое музыкальное произведение, написанное для симфонического оркестра и состоящее обычно из

четырёх частей. И, конечно же, назовёт вам композиторов, создавших гениальные симфонии. Среди них, очевидно, в первую очередь будут названы имена Бетховена, Чайковского, Моцарта. . .

Но если об этом же вы спросите музыканта, то первое имя, которое он вам назовёт, будет: Гайдн.

Именно Гайдна называют часто «отцом симфонии». Бетховен, Моцарт и другие гениальные мастера симфонической музыки брали за основу своих многочисленных сочинений для оркестра симфонии Иосифа Гайдна, учились по ним.

Вот почему этот замечательный немецкий композитор столько выдумывал, когда писал свою музыку, — он пробовал, искал. Ну, а так как он действительно был веселым человеком, то и песенки его бывали порой очень веселыми.

Нам теперь почти невозможно представить себе, что композитор, который столько сделал для развития серьезной, настоящей музыки, «великий Гайдн», как называли его даже при жизни, был всего-навсего придворным капельмейстером австро-венгерского князя Николо Эстергази.

Трудно поверить, что композитору, которого знала вся Европа, концертов которого ждали как праздника в Париже и в Лондоне, этому самому композитору приходилось просить разрешения у господина на выезд из поместья Эстергаз и на устройство своих концертов.

Князь любил музыку, но не настолько, чтобы отказываться от такого выгодного слуги, лишаться такой дорогостоящей собственности.

Кабальный контракт капельмейстера Гайдна оговаривал все его многочисленные обязанности. В ведении Гайдна находилась большая домашняя капелла князя Эстергази — хор, солисты и оркестр. За все неполадки, за все ссоры, за все отступления от правил поведения слуг-музыкантов должен был отвечать Гайдн. Он же, естественно, отвечал и за качество исполнения музыки, так как был дирижером. И он же должен был сочинять любую музыку по требованию князя, не имея никаких прав на свои собственные сочинения — они принадлежали князю, как и сам Гайдн.

Даже одеваться он не мог по своему желанию и вкусу. Форма одежды — от костюма до парика и чулок — была установлена князем и оговорена в контракте.

Тридцать лет прожил Гайдн у Эстергази. И все тридцать лет оставался слугой. Так называл себя он сам, таким считал его и князь Николо Эстергази. Человек весьма неглупый, образованный, князь, однако, не находил в этом ничего странного. Впрочем, чему тут удивляться? Достаточно вспомнить один эпизод, рассказанный известным русским писателем, очеркистом и газетным репортёром Владимиром Гиляровским. Однажды (это было, заметьте, в самом конце девятнадцатого века) парнишка-кавторжник, бредущий в колонне по этапу, заметил группу бродячих артистов. «Смотри-ка, — подтолкнул он старика соседа, — гы-гы-ы! ахтеры пошли!» — «Молчи ты, — сердито оборвал его тот, — сам, может, хуже

ещё будешь». Так-то вот, дорогие друзья. Видимо, Николо Эстергази, несмотря на знатность, богатство, образование, не очень далеко ушёл от того юного насмешника. Дико всё это, но, как говорят, что было, то было.

И всё-таки композитор Гайдн был очень весёлым человеком!

Одну из его симфоний называют «Прощальной». Кончается она музыкой, которую можно назвать скорее грустной, чем веселой. Но именно об этой симфонии часто вспоминают, когда хотят рассказать о жизнерадостном и очень добром человеке — Гайдне.

Музыкантам князя Эстергази долго не давали отпуска, не платили денег. Их «папаша Гайдн» не мог добиться этого никакими мольбами и просьбами. Загрустили оркестранты, потом стали роптать. Уж на что умел Гайдн ладить со своими музыкантами, а тут и его перестали слушаться — работать, репетировать стало трудно. А князь требовал исполнения новой симфонии на предстоящем празднике.

И Гайдн написал новую симфонию.

Что это была за музыка, князь не знал, а может быть, и не очень интересовался — в этом-то он вполне доверял своему капельмейстеру. Но только оркестранты вдруг проявили необыкновенное рвение к репетициям. Работали дружно, с интересом, учили на совесть.

Наступил день праздника. Князь уже сообщил своим гостям, что они услышат новую симфонию Гайдна, и все с нетерпением ждали начала концерта.

Оркестранты расселись, зажгли свечи на пюпитрах, раскрыли ноты, приготовили инструменты... Вышел плотный, коренастый «папаша Гайдн» в парадной форме и свеженапудренном парике. Симфония началась. Нужно вам сказать, что дирижёры в те времена стояли не так, как сейчас, спиной к публике, а наоборот — спиной к оркестру. Не будь этого обстоятельства — как знать, появилась ли бы «Прощальная симфония». Почему? Немного терпения, и вы всё поймете.

Ну так вот. Все с наслаждением слушают прекрасную музыку Гайдна — одна часть симфонии, другая, третья... наконец четвертая, финал. И тут оказалось, что у новой симфонии есть ещё одна часть — пятая, и притом медленная, грустная. Это было неожиданно и непривычно: симфонии полагается иметь четыре части, и последняя должна быть самой живой, самой быстрой. Слушатели переглядываются. Но музыка превосходная, играют прекрасно, и гости снова откинулись на спинки кресел. Слушают.

...Грустит и как будто жалуется музыка. Вдруг... Что такое? Князь гневно хмурит брови. Один из валторнистов отыграл какие-то такты своей партии, закрыл ноты, затем аккуратно положил инструмент, потушил свечу на пюпитре и... ушёл!

Гайдн этого не замечает, продолжает дирижировать. (Вы помните? — ведь он стоит спиной к оркестру.)

Льётся чудесная музыка. Вступает флейта. Флейтист сыграл свою

партию... затем, так же, как валторнист, закрыл ноты, потушил свечу и тоже ушёл.

Музыка всё продолжается. Никто в оркестре не обращает внимания на то, что уже второй валторнист, а за ним гобоист, не торопясь, спокойно складывают инструменты, гасят свечи и покидают сцену.

Одна за другой гаснут на пюпитрах свечи, один за другим уходят музыканты... Что же Гайдн? Неужели не слышит? Неужели не видит?

Видеть Гайдну, как мы знаем, довольно трудно. Ну, а слышал-то он, конечно, прекрасно.

На сцене уже почти совсем темно. Остались только два скрипача. Две маленькие свечечки чуть освещают их серьезные, склоненные к скрипкам лица.

Вот какую удивительную «музыкальную забастовку» придумал композитор и капельмейстер Гайдн! Конечно же, это был протест, но такой остроумный и изящный, что князь, наверное, даже позабыл возмутиться и уж, конечно, прекрасно понял намёк. Гайдн победил.

А написанная по такому случайному, казалось бы, поводу «Прощальная симфония» живёт до сих пор. До сих пор во время её исполнения оркестранты один за другим покидают сцену и оркестр звучит всё тише и тише, всё так же замирают одинокие скрипки и в сердце закрадывается грусть.

Да, он, конечно же, был очень весёлым человеком, «великий Гайдн», и такой же была его музыка. И то, что придумал композитор, чтобы помочь своему оркестру, — это была шутка, музыкальный намек. Но сама музыка не шутит. Она грустит.

Не всегда было весело капельмейстеру Гайдну.



В Ленинграде есть красивая тихая площадь. Она называется площадь Искусств. В центре её, окруженный зеленью и цветами, памятник Пушкину, а вокруг — театры, музеи и дом музыки, Ленинградская Филармония.

С площади и прилегающих улиц сняты трамвайные пути, чтобы городской шум не проник в затемненный театральный зал, чтобы не мешал людям слушать музыку. Ведь именно здесь, в большом угловом доме, даёт концерты Заслуженный коллектив республики, Академический симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии.

Именно сюда, дорогие мои друзья, я и приглашаю вас, чтобы познакомиться с симфоническим оркестром, рассказать о вдохновенном труде замечательного коллектива, в котором каждый человек в отдельности — прекрасный музыкант, тонкий художник; а все вместе, объединенные волей дирижёра, составляют один из лучших симфонических оркестров мира.

Служебный вестибюль. Мимо нас проходят люди с какими-то странными футлярами в руках: оркестранты торопятся на репетицию.

— Завтра Баба Яга генеральная?

— Да, а сегодня Кикимора и ещё что-то. Посмотри на доске.

— Кикимора. А арфы вызываются на Волшебное озеро к двум часам.

Странно: арфа — музыкальный инструмент, это понятно. Но почему они вызываются на Волшебное озеро? Что за генеральная Баба Яга? И кто такая Кикимора?

Со временем всё выяснится. А вот про Кикимору я вам сейчас расскажу, пока мы поднимаемся по узкой винтовой лестнице. Здесь полутемно, но это и к лучшему — самое удобное место для сказок.

«Живет, растёт Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору кот Баюн, — говорит сказки заморские. — Со вечера до бела света качают Кикимору во хрустальной колыбельке. Тонёшенька, чернёшенька та Кикимора, а голова-то у ней малым-малёшенька, со напёрсточек, а туловище не спознать с соломиной». Вот она какая, Кикимора!

Мы — в зале Филармонии. Только не в партере — в партер во время репетиции никого не пускают, — а на хорах. Хоры — это балкон, который опоясывает весь зал.

Отсюда хорошо видны знаменитые люстры Филармонии. Они прямо перед нами — головы не надо поднимать. Тускло мерцает их хрусталь в полутьме зала.

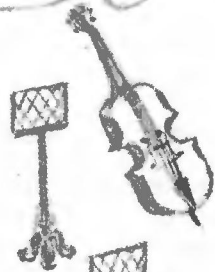
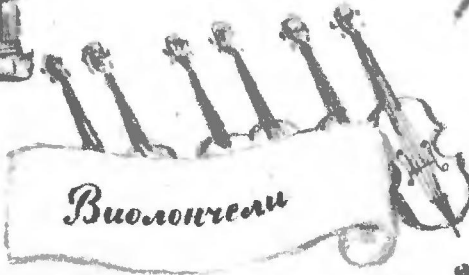
Зал Филармонии! Знаменитый на весь мир ещё в те времена, когда он был залом петербургского дворянского собрания. Стройные колонны белого мрамора, ряды белых полированных кресел, обитых красным бархатом, за белой балюстрадой, на возвышении — ложи, а позади них — длинные, во все стены, алые бархатные диваны. Людям, которые сидят на диванах во время концерта, сцена почти не видна. Но ведь сюда приходят не смотреть, а слушать. Я знаю, что многие слушают музыку с закрытыми глазами и любят сидеть вот здесь, на хорах, на таких же диванах возле стен, откуда уже совсем ничего не видно. Но мы пока с вами будем смотреть во все глаза, подойдем к самому барьеру, чтобы полюбоваться красотой знаменитого зала.

Смотрите, в глубине сцены белый орган поднимает ввысь свои сверкающие трубы. Во всём величественная, строгая красота.

А на эстраде — ни красоты, ни стройности. Вся сцена заставлена стульями, пюпитрами — подставками для нот; в углу какие-то странные котлы, рядом с ними очень большой барабан; к стене

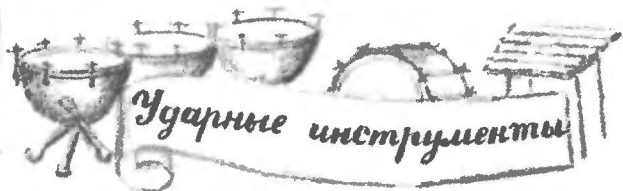


Размещение  
инструментов в оркестре





Орган



Ударные инструменты



Флюты



Туба



Тромбоны



Кларнет



Эвфониумы



Трубы



Альты



Скрипки



Дирижёр



грустно прислонились тоненькими шейками огромные, неуклюжие контрабасы.

Музыканты выходят на сцену. Рассаживаются.

Нет, мы с вами совсем напрасно сетовали на беспорядок. У каждого инструмента свое определенное место; одинаковые и похожие инструменты объединяются в группы.

Самая главная группа — струнная. Ещё бы! Ведь в неё входит скрипка, «царица музыки».

Посмотрите, налево от дирижера помещаются скрипачи — первые и вторые скрипки (как первые и вторые голоса в хоре).

Справа от дирижёрского пульта по всему переднему краю сцены расположились виолончели.

За ними — альты. Альт — это та же скрипка, только побольше, и звук у альты не такой высокий и звонкий.

Сзади, за альтами, — контрабасы. Все струнные очень похожи друг на друга, и играют на них на всех одинаково: водят смычком по струнам. Только скрипку и альт держат в руке, прижимая к плечу, а виолончели и контрабасы ставят на пол.

В центре эстрады — группа деревянных духовых. Маленькие флейты и гобои — родственники народных рожков и дудочек; у флейты высокий, чуть свистящий звук. Гобой нежнее, задумчивее. Кларнет похож на флейту и гобой, но звучит сочнее, гуще. А вот фаготы — длинные тяжелые трубки. Фаготисты надевают на шею специальный шнурочек с крючком, за который прицепляют свой инструмент: удобнее играть, и руки не так устают.

Направо — сверкающие медные духовые, «медь», как говорят музыканты. В первом ряду — звонкоголосые трубы и закрученные улитками с широким раструбом на конце валторны. Сзади — длинные раздвижные тромбоны и огромная туба.

И, наконец, в дальнем правом углу находится сложное хозяйство группы ударных. Тут и барабаны — большой и малый, и шумные медные тарелки, и ксилофон, и бубен, и те самые странные, непонятные «котлы», которые называются литаврами.

Я сейчас только немножко помогла вам разобраться в сложном и многообразном составе симфонического оркестра. О самих инструментах мы еще поговорим подробнее.

Иногда дирижеры располагают инструменты иначе, по-своему. Но, конечно, основные четыре группы — струнные, деревянные духовые, медные духовые и ударные — всегда находятся вместе.

...Оркестранты на своих местах. Пробуют, настраивают инструменты. Есть люди, которые при этих довольно неприятных звуках уже начинают радостно волноваться: сейчас, сейчас начнется настоящая музыка, зазвучит симфонический оркестр!

Одна маленькая девочка сказала: «Оркестр — это когда много людей играют все вместе». Правильно она сказала? Правильно, да не совсем. Представьте себе такую картину: сидят люди и играют. Один на скрипке «Во поле березонька стояла», другой на баяне песню крокодила Гены, третий на гитаре дорожную песню Бременских музыкантов. И людей много, и играют все вместе, а слушать невозможно. Нет, это не оркестр!



Ага, скажете вы, они должны играть одно и то же! Так ли это? Так, да не так. Подумайте сами, когда красивее звучит ваш школьный хор: когда он поёт в унисон, то есть когда вы все поёте одно и то же, или когда хор разделяется на два, на три, а то и на четыре голоса?

В оркестре еще сложнее, чем в хоре. Звук каждого инструмента имеет свой собственный характер, свой тембр, как говорят музыканты.

Снегурочку, сказочную героиню оперы Римского-Корсакова, в оркестре изображает флейта. Её высокий холодноватый тембр очень подходит хрупкой, нежной дочери Мороза и Весны. И вдруг эту мелодию дали бы сыграть гулкой неповоротливой тубе или ворчливому фаготу! Никакой бы Снегурочки не получилось.

Поэтому все инструменты в оркестре играют разное, каждый инструмент исполняет свою музыку. Эти разные музыки никогда не мешают друг другу; одни инструменты, например, скрипки, ведут главную мелодию, другие — сопровождают её, украшают, поддерживают, и весь оркестр играет слаженно.

А дирижёр следит за тем, чтобы все инструменты вступали вовремя, играли выразительно, красиво. Видите — дирижер как раз встал на свое место, лицом к оркестру, поздоровался, взял тоненькую дирижерскую палочку, поднял её...

Наступила тишина.

Начинается генеральная, то есть последняя перед концертом, репетиция трех музыкальных картинок композитора Лядова. Называются они: «Кикимора», «Баба Яга» и «Волшебное озеро».

Вот, оказывается, о чем говорили в вестибюле музыканты!



Протяжно, тихо начинается «Кикимора». Звучат самые низкие струнные инструменты — виолончели и контрабасы. На их струны надеты особые деревянные гребёночки — сурдины: это для того, чтобы звук был глуше и таинственнее — сейчас пойдет рассказ про Кикимору, жившую в каменных горах, мрачных, голых, пустынных.

Прокатилось еле слышное эхо — вступили литавры. А за ними «низкие» деревянные духовые: фаготы и басовый кларнет. Музыканты называют такое тихое, еле слышное звучание «звучащей ти-

шиной»: очень тихо, наверное, в этих каменных горах.

Вступают скрипки. Таким же «засурдинным» звуком играют они покачивающийся «колыбельный» аккомпанемент — сопровождение. И смолкли, затихли остальные инструменты: прислушиваются каменные горы.

Полилась заморская, ласковая сказка кота Баюна. Это зазвучал один из самых поэтичных инструментов оркестра — английский рожок. Мы с вами о нём ещё не говорили, потому что он не основной инструмент оркестра, а дополнительный. Из семейства деревянных духовых, сродни гобую; отличается от гобоя, пожалуй, тем же, чем альт от скрипки: он больше, звук его ниже, приглушеннее.

Не договорил кот Баюн свою сказку. Озорная, капризная и злая Кикимора высунула свою черненькую головку из хрустальной колыбельки. Самую тоненькую флейту, флейту-пикколо, флейту-малышку с пронзительным высоким звуком выбрал композитор Лядов для изображения Кикиморы. И мелодия, которую играет флейта-пикколо, — капризная, словно дразнящаяся. А чтобы звучала эта мелодия ещё выразительнее, ее поддерживает высокая медь — трубы и валторны. Только звук у них сейчас немного странный: дребезжащий как будто, въедливый. Это потому, что в трубы вставлены металлические пробки — тоже сурдины, а валторнисты вместо сурдин затыкают раструб собственным кулаком (вкладывают его в раструб).

Успокоил Кикимору кот Баюн, замурлыкал опять свою колыбельную.

А она снова дразнится, вертит головкой маленькая злодейка Кикимора. Подразнилась и спряталась. Глухо отозвались каменные горы, и вдруг — какая прелесть! — нежный, тихий звон: песенка хрустальной колыбельки. Поёт её челеста, по-русски — «небесная». Действительно, «небесные», волшебные звуки у этого маленького пианино с металлическими пластинками вместо струн.

Негромкий стук — и оборвалась музыка: дирижёр остановил оркестр, постукал палочкой по попитру.

— Фаготы выпирают! Слушайте бас-кларнет. Повторим от цифры номер шесть.

Значит, фаготы играют громче, чем кларнеты, заглушают их. Нужно играть тише и слушать своих соседей. А цифрой обозначен в нотах тот кусочек музыки, который нужно повторить.

Опять зазвучала музыка, и снова стук дирижёрской палочки. Теперь дирижёр делает замечание английскому рожку. Стремясь играть напевно и красиво, музыкант, играющий на этом инструменте, «затянул» темп, стал играть медленнее и разошёлся с оркестром. Дирижёр просит повторить, потом ещё и ещё раз. И добивается наконец, чтобы английский рожок, играя так же красиво и выразительно, сохранял все же нужный темп.

Снова музыка, и снова остановка. Флейта и гобой, который вместе с ней изображает Кикимору, должны очень чётко сохранять капризный рисунок мелодии. А это трудно, и дирижёр несколько раз заставляет оркестрантов повторять их партию.

Шаг за шагом, такт за тактом проверяет дирижёр игру оркестра, добивается настоящего мастерства, слаженности, слитности звучания.

Это репетиция. Каждодневный, кропотливый труд. И мы не будем мешать, уйдём. Всё равно нам вряд ли удастся сегодня услышать «Кикимору» всю подряд. Оркестр работает.

А если вам после нашего разговора захочется послушать симфоническую музыку, это всегда можно сделать. Ведь музыка написана для вас. Музыка звучит по радио, в концертных залах, в театрах, во Дворцах культуры. И чем больше слушаешь её, тем больше понимаешь, тем больше она даёт радости.









*Камень,  
тетива, раковина  
и тростинка*

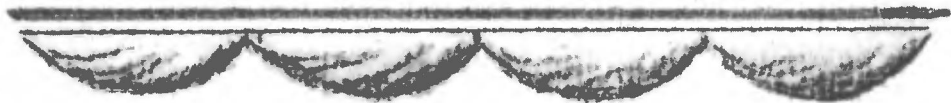
*Встреча  
с душевным другом*

*Пастуший рожок  
и его родственники*

*Правнуки  
„турьего рога“*

*Тайна феи Драже*

*В главных ролях  
инструменты*



сенью, перед началом занятий, в коридорах школ, училищ, вузов особенно весело и шумно. Но самые оживленные разговоры возникают почему-то у доски с новым расписанием уроков и лекций: почти всегда с начала года прибавляются какие-то новые предметы, а значит, и новые учителя. Кто-то из всезнающих уже рассказывает и о самом предмете, и об учителе, кото-

рый будет его вести: «Старшие ребята говорили...»

Так было и у нас. Новый предмет, который должен был читать композитор Вадим Николаевич Салманов, назывался «инструментоведение». Уже прошел слух: педагог очень строгий. А сам предмет нас тогда мало интересовал. Кто-то даже пренебрежительно назвал его «пособием для настройщиков и музыкальных мастеров», а мы не собирались ими быть. Мы мечтали о благородной профессии музыковеда, и нам было решительно всё равно, какие кнопки нажимаются на валторне и сколько струн у арфы.

Вадим Николаевич вошёл к нам в класс, поздоровался, потом молча подошел к доске, взял мел и написал три слова:

*violino, violon, geige*

— Итальянское, французское и немецкое название скрипки, — сказал он. — Ну, а по-русски, думаю, сами сможете написать без ошибки.

Так это началось. А в конце урока мы уже все были влюблены и в скрипку, и в нового педагога, и всю неделю мечтали о том, когда же наконец следующими тремя написанными на доске названиями начнётся новый урок и мы узнаем еще один инструмент.



В рассказах нашего учителя музыкальные инструменты будто оживали: одни были послушными и работающими, другие — капризными и самолюбленными, изменчивыми и коварными. У каждого оказывался свой характер, свои достоинства и недостатки. А самое главное — всё это была музыка.

Знакомая мелодия становилась еще более понятной и близкой — мы ведь теперь знали и чувствовали душу инструмента, который её исполняет; понимали, почему именно этот инструмент выбран композитором для той или иной музыкальной темы.

Так же, как не может быть музыки без музыкантов, так же не может её быть и без музыкальных инструментов.

Вот и мы с вами сейчас заглянем в душу некоторых музыкальных инструментов, поговорим о том, как они устроены, какую музыку они исполняют, и, конечно, прежде всего о том, кто были их родители.



Мы включили радио. Зазвучала музыка: мягко и нежно запели скрипки, их сменил горделивый сигнал звонкоголосой трубы, высокие, свистящие трели флейты, низкое ворчание фюгата; глухо ударил тамтам, звякнул треугольник... Какое богатство мелодий, какое разнообразие звуков! И сами инструменты какие разные: огромный, громоздкий контрабас и малюсенькая, тоненькая флейта-пикколо; нарядная, блестящая арфа и скромная, изящная скрипка — краса и гордость симфонического оркестра.

В современном симфоническом оркестре более двадцати видов различных инструментов.

Очевидно, и играют на них по-разному? По-разному, конечно, но не совсем.

Вот перед вами картинки.



Лук — грозное оружие древних скифов, индейцев. Оружие, принесшее всемирную славу легендарному Робин Гуду, вольнолюбивому Вильгельму Теллю.

Морская раковина. Он очень красив, этот хитроумно закрученный домик подводных моллюсков. Такие раковины часто служат украшением комнаты. Иногда их употребляют вместо пепельницы.

Тростинка. Об этом тоненьком растении и сказать вроде бы нечего — тростинка как тростинка, ничего особенного.

И, наконец, камень — предмет довольно распространенный и даже полезный. Но для чего и он попал в эту разношерстную компанию? Что общего между этими вещами? И какое отношение они имеют к музыке?

Все эти предметы звучат — вот свойство, которое их объединяет.

«Ну и что же, — скажете вы, — какое же это сходство? Любой предмет можно заставить звучать. Это ещё из физики известно: «Источником звука может служить любое тело, способное совершать уругие колебания». Что ж тут удивительного?

А ведь если вдуматься, в этом и состоит главное чудо: из обыкновенных «упругих колебаний», из «звуковых волн, возбуждающих колебания в наших ушах», как говорит тот же учебник физики, и рождается музыка.

Конечно, не сразу она стала такой, какой мы слышим её сейчас, не



сразу появились на свет симфонии и оперы, сонаты и оратории. Многие сотни, даже тысячи лет развивалась, совершенствовалась музыка.

Но уже очень давно человек услышал и понял, что звуки могут быть разными.

Охотник, проверяя прочность тетивы своего лука, услышал вдруг, что тетива не только красиво звенит, когда её тронешь, но и звенит по-разному: слабее натянешь — звук глуховатый, низкий; натянешь сильнее — звук получается высокий, долго тянущийся. Можно изобразить голосом эти разные звуки, спеть их. Получится, правда, очень несложная, но всё же мелодия. А если попробовать на один лук натянуть не одну, а две-три тетивы? Все они разной длины и звучат выше и ниже. Тетива — та же струна. Вот вам и струнный инструмент.

Теперь уже легко представить себе его ближайших родственников — арфу или лиру.

Юноша, изображённый на картинке, — тритон. Так представляли себе древние греки и римляне морское божество, сродни нашим русалкам. Весёлые, красивые юноши с рыбьими хвостами — свита грозного бога морей — Нептуна. В музеях древней культуры, среди иллюстраций к мифам Древней Греции, вы непременно встретите подобное изображение. Называется оно почти всегда одинаково: «Тритон, трубящий в раковину». Надо ли теперь объяснять, для чего мы включили эту обычную морскую раковину в нашу коллекцию?

Богатыри — герои наших русских былин — трубят не в раковины — этот инструмент слабоват для их мощной груди, да и море, где водятся такие раковины, не близко. Им для этой цели служит «турий рог» — рог былинного быка-великана, тура.

А в поэме Пушкина «Граф Нулин», совсем близкой к нам по времени, читаем:

Пора, пора! Рога трубят;  
Псаря в охотничьих уборах  
Чем свет уж на конях сидят,  
Борзые прыгают на сворах.

Знаменитые охотничьи рога, из которых, как мы уже знаем, составлялись целые оркестры.

От раковин, рогов животных с их гулким, призывным звуком и пошли наши фанфары, трубы, тромбоны — вся медная духовая группа симфонического оркестра и инструменты военного духового оркестра.

Теперь вам, наверное, нетрудно догадаться, что тростинка — это тоже





будущий духовой инструмент. До сих пор существуют камышовые дудочки.

Возьмите в руки такую дудочку, и вы увидите, что в ней просверлены отверстия. Если закрыть все отверстия пальцами, а потом по одному их открывать — звуки будут изменяться. Ведь тетива лука, если делать её то короче, то длиннее, изменяет своё звучание. Так и воздушный столб, который колеблется внутри тростниковой дудочки, то укорачивается, то удлиняется в зависимости от того, в какое отверстие позволит ему выйти человек, играющий на дудочке. Закроет пальцем верхнюю дырочку — воздух выйдет в следующую, ближайшую; закроет все, оставит самую нижнюю — воздушный столб удлинится, и звук получится самый низкий, какой только можно извлечь из этого инструмента.

Сейчас потомки камышовой дудочки — флейты, гобои, кларнеты, фаготы — делаются из дерева, металла, пластмассы, да и устройство их, конечно, сложнее, чем у дудочки-свирели. Но ведь и нынешняя скрипка очень мало похожа на охотничий лук.

О чем же может рассказать простой камень?

Люди уже очень давно умели танцевать. Танцы первобытных людей очень отличались от наших теперешних вальсов, полек, мазурок. Это были танцы-заклинания, танцы-рассказы, изображающие охоту, торжество победы над врагом или какие-нибудь занятия, домашние дела. Танцы эти были очень длинными — порой приходилось в них рассказывать обстоятельно об охоте или погоне, которая длилась много дней.

Древние зрители были одновременно и участниками: они изображали оркестр, сопровождая танцы ритмичными хлопками. Но попробуй-ка



проаккомпанировать таким образом танцу, который длится несколько часов, — от этих хлопков ладони вспухнут. Нашли выход: взяли два плоских камешка и стали постукивать ими друг о друга. Чем не оркестр? Потом попробовали «проаккомпанировать» на растянутой для просушки коже — совсем хорошо получилось. Отсюда уже недалеко и до барабана.



А что же с камнем? Уступил место кожаному барабану? Нет, не совсем так.

Мы не знаем, как назывался этот древнейший инструмент в то далёкое, очень далёкое время. Работники одного из французских музеев, где он сейчас хранится, назвали его литофоном. Слово «лито» означает «камень». Иными словами, каменный музыкальный инструмент. Как играли на литофоне? Очевидно, ударяли поочередно по одному из камней каменной же колотушкой. Чем короче камень — тем выше звук. Конечно, музыка, которую можно было сыграть на таком инструменте, не отличалась особой мелодичностью и выразительностью, но всё-таки это была музыка, исполненная на древнейшем музыкальном инструменте.

Скажите, а не напоминает ли вам литофон какой-нибудь современный музыкальный инструмент? Подскажу вам: у них даже названия похожи.

Это ксилофон. Его пластинки сделаны из дерева («ксило» — «дерево»). Играют на нём деревянными изогнутыми палочками. Конечно, ксилофон куда совершеннее своего каменного предка, и музыка, которую на нём можно сыграть, гораздо разнообразнее, интереснее и звучнее. Но и литофон, и ксилофон, и даже простые детские цимбалы, на которых, конечно, каждый из вас «играл» в детстве, — всё это музыкальные инструменты одной группы — ударной.

Итак, значит, камень, тетива, раковина и тростинка — это прапрадедушки и прапрабабушки современных музыкальных инструментов.

От тетивы лука произошли инструменты, у которых звучит натянутая струна, то есть струнные. В зависимости от того, как па них играют — щипком (то есть щиплют струну пальцами) или смычком, — они и называются «щипковыми» (арфа, гусли, гитара) и «смычковыми» (скрипки, виолончели, альты, контрабасы).

Раковина и тростинка — это предки духовых инструментов, в которых звучит воздушный столб.

И, наконец, камень — это первый ударный инструмент.

А теперь, поскольку мы познакомились с родоначальниками семейств, поговорим подробнее об их праправнуках, о наших современных музыкальных инструментах.



В музее итальянского города Генуи хранится в стеклянном футляре скрипка. Зватоки сразу же узнают в благородных очертаниях ее корпуса, в рисунке резной головки работу великоленного скрипичного мастера XVII века Бартоломео Иосифа Гварнери.

Да, это гварнериевская скрипка. Их осталось теперь совсем немного, и каждая из них — драгоценность. У этой, навсегда смолкнувшей, будто похороненной в стеклянном гробу скрипки есть ещё одно название: её называют «вдовой Паганини». Она замолчала тогда, когда умер Никколо Паганини — величайший скрипач мира. Впрочем, смолкнувшей навсегда — это не совсем верно. Лучших скрипачей мира награждают правом показать свое мастерство на скрипке Паганини. Можно представить себе, какой трепет охватывает прославленных на весь мир мастеров во время их короткого свидания с «вдовой Паганини»!

Рассказывают, когда-то Паганини был так беден, что у него не осталось ничего, даже скрипки. И для того чтобы дать концерт и тем самым зара-

ботать деньги, он попросил на один вечер у богатого купца Ливрона гварнериевскую скрипку, которая и тогда ценилась очень высоко. После концерта Ливрон отказался взять скрипку обратно. Он не мог больше осквернять своей любительской игрой скрипку, к которой прикасались пальцы Паганини.

С тех пор великий скрипач не расставался с драгоценным подарком.

Для настоящего скрипача скрипка не просто музыкальный инструмент, на котором он играет, — это верный и настоящий друг, спутница жизни музыканта.

Посмотрите, как бережно укладывает скрипач свою скрипку в футляр, как осторожно и любовно накрывает ее мягким шёлковым стёганым одеяльцем, — ведь это очень хрупкий инструмент. Малейшее повреждение, самая крохотная трещина сразу лишает скрипку её голоса.

Мне рассказывали про одного скрипача, который, вынимая скрипку из футляра, всегда мысленно здоровается с ней, а укладывая её после концерта обратно, благодарит и прощается до утра; утром, как всегда, — долгие часы занятий, скучных однообразных упражнений, без которых, однако, нет настоящей музыки, настоящего искусства.

Скрипка — какой прекрасный и какой непокорный, трудный инструмент! Об этом характере, сложном, порой капризном, необходимо поговорить особо.

Вам, наверное, приходилось видеть в витринах музыкальных магазинов очень маленькие скрипки. И может быть, кое-кто из вас, увидев в первый раз такую скрипку, подумал, что она игрушечная или, может быть, сделана специально для украшения витрины. Ведь украшают же окна зданий Аэрофлота малюсенькими самолётиками, как две капли воды похожими на наших огромных воздушных красавцев ТУ-124 или ИЛ-18. Но крошечный ИЛ-18 никогда не взлетит ни на один миллиметр. Он не настоящий.

А крохотную скрипку может взять в руки музыкант-скрипач, и она у него запоёт, как настоящая, разве что чуточку менее выразительно и звонко. Запоёт потому, что она и есть настоящая, самая настоящая скрипка для начинающих музыкантов, будущих скрипачей.

Такую скрипку замечательный педагог-скрипач Столярский дал когда-то в руки пятилетнему Давиду Ойстраху. Никто тогда ещё не знал, что выйдет из этого маленького мальчика, но музыкальные способности у него были отличные, слух великолепный, и его решили учить играть на скрипке.

В любой музыкальной школе вы увидите малышей с такими скрипочками в руках. И конечно, сразу же заметите одну любопытную вещь. Начинающие скрипачи, как правило, младше своих музыкальных собратьев, будущих пианистов, баянистов, трубачей.

Почему так получается? Почему учиться играть на скрипке начинают почти всегда с самого раннего детства, с четырех, пяти, а то и с трёх



лет? Да потому, что скрипка — один из самых трудных для овладения инструментов.

Вот, например, рояль. Вы можете, даже не умея играть на нём, подойти и нажать клавишу. Клавиша (вернее — струна) отзовется красиво и благозвучно.

Можете нажать ещё одну, потом ещё и ещё. Если вы не будете колотить кулаками по клавиатуре или нажимать сразу по восемь — девять рядом лежащих клавиш, то, почти наверное, вас никто от рояля не прогонит. Трогайте себе потихоньку одну клавишу за другой и слушайте, как поёт рояль.

Но если вы в первый раз в жизни возьмёте в одну руку скрипку, в другую — смычок и станете водить смычком по струнам точно так же (по вашему мнению), как это делают настоящие скрипачи, то мой вам совет — внимательно посмотрите, нет ли поблизости кого-нибудь. Такими экспериментами лучше заниматься в полном одиночестве, так как едва ли кому-нибудь приятно слушать звуки, похожие на скрип несмазанной двери или царапанье ножом по стеклу.

В чём же дело?

Скрипка, как мы уже говорили, инструмент струнный. Это значит, что у скрипки звучит струна.

Струны есть и у рояля, и у арфы, и у балалайки, и у множества других инструментов. Но только играют на них по-разному.

По струнам рояля ударяют молоточки, соединённые с клавишами. А клавиши касаются пальцы пианиста. Поэтому рояль называют клавишным ударным инструментом. Неправда ли, ударные инструменты могут гордиться таким блестящим родством?

Струны гитары, балалайки, домры, арфы щиплют пальцами — это щипковые инструменты.

Скрипку и её ближайших родственников называют — вы уже об этом тоже знаете — струнными смычковыми инструментами, потому что звук из струны извлекается смычком — тонкой длинной тростью, на которой во много рядов натянут тончайший волос. Скрипач ведёт смычок по струне — струна поёт. Казалось бы, просто. Но мы уже знаем, что получается, когда смычком управляет неумелая рука. Значит, прежде всего нужно научиться правильно водить смычком по струне.

От умения владеть смычком зависит и красота, и певучесть, и выразительность музыки. Добиться этого очень и очень нелегко. Нужны долгие годы упорного самозабвенного труда.

Тоненькая, хрустящая палочка с натянутыми на ней волосками должна стать продолжением правой руки скрипача. Они должны как бы срастись, слиться в единое неразрывное целое — рука и смычок. Но и это ещё не всё. Держать смычок, водить им по струнам можно по-разному, разными способами. Эти приёмы, или, как говорят скрипачи, птрихи так разнообразны и так многое в звучании скрипки от них зависит, что только о работе смычка можно написать целую книгу.

Ну, а что делает левая рука? Во-первых, она держит скрипку. Пальцы левой руки обхватывают тоненькую шейку — гриф скрипки, на который натянуты струны. Их на скрипке четыре. А четыре струны — это четыре ноты, четыре разных звука. Те, кто умеют играть на гитаре или балалайке, знают: для того чтобы изменить звучание струны, нужно прижать её в определенном месте пальцем. Но гриф гитары или балалайки имеет лады-деления, вот такие, как на рисунке, которые показывают, в каком именно месте нужно прижать струну на грифе, чтобы зазвучала та или иная нота. Запомни точно порядок ладов, научи свои пальцы легко находить лады на грифе — и инструмент будет тебя слушаться.

А вот на скрипке никаких ладов нет. Гриф у нее совершенно гладкий. Как же быть?

Можно, конечно, заняться «исследованиями», послушать, в каком месте какая нота звучит, и всё это запомнить. Пальцы в конце концов после долгих упражнений привыкнут и будут правильно находить нужные ноты.

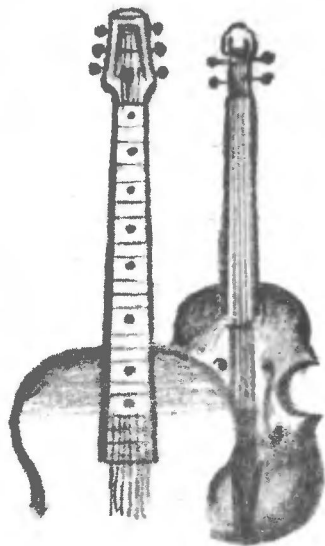
И всё-таки скрипка станет капризничать. Всё, что вы начнёте играть, будет звучать фальшиво. Для того чтобы вы поняли, в чём тут секрет, поговорим немножко о том, что такое расстояние между звуками.

Всем известно, что на рояле существуют чёрные и белые клавиши. Если вы нажмёте на клавишу «до», потом на клавишу «ре», а затем споёте оба звука, то почувствуете, что между этими двумя нотами можно спеть ещё один звук, который будет выше «до» и ниже «ре». На рояле этот звук изобразит чёрненькая клавиша, которая находится между двумя белыми — «до» и «ре». Но если вы споете звук «ми», а потом звук «фа», то, наверное, сразу же услышите, что между ними уж никак невозможно «втиснуть» ещё один звук. Да и на клавиатуре рояля между этими двумя нотами чёрненькой клавиши нет.

Так что же, значит, таких «узеньких» расстояний между звуками вообще не существует? Нет, существуют. Вот только спеть такой звук мы с вами не сможем. Мы с ним очень мало знакомы. Наши голоса уже давно перестали его воспроизводить, хотя уши наши, — если это уши музыкальные — великолепно его слышат и ощущают этот звук как фальшь.

Вы, может быть, слышали, как о каком-то певце говорят: «Он детонирует». Это значит, что он поёт нечисто. Некоторые ноты звучат чуть-чуть выше или чуть-чуть ниже той, которая нужна.

Итак, значит, для нас с вами самое короткое расстояние между двумя музыкальными звуками то, которое на рояле можно изобразить, нажав,



к примеру, белую клавишу, а потом соседнюю, чёрную. Такое расстояние мы называем полутоном. На самом же деле в музыке существует расстояние и в четверть тона, и ещё, и ещё меньше.

Как мы уже знаем, на рояле такой звук сыграть нельзя. А на скрипке — можно. Но поскольку в европейской музыке не существует четвертьтоновых расстояний между звуками, эта особенность скрипки доставляет музыканту немало хлопот. Прижал струну чуть выше или чуть ниже — она звучит фальшиво. Скрипка «детонирует». Значит, скрипач должен идеально слышать малейший сдвиг в сторону соседнего звука.

Однако не будет же музыкант, услышав, что он взял неверную ноту, здесь же, на концерте, её «подправлять». Представьте себе, что за музыка получится!

Так вот, для того чтобы этого не случилось, скрипач с самого начала приучает свою руку и свои пальцы к определённом положению на струне.

Да, для того чтобы научиться хорошо играть на скрипке, нужны годы, годы и годы упорного труда. Если вы придёте в общежитие консерватории, то сразу же услышите доносящиеся из всех дверей голоса роялей, флейт, гобоев, но можно сказать с уверенностью, что в этом хаосе звуков больше всего будет скрипичных голосов. Должна вам сказать, что почти все скрипачи — люди одержимые. Они влюблены в свою скрипку. И занимаются все они очень много.

Но зато...

Давид Ойстрах взял в руки скрипку. Оркестр начинает играть вступление скрипичного концерта Чайковского. Артист поднял смычок, смолк оркестр — и запела скрипка...

Даже у тех, кто знает и хорошо помнит эту музыку, замирает сердце, будто перед нами вдруг открылся совершенно новый мир, необыкновенной красоты. Так свежо, чисто и проникновенно звучит скрипка Ойстраха.

«Он — сама музыка!» — говорят об Ойстрахе французы.

«Мы убедились в том, что Ойстрах со своим инструментом буквально сливается воедино...» — пишут в Чехословакии. А рецензент одной из бельгийских газет так пишет о своем впечатлении от игры Ойстраха: «Ойстрах владеет столь совершенной техникой, что она уже не поражает, о ней забываешь».

Да, именно забываешь. И уже не думаешь о том, легко или трудно играть на скрипке, уже не замечаешь, как гибко и легко бегут по грифу пальцы скрипача, как красиво, то плавно и широко, то энергично, стремительно движется смычок — все исчезает, остаётся только голос скрипки, свободно льющийся, плывущий над залом голос.

Может быть, я ошибаюсь, но, когда я слушаю рояль, мне всегда кажется, что даже в самом нежном и мягком своём звучании он как бы обращается ко всему залу. Не подумайте только, что я хочу этими словами хоть немного умалить достоинства рояля — ни в коем случае! Рояль и по сей день мой самый любимый инструмент, и ни за что на свете не хотела бы я его обидеть. Просто мне хочется объяснить вам (хотя это

и очень трудно) разницу в характере голосов двух этих «царственных» инструментов (скрипка — царица музыки, а рояль — это значит «королевский»).

Так вот рояль — великий, большой артист. А скрипка в руках настоящего музыканта звучит как-то по-особому доверительно и проникновенно, словно с тобой, и только с тобой, говорит близкий друг, задушевный собеседник.

В этой-то её «доверительности», в необычайной искренности, чистоте её голоса и кроется, как мне кажется, главное очарование скрипки.

Откуда же у скрипки такая проникновенность? Чем объясняется задушевность? Какое волшебство скрыто в хрупком маленьком тельце?

Главное достоинство скрипки, говорит Давид Ойстрах, заключается в её способности петь.

Вот о том, что это за особенность и почему она так важна для музыки, мы и поговорим сейчас.

На время забудем о скрипке и вспомним совсем другое.

В одной очень весёлой кинокомедии — она называется «Волга-Волга» — молодой человек, страстный поклонник симфонической музыки, доказывает девушке, писмоносице Стрелке, преимущество этой музыки перед всеми другими видами искусства. Что и говорить, доказывает он страстно, темпераментно, но, к сожалению, не очень убедительно.

В оркестре он играет на тубе, поэтому всё, что он может ей сыграть сейчас же, здесь же, на пароме — это партию тубы в симфонической сцене «Смерть Изольды» из оперы Вагнера «Тристан и Изольда». Ну, а партия тубы — это несколько отдельных низких нот с длинными паузами между ними. «Смерть Изольды» — одно из красивейших музыкальных произведений. Вот только узнать его в таком виде, конечно же, невозможно.

Подумайте сами, сможете ли вы узнать замечательное и, безусловно, всем вам знакомое стихотворение, если вам его прочитают так:

В . . . . .  
Что . . . он.  
Что . . . он.

А ведь это Лермонтов. «Белеет парус одинокий». Но таким способом вас вряд ли заставят полюбить стихи.

Понятно поэтому, что Стрелку не убеждает Алёшина агитация. В ответ девушка только и может сказать: «Очень уже долго помирает Изольда». И действительно, долго. Долго и скучно.

В чём же тут дело?

Вообразите ещё такую картину. На концерт не приехал певец. На сцену вышел только аккомпаниатор и стал играть аккомпанемент тех песен и романсов, которые должен был исполнять певец. Ручаюсь, многие из сидящих в зрительном зале не узнают даже знакомых песен в таком исполнении. А уж в успехе концерта я очень и очень сомневаюсь.

— Ничего удивительного, — скажете вы. — Мелодии-то нет!

Вот именно! В такой музыке, как и в той, что играл Алёша-тубист, нет самого главного — мелодии. Без мелодии любая самая прекрасная музыка умрёт: она не сможет ничего выразить, ни о чём рассказать. Потому-то самыми выразительными, самыми важными музыкальными инструментами и считаются те, на которых можно сыграть любую мелодию. Я сказала «сыграть», — пожалуй, лучше бы сказать «спеть любую мелодию», спеть так, как её поёт самый красивый и выразительный «музыкальный инструмент» — человеческий голос.

Давайте-ка теперь подумаем вот над чем: что нужно, чтобы мелодия звучала как можно выразительнее, напевнее, шире?

Наибольшая протяжённость звука — одно из важнейших условий выразительности мелодии. Чем дольше тянется звук, чем плавнее и незаметнее он переходит в другой, тем красивее мелодия. Потому-то так и выразителен человеческий голос, что все звуки мелодии, снетые на одном дыхании, плавно и мягко переливаются один в другой.

Но дыхание человека далеко не беспредельно. Певец не может спеть очень длинную музыкальную фразу, не беря дыхания. Где-то он непременно должен прервать мелодию, чтобы набрать воздуха в лёгкие. То же можно сказать и о флейте, гобое, кларнете и других инструментах, звучанием которых управляет дыхание человека.

Ну, а что делать, если композитору во что бы то ни стало нужна мелодия очень большого, очень протяженного дыхания, чтобы она тянулась долго, не прерываясь даже на какую-то долю секунды?

Как бы ни был велик Фёдор Шаляпин, но даже он не смог бы спеть на одном дыхании «Элегию» композитора Массне — произведение, в котором мелодия должна литься необычайно плавно, передавая грустную нежность, задумчивость и печаль — «элегичность» этого прекрасного романса. Но каждый из вас, кто хоть один раз слышал «Элегию» в исполнении Шаляпина, наверное, запомнил навсегда именно эту беспредельность дыхания мелодии, ее бесконечно льющиеся звуки, поразительную плавность и певучесть.

Гений Шаляпина? Да, конечно, но не только это. Вместе с Шаляпиным романс поет виолончель. Когда певец прерывает мелодию, чтобы взять дыхание, виолончель своим тянущимся, глубоким звуком как бы соединяет все звуки мелодии, делает незаметными коротенькие перерывы-вздохи.

Вот мы и нашли инструменты самого большого дыхания. Виолончель, скрипка, альт и даже контрабас могут тянуть звук очень долго, длить его бесконечно. Смотрите, скрипач положил смычок на струну и повел его вверх, потом, так же плавно, вниз, потом опять вверх, а звук все тянется и тянется. Пока рука скрипача не устанет водить смычком, скрипка будет петь.

В скрипке соединились все главные качества, необходимые для лучшего исполнения мелодии: протяжённость дыхания, чистота и выразитель-

ность тембра, подвижность и лёгкость. В ее маленьком хрупком тельце таится голос поразительной красоты и силы. Да, именно силы, и такой, какую никак не ожидаешь услышать от этого изящного, тонкого инструмента. Поэтому-то скрипку и считают самым совершенным из всех смычковых инструментов.

Альт, виолончель, не говоря уже о контрабасе, конечно, уступают скрипке. Но обижать их нельзя. Скрипка очень дружит со своими ближайшими родственниками и часто выступает вместе с ними в отдельном концерте. Вот почему сейчас я предлагаю вам послушать вместе со мной к в а р т е т.

Не исключено, что многие из вас знают это слово только из басни Крылова. Но, между прочим, для тех, кто по-настоящему любознателен, это даже не очень мало.

Что можно узнать, прочитав басню?

Во-первых, что квартет — это какой-то коллектив из четырёх участников. Ведь пятое действующее лицо басни — Соловей — не принимает участия в музыкальных упражнениях собравшихся «на лужке под липками». Об этом же говорит и само название: латинское слово «кварта» означает «четыре».

Во-вторых, ясно, что эти четверо — музыканты, вернее воображают себя таковыми. Значит, это музыкальный коллектив.

Но и это ещё не все. Давайте-ка вспомним, при помощи каких музыкальных инструментов собирались незадачливые музыканты «пленять своим искусством свет»?

Достали нот, баса, альта, две скрипки. . .

Две скрипки — это совсем понятно. Альт — это та же скрипка, мы с ним уже немножко познакомились на репетиции симфонического оркестра. Остаётся узнать, что такое бас. Ну, тут вы должны мне поверить, что так Крылов называет виолончель, а вовсе не контрабас, как думают некоторые. Хотя действительно этот громоздкий, большой инструмент с низким, медлительным и «неповоротливым» звуком очень подошёл бы неуклюжему Мишке. Впрочем, «неповоротливым» он только кажется (как и сам хозяин лесов). В этом нетрудно убедиться, если понаблюдать за контрабасом, например, в эстрадном оркестре, в джазе. Там его никак не назовёшь медлительным и неповоротливым. Но так или иначе, контрабас никогда в состав струнного квартета не входит. Басом же Крылов называет виолончель потому, что в квартете — это самый низкий, басовый, инструмент.

Добавить остаётся только, что такой вид квартета называют струнным, в отличие от других, которые можно составить, например, из медных духовых или деревянных духовых инструментов. Существуют так же квартеты вокальные, то есть состоящие из четырёх певцов с разными по высоте голосами, например, два высоких голоса (два тенора), один — пониже (баритон) и, наконец, самый низкий — бас.

Видите, сколько мы уже узнали, прочитав только самое начало басни. Не найдём ли мы в ней ещё чего-нибудь для нас интересного?

«Стой, братцы, стой!» кричит мартышка: «погодите! Как музыке идти? Ведь вы не так сидите».

Очевидно, пронырливая и любопытная мартышка слышала краем уха, что рассаживаться нужно по-особому. Вот и предложила:

«Ты с басом, Мишенька, садись против альты,  
Я, прима, сяду против вторы», —

и, конечно, всё перепутала.

Настоящий струнный квартет обычно располагается так: «прима и втора» (то есть первая и вторая скрипки) помещаются рядом; альт — против первой скрипки, а рядом с ним виолончель. При таком расположении инструментов и квартет звучит лучше всего, и музыканты хорошо слышат друг друга, а это очень важно для хорошего исполнения музыки.

Вполне вероятно, что при «раздорах и спорах» горе-квартета кем-нибудь был предложен и правильный вариант, но у Крылова об этом ничего не сказано, да это и не важно — всё равно бы не помогло. Зато сказано другое, и это уже очень существенно:

«Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье  
И уши ваших понежней»,  
Им отвечает Соловей.  
«А вы, друзья, как ни садитесь,  
Всё в музыканты не годитесь».

Да, так отчитать невежд мог только настоящий музыкант. И этим музыкантом был... Думаете, Соловей?

В том-то и дело, что не только Соловей. Сам Крылов.

Великий баснописец был очень хорошим музыкантом и, что особенно для нас с вами сейчас важно, больше всего любил играть в квартете. Современники вспоминают, что обычно он брал на себя партию альты. И хотя инструмент этот нельзя назвать главным, ведущим в этом составе, всё же именно Крылов часто оказывался как бы руководителем квартета. К его чутким и верным замечаниям нельзя было не прислушаться, его тонкому музыкальному вкусу нельзя было не доверять.

Теперь вы понимаете, что сведениям о струнном квартете, которые мы получили, прочитав басню, тоже нельзя не верить.

Вы помните, я пригласила вас «послушать» вместе со мной квартет. Очень мне жаль, что не могу заставить страницы книги звучать, но я постараюсь рассказать вам сейчас об одном из самых красивых на свете музыкальных сочинений, созданных для квартета. Автор его гениальный русский композитор. Александр Порфирьевич Бородин.

Как правило, произведения, написанные для квартета, так и называются — квартет. Обычно он, как и симфония, состоит из четырёх частей.  
...Мягко запела виолончель. Сколько обаяния в этой нежной, полной

грациозного изящества мелодии! Бережно приняла от виолончели эту мелодию скрипка, и музыка зазвучала светло и прозрачно. Затем слова, но уже низким, бархатным голосом её пропела виолончель и опять подхватила, понесла по залу звонкая скрипка. Голоса скрипки и виолончели пока ещё нигде не сливаются, они словно соревнуются друг с другом, кто красивее разовьёт, распоёт мелодию. И трудно отдать кому-то предпочтение: каждый голос хорош по-своему. Вторая скрипка и альт аккомпанируют — мягко влетают свои голоса, словно боятся неосторожно взятым звуком нарушить очарование.

Скрипка запела живее, кокетливее. Мелодия другая, украшенная затейливыми орнаментами — и голос у скрипки стал совсем другой. А радость — светлая, ласковая — осталась. Голоса скрипок, альты, виолончели то звучат по отдельности, то сливаются в дуэте, в трио... В последний раз скрипка и виолончель вдвоём пропели лёгкую, кокетливую мелодию — вступил альт. Напев альты похож на сказанную кем-то фразу. Не спетую, а именно сказанную. И остановилось грациозное движение музыки.

Промелькнули, как напоминание, кусочки мелодии... всё кончилось. Удивительно жалко расставаться с этой прелестной музыкой!

Начинается вторая часть — и мы уже в плену у новых музыкальных образов.

Шаловливо подтанцовывая, бежит весёлая, живая мелодия. Ведёт первая скрипка, остальные инструменты влетают в этот лёгкий бег свои голоса.

Появилась ещё одна мелодия, в ней вы сразу же узнаете вальс. Гибкий напев покачивается на волнах аккомпанемента. А первая, кажется, снова начинает свой шаловливый бег. Так и есть, опять она шалит и резвится.

Вторую часть Бородин назвал «Скерцо». Слово это значит — шутка. И действительно, вся музыка этой части — милая и добрая шутка. Так радуются и шалят только юные, очень хорошие люди.

Кончилось скерцо. Исполнители опустили смычки. Пауза.

Вторая скрипка и альт сыграли два вступительных аккорда, и не успел ещё отзвучать, затихнуть второй аккорд, как мы услышали глубокий, густой, как цвет черного бархата, голос виолончели.

... Медленно плывёт над залом мелодия особой «ночной» красоты. Она так прекрасна, что мы забываем обо всём, чем только что наслаждались. Такая музыка покоряет сразу же и навсегда. В ней тихая задумчивость, и взволнованная страстность, ночная глубина, волнующий ночной покой.

Замер, как бы растворяясь в воздухе, голос виолончели, и та же мелодия родилась в высоком звенящем голосе скрипки. Кажется, будто её окутало серебристое сияние луны, осветило призрачным, голубоватым светом...

Снова и снова повторяется мелодия. Меняется только её сопровождение, то спокойное, то почти тревожное. Перекликаются голоса. Какую-то



часть мелодии спела виолончель, а продолжает скрипка. Иногда, словно робея, пробует спеть кусочек мелодии альт, и снова разливаются бархатный голос виолончели и серебристый — скрипки. Это как игра света и тени, когда облака, бегущие по ночному небу, то скрывают луну, и тогда всё погружается в глубокий мрак, то проплывают мимо, и вновь серебристый, холодноватый свет мерцает на листьях деревьев, на дорожках ночного сада. И хочется сказать словами Гоголя: «Божественная ночь! Очаровательная ночь!»

Но вот в последний раз прощальным приветом звучат отголоски красавицы мелодии, и замирающий протяжный аккорд завершает одно из великолепнейших созданий Бородина. Ноктюрн (что и означает «ночная музыка») Второго квартета.

Последняя часть квартета — финал — начинается коротенькой мелодией у скрипок. Спели скрипки и смолкли, как будто прислушиваются к медленной, немного даже ленивой фразе альты и виолончели.

Кажется, что скрипки задали вопрос: можно ли начинать? А виолончель и альт раздумывают, не решаются дать определённый ответ. Скрипки ещё раз спрашивают, и снова тот же ленивый ответ — раздумье.

И вдруг, совершенно неожиданно, виолончель как-то неуклюже, но торопливо начинает одну из мелодий финала (раньше, оказывается, было только вступление). А мелодию, которую играли скрипки, чуточку изменяя, будто передразнивая, играет альт.

Вся музыка финала, несмотря на свою стремительность, какая-то нарочито угловатая и очень отличается по настроению от остальных частей квартета. В музыке Бородина всегда очень много юмора. Здесь, в финале, композитор как бы разрешает себе вволю посмеяться и поозорничать. После тёмной, задумчивой ночи наступил светлый, весёлый и чуточку суматошный день. Что ж, так оно и бывает в жизни.

Вот сколько самых разных чувств, мыслей, настроений может вызвать музыка, спетая голосами струнных инструментов — скрипки, альты, виолончели.



Художник рисует природу красками, поэт рассказывает о ней словами. В распоряжении композитора — звуки. Но разве природу можно только видеть? Её можно слышать.

Попробуйте-ка даже в большом, шумном городе подойти весенним утром к раскрытому окну и послушать, закрыв глаза, чириканье птиц в ветвях дерева, что растёт на вашем дворе. Немножко воображения — и вы почувствуете себя за городом, в лесу, и вам уже совсем нетрудно будет увидеть внутренним взором и речку, и лес, ощутить мягкую траву под ногами.

Значит, звуки так же, как слова, как краски на полотне художника, могут напомнить нам знакомое, вызвать в памяти виденные нами картины природы.

Но вот уж лунного луча  
Сиянье гаснет. Там долина  
Сквозь пар яснее. Там поток  
Засеребрился; там рожок  
Пастуший будит селянина.

Вот утро: встали все давно,  
Моей Татьяне всё равно.

А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»

Обратите внимание: в стихах Пушкина есть не только видимые, но и слышимые образы.

Пастуший рожок! Для поэтов и композиторов XIX века его напев так же неразрывно связан с милой сердцу природой родного края, как пение птиц, шелест листьев или всплеск рыбы в реке.

Не случайно именно это поэтическое напоминание о пастушьем рожке приведено в нашем рассказе.

В опере Чайковского «Евгений Онегин», так же как и в романе Пушкина, сцена письма Татьяны заканчивается описанием раннего летнего утра. Как же рисует его композитор?

Татьяна пишет письмо Онегину. Она не замечает, что ночь уже прошла, что солнечный свет уже пробивается сквозь опущенные шторы. И нам, слушателям, музыка не даёт заметить наступление утра. Тренетная и смятенная, она всё ещё рассказывает нам о переживаниях и волнениях Татьяны.

Письмо окончено. Татьяна подошла к окну.

«Ах, ночь минула.  
Проснулось всё, и солнышко встаёт. . .»

Поднята штора, и в открытое окно вместе с солнечными лучами вливается спокойная, неторопливая мелодия.

«Пастух играет,  
Спокойно всё. . .» —

грустно звучит голос Татьяны.

Только одна эта бесхитростная песенка пастушьего рожка, — а мы уже вместе с Татьяной чувствуем, как спокойно и безмятежно раннее утро. И если бы даже штора по-прежнему была опущена и золотистый свет софитов-прожекторов, который изображает свет солнца на сцене, не проникал бы сквозь плотную материю, песенка рожка, музыка всё равно рассказала бы нам о том, что за окном уже наступил рассвет. Создавая картину раннего утра, Чайковский вспомнил об этом слышимом образе русской природы и использовал его в опере.

Но ведь в составе симфонического оркестра нет пастушьего рожка? Кто же играет? Какой инструмент?

Если вы посмотрите театральную программу спектакля «Евгений Онегин», то увидите, что там, среди других исполнителей, указан и солист оркестра, а в скобках против его фамилии стоит: «гобой». Вот он-то и исполняет в опере роль пастушьего рожка. Ничего удивительного, ведь мы знаем, что они родственники, и довольно близкие. Голоса у них очень похожи, да и внешним своим видом они чем-то напоминают друг друга — скромный берестяной рожок и красивый, полированный, украшенный

блестящими кнопочками-клапанами гобой. Правда, верхний конец рожка, тот, который подносят к губам, — это обычное отверстие, и дырочки на рожке перекрываются просто пальцами. У гобоя же дырочки в трубке закрываются специальными клапанами, а в верхнее отверстие вставляются две сложенные вместе тоненькие пластинки, которые гобоист зажимает губами (совсем так же, как вы, когда свистите в свистульку из стручка акации). Через эти пластинки музыкант вдует в инструмент воздух. Пластинки делаются из тростника и поэтому носят солидное название «трость».

Как видите, снова нам пришлось вспомнить самого древнего предка деревянных духовых — тоненькую, гибкую тростинку. До сих пор она — душа этих инструментов. Без неё не будет звучать ни гобой, ни кларнет, ни фагот, ни английский рожок.

Только флейтист играет на своем инструменте без трости, как пастух на свирели. Он прикладывает губы к крайнему боковому отверстию, как будто собирается свистеть. Кстати, флейту и держат иначе: не вниз, как остальные инструменты, а вбок, параллельно полу.

Голос гобоя напоминает голос пастушьего рожка. А флейта превосходно подражает птицам, их переливам и трелям.

Опера Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» начинается вступлением, которое композитор назвал «Похвала пустыне».

Однажды на концерте, где симфонический оркестр исполнял это замечательное вступление к опере, кто-то тихо сказал:

— Странно, произведение называется «Похвала пустыне» — и вдруг, слышите, птицы поют и будто листья зашелестели...

Никто ничего не ответил. А я вспомнила, как героиня этой оперы, юная дева Феврония, которая живёт всегда в лесу, в большой дружбе со зверями и птицами, славит красоту дремучего леса:

«Ах ты, лес, мой лес,  
Пустыня прекрасная!»

Пустыней в Древней Руси называли всякое место, свободное от людей. Ведь и пустынный — это совсем не обязательно тот, кто живет в Сахаре или в Каракумах. Пустынный — то же, что отшельник, человек, отошедший от людей, живущий в пустынном месте. Вот и всё.

Но в этом недоумении — почему пустыня, а птицы поют — мне-то особенно интересным показалось другое: слушающая музыку, человек узнал лес в звуках вступления к «Китежу», в музыке он услышал и шелест листьев, и пение птиц.

В этом ему помогли высокие, чистые трели флейты — именно они изображают пение птиц в величественном дремучем лесу.

Флейта — инструмент холодноватый, немного бесстрастный. Ей трудно спеть какую-то особенно задушевную мелодию. Легче всего у неё получается быстрая, виртуозная музыка — трели, пассажи — звонкие, высокие, чистые. Потому-то и птичьим трелям удаются флейте как нельзя лучше.

Ведь сколько бы ни пела птица, какие бы чудесные рулады ни выделял соловей, какими бы блестящими трелями ни разливалась канарейка — никогда в их пении вы не услышите того, что слышите в пении человека: тепло, грусть, а иногда и большое горе, даже гнев.

Младшая сестра флейты — маленькая флейта-пикколо. На ней и вовсе не сыграть мягкую и нежную мелодию — резка слишком. Она совсем крохотка — свободно помещается в кармане флейтиста, а когда он играет, то даже трудно разглядеть, что за инструмент в руках.

И кто бы мог подумать, что у этих малышек сестер весьма грозная биография.

Мы слушаем музыкальное вступление Бетховена к трагедии «Эгмонт». Музыка рассказывает нам о герое Фландрии, графе Эгмонте, благородном и смелом борце за независимость своей страны. В звуках музыки возникают мрачные стены темницы, в которую заключен Эгмонт, и мы будто слышим его тяжкие, горькие думы перед смертью. Кончается же вступление победным ликующим маршем — народ славит своего героя, празднует победу.

Последние аккорды вступления... И вдруг — резкий, пронзительный свист. Как ослепительные вспышки праздничных ракет прорезают темное небо, так прорезали мощное звучание оркестра высокие, звонко свистящие гаммки-пассажи. Флейта! Но почему именно её выбрал композитор? Да потому, что флейта, эта самая маленькая, скромная флейта, когда-то была одним из важных участников военного духового оркестра. Порой только флейта да барабан сопровождали идущие в бой полки, и далеко разносился её пронзительный свист, поддержанный гулко рассыпанной дробью малого военного барабана.

В Седьмой симфонии советского композитора Дмитрия Шостаковича, посвященной блокадному Ленинграду, в симфонии, которая и создавалась в 1941 году в городе, зажатом вражеским кольцом, флейта вместе с малым барабаном начинает музыкальную тему фашистского нашествия.

Тут уж нет яркого блеска, парадного шага — музыка звучит вначале очень тихо, затаённо, как будто издалека, но от этого не делается менее страшной. От её тупой, жестокой, неумолимо надвигающейся поступи становится трудно дышать. Флейта и флейта-пикколо высвистывают примитивный мотивчик-песенку с бессердечной, холодной издёвкой, с наглой самоуверенностью. Её повторяют другие инструменты оркестра, всё громче, всё страшнее, всё ближе, и вот уже жутко приплясывающая песенка-марш лавиной обрушивается на зал, вырастает в злоевищий грохот наступающих вражеских полчищ.

Богатейшие возможности у маленькой флейты.

Слово «кларинетто», или «кларнет», в переводе с итальянского означает «маленькая труба». Голос кларнета очень напоминает голос старинной трубы, которая звалась «кларино». О происхождении её много спорили. Были даже обиды. Французы, например, утверждают, что предком кларнета была французская свирель «шалюмо».

— Позвольте, — возражают французам итальянцы, — но ведь ваша шалюмо не что иное, как потомок нашей старинной чьярамолля.

— Ну вот ещё! — восклицают обиженные немцы. — Изобрел-то кларнет немец, Иоганн Кристофер Дэннет!

Не будем сейчас разбираться в этом споре. Нам ведь, в конце концов, не так уж важно знать, кто прав, кто виноват. Важно совсем другое. Из этого спора видно, что кларнет — родственник свирели, а значит, прямой потомок тростинки, как гобой и флейта.

Какой же голос у маленькой трубы, кларнета?

Идёт третий акт оперы «Евгений Онегин». Блестящий бал в Петербурге. Музыка здесь совсем иная, чем на незатейливом сельском бале в доме Ларинных на именинах Татьяны. Там лёгкий вальс и грациозная, живая мазурка; здесь — чопорный полонез и изысканный экосез...

Но вот толпа заколебалась,  
По зале шёпот пробежал...  
К хозяйке дама приближалась,  
За нею важный генерал.

«Княгиня Гремина, смотрите!» — восхищённо восклицает хор. Вы, наверное, знаете, что, в отличие от романа в стихах Пушкина, в опере муж Татьяны имеет имя. Он — князь Гремин.

Татьяна входит в зал, спокойно и непринуждённо опираясь на руку мужа, чуть наклоняя голову в ответ на льстивые, восторженные приветствия ей, богатой и знатной петербургской красавице.

Как изменилася Татьяна!  
Как твёрдо в роль свою вошла!  
Как утешительного сана  
Приёмы скоро приняла!  
Кто б смел искать девчонки нежной  
В сей величавой, в сей небрежной  
Законодательнице зал?

Проходит по залу княгиня Гремина, холодная, великосветская дама. А в оркестре звучит мелодия, в которой нет ни капли «светского лоска», надменной сановитости. Она прекрасна, эта глубокая и нежная мелодия, она полна истинного благородства и искренности. И ясно слышится в ней грусть — сдержанная, как бы запрятанная от людских любопытных глаз в самые потаённые уголки сердца.

Не чопорная красавица встает перед нами в звуках этой музыки, а прежняя, правдивая и чистая Татьяна. Это её душа, трепетная и чуткая, её страдающее сердце открывается нам в новом музыкальном образе, в мелодии, слетой волнующим голосом кларнета.

Помните, мы говорили о пастушьем рожке — гобое? Нужно вам сказать, что в сцене письма гобой играет не только эту роль. Он же рисует нам музыкальный образ Татьяны-девочки. Нежный и чуточку меланхоличный голос гобоя начинает сцену письма, несколько не походя здесь на пастуший рожок.

Почему же гобой сопровождает Татьяну в начале оперы, а кларнет — в конце? Над этим стоит подумать.

Голос гобоя выше, светлее. И хотя гобой может звучать очень напряженно и драматично, в нем нет той волнующей затаённой силы, которую мы слышим в голосе кларнета. Чайковский, изображая музыкой мечтательную молоденькую девушку, выбрал гобой, а кларнету поручил музыкальный образ княгини Греминой — взрослой женщины, умеющей владеть своими чувствами.

Французский композитор Гретри говорил о кларнете: «Инструмент этот выражает страдание. Даже когда он исполняет весёлые напевы, он примешивает к ним некоторый оттенок грусти».

Есть в симфоническом оркестре и другие виды кларнета.

Мы слушаем оперу Чайковского «Пиковая дама». Старая графиня, прозванная в свете Пиковой дамой, только что вернулась с бала.

«Как и все старые люди вообще, графиня страдала бессоницею. Раздевшись, она села у окна в Вольтеровы кресла и отослала горничных. Свечи вынесли, комната опять осветилась одною лампадою. Графиня сидела вся жёлтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево...» Так у Пушкина. А вот как изображает этот момент музыка Чайковского.

.. Спальня старой графини. Старуха засыпает в кресле. Сквозь сон она ещё бормочет свою любимую французскую арию\*. Мелодия звучит приглушенно, прерывается... слова путаются... Спит старуха. В спальне тишина... напряженная, жуткая... секунда, две... и тихо, очень тихо, глубоко в басах появляется тревожная настороженная мелодия. Да нет, это даже не мелодия — осторожно, крадучись, нотка за ноткой, спускается медленная гамма... звуки, один за другим, шествуют как по лесенке, осторожно, с остановками... Зловеще, таинственно и очень напряжённо звучит самый низкий, басовый кларнет. Если у обычного кларнета в голосе чувствуется некоторая затаённость, то бас-кларнет — это сама таинственность. Его низкий голос сразу же вызывает ощущение страха, словно ждёшь чего-то неведомого, жуткого, мрачного. Мы-то знаем: ещё мгновение — и перед спящей старухой появится Герман. Он будет просить, умолять графиню открыть ему тайну трёх карт. Мы знаем, что он здесь, в спальне... И всё равно очень страшно, даже, может быть, ещё страшнее — он здесь, он подкрадывается к нам, этот мрачный, глухой голос басового кларнета.

А вот у кларнета малого (так сказать, кларнета-пикколо) голос совсем другой — резкий, вьедливый, насмешливый. Недаром немецкий композитор Рихард Штраус поручил этому кларнету роль весёлого Тиля Уленшпигеля. Весёлого? А он ведь далеко не со всеми бывает добродушно-

\* Знаете ли вы, что эту знаменитую арию-песенку графини Чайковский не сам сочинил. Впервые она прозвучала задолго до этого, в опере «Рихард Львиное Сердце», того самого композитора Гретри, о котором мы только что говорили. И тогда, в дни молодости Пиковой дамы, сразу же стала необычайно популярной и модной.

весёлым, насмешник Тиль. Его шутки бывают злыми и едкими. Крепко достаётся от него монахам и важным господам. И уж конечно, не за лёгкий, добродушный нрав обиженные им господа и священники приговорили Тилья к смерти.

В симфонической картине Рихарда Штрауса герой появляется внезапно, словно чёртик из бутылки — его просто невозможно не узнать в издающемся резком голосе малого кларнета. Каждый, кто читал роман Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле», услышав эту музыку — задиристую, язвительно-резкую, сразу же увидит перед собой этот образ, нарисованный замечательным писателем.

И немец Рихард Штраус, и бельгиец Шарль де Костер не выдумали своего Тилья. Тиль Уленшпигель (или Эйленшпигель, как называет его Рихард Штраус) — любимый герой народных рассказов эпохи позднего средневековья и раннего возрождения во Фландрии, Германии и некоторых других странах. Чем-то он напоминает восточных Ходжу Насреддина и Моллу Камене, чем-то наших русских скоморохов. Многих писателей, поэтов, композиторов увлекли эти яркие, острые и самобытные образы, их сочный, полнокровный и грубоватый, истинно народный юмор, их ненависть к богачам, поработителям, ханжам и святошам. Вот почему так похожи два насмешника Тилья — в романе и в симфонической поэме. В симфонической картине Рихарда Штрауса рассказывается и о казни Тилья. Мрачно звучит музыка. Гулкая туба, драматичные тромбоны отпевают беднягу Тилья. Свершилось! Ненавистный господам и священникам Уленшпигель умер! Больше он не станет строить каверзы и издеваться над обжорами монахами. . . Не станет? . . А почему вновь, озорно, задиристо, совсем по-прежнему зазвучал малый кларнет? Да потому, что не могут умереть весёлый бродяга Тиль и его нежная невеста Неле.

«Разве можно, — говорит Шарль де Костер, — похоронить Уленшпигеля — дух, и Неле — сердце нашей матери Фландрии? Она может уснуть, но умереть — никогда».

И, наконец, ещё один потомок тростинки. Фагот.

Слово «фаготус» — латинское слово. И вполне благозвучное, не правда ли? Если бы и в переводе так было! А то — «вязанка дров»! Что поде-лаешь, кому-то музыкальный инструмент, изобретённый в давние времена аббатом Афраньо дэлы Альбонэзи, напомнил своим видом именно этот, далеко не поэтический и отнюдь не музыкальный предмет — вязанку дров. Так и назвали.

Этому инструменту вообще не везёт. Помните, в «Горе от ума»: «Хрицун, удувленный, фагот», — говорит Чацкий о Скалозубе. И хотя речь идёт здесь вовсе не о музыкальном инструменте — это просто жаргонные армейские словечки, прозвища — всё равно неприятно.

Правда, было в жизни фагота блаженное время, когда его называли «дольщиной», то есть «нежным», по сейчас это звучит как насмешка. Просто в сравнении со своим ближайшим предком, рычащей, хриплой



трубой бомбардой, фагот действительно мог показаться «нежным инструментом».

Но зато вот что говорят о фаготе музыканты:

«Не удивительно ли, что инструмент, способный опускаться ниже валторны (то есть очень низкий по звучанию инструмент. — Г.Л.), мог предаваться акробатическим ухищрениям и проворству, недоступным его ближайшим соседям? И каких только услуг он не оказывает оркестру! Он годится во всех сочетаниях и сливается со всеми инструментами оркестра... его применяют буквально во всех видах!»

Это ли не подлинное признание? Вот вам и «вязанка дров»!

И вовсе он не «хрипун». Это только на самых низких нотах фагот смешно ворчит и иногда, когда играет слишком громко, начинает хрипеть. А послушайте-ка его, когда он исполняет прелестную, задорную песенку Хозе в опере «Кармен»! Автор оперы, французский композитор Жорж Бизе, поручил эту песенку фаготу потому, что фагот лучше любого другого инструмента может изобразить звук как бы доносящимся издалека. Именно так, издали, постепенно приближаясь, и звучит в опере песенка, которую поёт Хозе.

Бывает голос фагота и страшным, даже зловещим, бывает и уморительно смешным, ворчащим по-стариковски — недаром же музыканты в шутку называют фагот стариком.

Обо всех этих инструментах можно говорить и говорить без конца, рассказывать о музыке, которую они исполняют, но нас ждёт нарядная, сверкающая «медь» — медные духовые инструменты.

Впрочем... пожалуй, рановато мы простились с деревянными духовыми. Хочется мне рассказать вам ещё об одном инструменте, вот об этом:



Если бы вам показали книжку, на обложке которой нарисован такой силуэт и нет никакого названия, вы бы почти наверное сразу решили, что речь в этой книжке идёт о джазе. И, вероятно, в девяноста случаях из ста оказались бы правы. Действительно, какой другой инструмент может поспорить в джазе с саксофоном?

В самом слове — саксофон — слышится что-то джазовое. Сразу же возникают в памяти меланхолические танго, острые ритмы фокстротов, чарльстонов, рок-н-роллов; вспоминается голос саксофона — особенный, не похожий ни на какой другой, истинно джазовый голос.

Всё это так, и трудно с этим спо-

рить. Однако, помните, я сказала, что только в девяноста случаях из ста вы оказались бы правы? Почему?

Расскажу вам одну историю, которая произошла с саксофоном в тридцатых годах в Германии.

Когда фашисты захватили власть в свои руки, началось гонение на всё «неарийское». Всё, что было создано неграми, евреями, китайцами, — всё это было запрещено. Больше того, великолепнейшая опера итальянского композитора Верди (а в Италии, как вы знаете, тогда тоже царил фашизм во главе с Муссолини), опера «Аида», была запрещена, так как фашистов не устраивала национальность героини. Эфиопам, даже если они цари и дочери царей, нечего было, по мнению фашистских идеологов, делать на арийской сцене.

Так же запретили употреблять в Германии саксофон. Запрещение основывалось на том, что саксофон — негритянский инструмент, «неариец». Кто же не знает, что саксофон в джазе — главный инструмент, а джазы изобрели негры.

Беда только в том, что уж запрещать-то нужно было скорее сами джазы, чем саксофон. Даже с точки зрения самых ярых нацистов, саксофон — инструмент вполне благонадёжный по расовым признакам, и негры к его происхождению никакого отношения не имеют.

На старых фотографиях, изображающих самые первые джазы, вы сразу же заметите одну весьма любопытную вещь: именно саксофона-то там и нет. Нет совсем. В те времена саксофон ещё не входил в состав джазовых оркестров, да и вообще в Америке о нём и слыхом не слыхивали.

Так, может быть, его ещё просто не существовало на свете? Существовал. И изобрели саксофон задолго до рождения современного джаза.

1 октября 1872 года театр «Водевиль» в Париже дал первое представление драмы Альфонса Доде «Арлезианка». Музыка к драме написал Жорж Бизе. На этом спектакле и зазвучал впервые саксофон.

Теперь вы вправе меня спросить, почему я заговорила о саксофоне в главе, посвящённой деревянным духовым инструментам, когда всем своим видом саксофон напоминает трубу, валторну, но уж никак не гобой и кларнет. Он металлический, блестящий, с раструбом на конце — по всем признакам его место среди медных духовых.

По внешним признакам, отвечу я вам. На самом же деле саксофон — это разновидность... кларнета. Приглядитесь внимательно к саксофонистам в джазе — у них непременно имеется кларнет. И часто оркестрант откладывает в сторону саксофон, чтобы заменить его кларнетом. А если рассмотреть саксофон как следует, то вы сразу увидите трость, это уже совсем как у кларнета.

Изобрел саксофон сын известного бельгийского музыкального мастера Сакса Адольф Антуан Жозеф Сакс. Он дал инструменту своё имя, и инструмент стал называться саксофоном. Спустя некоторое время Сакс

создал целое семейство саксофонов. Появились саксофон-сопрано, саксофон-тенор и другие.

Новый инструмент был принят восторженно. «Вот, по-моему, совершенство звука!» — воскликнул французский композитор Мейербер, услышав саксофон. «Никогда не слышал ничего более прекрасного!» — вторил ему великий Россини. С ними вполне соглашался и Гектор Берлиоз — замечательный французский композитор, тонкий знаток симфонического оркестра.

Но, как ни странно, ни один из этих знаменитых композиторов не воспользовался саксофоном в своих сочинениях. Все восторгались, но применяли саксофон очень осторожно и редко. А за пределами Франции о саксофоне и вообще ничего не слышали.

Трудно сказать, почему так получилось. Может быть, пугала нецелесообразность, «экзотичность» голоса нового инструмента.

Так и существовал саксофон — тихо, скромно, время от времени появляясь в сочинениях французских композиторов.

Прошло много лет. И случилось чудо.

В 1918 году из Нью-Йорка в Париж прибыл на гастроли негритянский джаз-оркестр. Его концерты произвели на парижан ошеломляющее впечатление — никогда они не слышали ничего подобного. Спустя несколько лет в плену у джаза оказалась вся Западная Европа.

Тут-то и появился в джазе саксофон. Негритянские музыканты сразу же оценили экзотическую странность нового для них инструмента. Они ввели его в состав своего оркестра, и саксофон, по одному меткому выражению, «сразу же превратился из пасынка в тирана, покорившего всех и вся».

Но самое интересное, что вслед за тем саксофон привлёк к себе внимание и многих серьёзных композиторов, авторов симфонической музыки. Все чаще и чаще используют саксофон наши советские композиторы — Прокофьев, Хачатурян. Концерт для саксофона с оркестром создал такой абсолютно «неджазовый» композитор, как ученик Римского-Корсакова Глазунов.

Словом, с некоторых пор композиторы будто стараются искупить свою вину перед саксофоном.

Ну что ж, саксофон и не обижается. Он с удовольствием выступает в серьёзных симфонических сочинениях, в опере, в балете, — и всегда с успехом.



Музыканты называют их просто «медь», так же как иногда деревянные духовые — «дерево». Так короче и потому удобнее. Но если слово «дерево» звучит не очень музыкально и такое фамильярное обращение можно разрешить только очень близким друзьям, то слово «медь» само по себе уже вызывает ощущение чего-то блестящего и звонкого и вполне подходит этой группе инструментов.

Самая главная в медной духовой группе — валторна. Самая эффектная и гордая — труба. Тромбон — самый старший (он раньше всех остальных инструментов этой группы появился в симфоническом оркестре), а туба — самая мощная. Не только в своей группе, но, пожалуй, и во всем оркестре.

Все они — достойные потомки богатырского турьего рога. Силы им не занимать. Захотят — весь оркестр смогут заглушить. Только это народ дисциплинированный — военная косточка. Из них ведь армейские оркестры составлены.

Конечно, не хватает им душевности, глубины (одна только валторна может быть и мягкой, и нежной), но без них симфонический оркестр

звучал бы намного слабее и однообразнее. Их гордые, сильные голоса очень нужны оркестру.

Больше всех похож на голос своего предка, охотничьего рога, голос валторны.

У немецкого композитора Вебера есть опера «Волшебный стрелок». К сожалению, сейчас она почти не исполняется, так что услышать её трудно. Но один музыкальный номер из этой оперы знаком очень многим и сейчас — знаменитый «хор охотников». Вот этот-то охотничий хор Вебер поручил сопровождать валторнам. Они звучат призывно, но в то же время очень поэтично и чуть таинственно. Даже у нас, хотя мы никогда не видели старинную охоту и не слышали настоящих охотничьих рогов, создается какое-то особое, «лесное» настроение.

Но в той же опере Вебера есть и другая охота — фантастическая, жуткая погоня. Там тоже звучат валторны, только где же их поэтическая загадочность, романтическая наивная красота? Зловецкие, причудливые звуки... Кровь стынет в жилах от ужаса, волосы шевелятся на голове, когда слышишь эти «адские» валторны. Валторна может даже рычать, рывкать зло и страшно.

Казалось бы, не слишком симпатичный характер. Однако не будем торопиться с выводами.

...Медленную часть Пятой симфонии Чайковского начинают мягкие, печальные аккорды, и сразу же, сменяя их, вступает голос редкой красоты и душевности. В нем столько покоряющей сердце печали, столько глубокой задумчивой нежности, что он проникает прямо в сердце и вызывает слёзы. Это валторна. Оказывается, она может быть и такой. Валторны играют пленительную тему «Вальса цветов» в балете Чайковского «Спящая красавица» и много других прекрасных мелодий. Композиторы очень часто дают валторне петь. Великолепно это у неё получается.

А теперь представим себе, что композитору нужно изобразить в каком-то симфоническом произведении торжественный или воинственный сигнал. Какому инструменту оркестра поручит он эту роль? Кто справится с ней лучше всех? Конечно же, труба!

Все её предки, во всех странах и во все времена, сзывали людей на торжества, трубили военные сборы, призывали слушать, когда нужно было сообщить всем, всем, всем что-то особенно важное.

Звонкому, гордому голосу трубы не страшны никакие преграды. Первой же нотой своей музыкальной фразы труба дерзко и властно прорежет любую самую громкую звучность оркестра, прорвётся сквозь самое мощное *тутти* (итальянское «*тутти*» значит «все», в данном случае — играет весь оркестр).

Да, сигналы, призывы — это коронная роль трубы в оркестре. Однако плох артист, который может играть только одну-единственную роль, особенно если этот артист — один из ведущих, главных.

Вот и у трубы в оркестре много разных обязанностей. Она может даже петь — красиво и выразительно. Правда, лирическая мелодия в ее

исполнении не будет такой задушевной и нежной, как у скрипки, виолончели или даже валторны, и это понятно, не правда ли? Заставить трубу быть нежной — всё равно что заставить рыцаря в доспехах исполнять танец с шалью. Разве может царственно властный голос трубы стать смиренным?

Оказывается, может, да ещё как.

Фортепианное произведение Мусоргского «Картинки с выставки» (мы ещё будем о нём говорить) исполняет так же и симфонический оркестр. Переложение для оркестра сделал французский композитор Морис Равель. Есть в этом произведении сцена, где использованы интонации еврейской народной музыки.

На ярмарке встречаются два человека — богатый и бедный (кто знает, может быть, на той самой «Сорочинской ярмарке», которую описал Гоголь?). Богатый — его партию исполняет почти весь оркестр: струнная и деревянная духовые группы — говорит важно, медленно. Торопиться ему некуда, просить ему ни у кого ничего не надо. А бедный спешит, захлёбывается от волнения, униженно просит. . . Вслушайтесь! . . . Да ведь это же труба! Вот так так! Куда же девалась её надменность, властность? Осталась только резкость — пронзительная, въедливая скороговорка, которую не может заглушить целый оркестр. А виртуозные, головоломные пассажи впору исполнять скрипке или флейте, так они легки и подвижны. Труба же выполняет их с непринужденностью подлинного виртуоза.

Никто никогда не слышал такую трубу. А вот Равель услышал, и оказалось, что комические роли труба исполняет так же хорошо, как и героические.

За валторнами и трубами идут басы медной группы — тромбоны и труба.

Если судить по старинным книгам и изысканиям, то оспаривать честь изобретения тромбона могут двое: древнегреческий певец Тиртей (кстати, нужно ещё доказать, что он существовал на самом деле) и египетский бог Озирис (ну, существование этого «изобретателя» даже и доказывать нечего — всё равно никто не поверит). Вряд ли сейчас кому-либо придёт охота выяснять, кто же из двоих изобрёл тромбон. Но кое-что важное для нас в этом сомнительном изыскании всё же есть. Из него становится совершенно очевидным, что тромбон — инструмент древний. Да и в симфоническом оркестре тромбон существует очень давно.

По своему внешнему виду тромбон отличается от всех остальных инструментов медной группы. Если вы приглядитесь к трубам, валторнам и тубе, то увидите, что у всех у них существуют кнопки-вентили, похожие на те, которые закрывают отверстия гобоев, флейт и кларнетов. Нажимая на эти кнопки, валторнист, трубач или тубист изменяет высоту звучания инструмента. У тромбона же таких кнопочек нет. И играют на нём по-другому.

Нижняя часть этого инструмента, похожая на латинское U, называется кулисой. Кулису можно передвигать вверх и вниз и тем самым изменять высоту звучания.

Голос у тромбона сильный, мужественный. А когда играют сразу два или три тромбона, звучание становится угрожающим и мрачным. Вы помните, наверное, трагическую историю Дон-Жуана? Желая доказать свою храбрость, он пригласил к себе на ужин статую, которая стояла на могиле убитого им же Командора. Каменный Командор явился, и этот ужин оказался последним в жизни легкомысленного Дон-Жуана. Партию грозного каменного Командора в оркестре в опере Моцарта «Дон Жуан» как раз и исполняют три тромбона.

Эти же три тромбона мы слышим и в другом произведении — в симфонической сюите венгерского композитора Золтана Кодая. Там они играют роль ни больше ни меньше как... Наполеона. Впрочем, что ж удивляться — вполне подходящие исполнители для такой выдающейся личности. Только вот какая странность: появилась тема Наполеона — и слушатели покатываются со смеху. Удержаться просто невозможно, смеёшься так, будто читаешь фельетоны Ильфа и Петрова или рассказы Зоценко. Не часто музыка вызывает такой смех. В чём же дело?

Симфоническая сюита Кодая называется «Хари Янош». Это имя старого солдата, одного из любимейших героев народных рассказов Венгрии.

Сидит старый Хари Янош в кабаке, посасывает свою трубочку и рассказывает. Больше всего он любит вспоминать о своих воинских подвигах. Кое-что, конечно, в его рассказах выглядит слишком уж необыкновенно, но... поди проверь, — давно это было.

Однажды победил Хари Янош армию Наполеона. Один победил? Ну, конечно, один. Да ещё и самого великого императора взял в плен. Вот о том, как это случилось, и рассказывает нам музыка.

Три тромбона играют напыщенную, заносчивую и грозную музыкальную фразу. Вроде бы и всерьёз, но чуть-чуть «слишком». Пугают, а нам не страшно — смешно, и всё тут. Великолепная музыкальная карикатура!

И эти же самые тромбоны — зычные, грубоватые — могут, оказывается, тоже быть мягкими, напевными. Правда, до валторны им далеко, но зато голос тромбона в лирических напевных мелодиях звучит очень напряженно и драматично.

Завершает парад медных инструментов туба. Главный бас оркестра. Низкая, гулкая, неповоротливая. Правда, и на тубе можно сыграть подвигную мелодию, но ведь и медведя можно научить танцевать польку. Видели в цирке медведей Валентина Филатова? Эти потрясающие цирковые артисты такое вытворяют — диву даёшься. И акробаты они, и жонглёры, и мотоциклисты великолепные. Так вот и тубу, конечно, можно заставить играть медвежий вальс и даже медвежью польку — смешно будет. Композитор Стравинский в балете «Петрушка» поручил тубе сопровождать танец мужика с ученым медведем. А Сергей Прокофьев однажды дал тубе спеть нежный сентиментальный романс «Стонет сизый голубочек». Выпевает огромная туба ноту за нотой, старается быть томной, нежной — куда там! Уморительно звучит романс в таком исполнении. Но именно это и нужно было Прокофьеву. Зачем? Об этом вы в своё

время узнаете. А пока — вот вам и ещё один комический актёр в оркестре. Но такое счастье редко выпадает на долю тубы — солировать ей почти не приходится. Основная ее задача — поддерживать весь оркестр своим мощным басом. Как говорят, создавать прочный фундамент.

А теперь мы будем знакомиться с группой ударных. Кое-кому может показаться, что ударные — это не очень интересно. Подумаешь, великое искусство — играть на барабанах! Так вот, во-первых, играть на барабанах вовсе не так легко, как кажется некоторым, а во-вторых, кроме барабана в ударной группе много других, очень интересных, необходимых симфонической музыке инструментов. И да будет вам известно, что эта группа в оркестре — самая разнообразная.





Все люди на свете любят получать подарки.

В тот день, о котором я хочу вам рассказать, подарок сделал людям великий русский композитор Пётр Ильич Чайковский. Шестого декабря 1892 года в Мариинском театре, в Петербурге, в первый раз был показан новый балет Чайковского «Щелкунчик».

Теперь все уже знают балет-сказку о смелом Щелкунчике, победившем семиголового мышиноного царя, знают и любят прекрасную музыку Чайковского. Но в тот день ещё никто не знал ни балетного спектакля, ни музыки, которая была для него написана.

В зале Мариинского театра в день премьеры можно было встретить известных композиторов, театральных и музыкальных критиков, представителей петербургской и московской прессы. В первых рядах партера сидели, конечно же, завсегдатаи балетных спектаклей — балетоманы. Для них в новом балете тоже был приготовлен подарок: в спектакле в новой

роли должна была выступить приезжая знаменитость — итальянская балерина Дель-Эра. На галёрке шумели самые искренние, самые горячие и восторженные ценители настоящего искусства — студенты. Словом, всё было так, как бывает всегда на премьерах: все с нетерпением ждали начала спектакля, и, естественно, все — и актёры, и зрители — волновались.

Но, пожалуй, больше всех волновался сам автор — Пётр Ильич Чайковский — и два его друга, известные музыкальные издатели братья Пётр и Осип Юргенсоны. Дело в том, что Пётр Ильич приготовил публике ещё один сюрприз, о котором знали только они трое (не считая оркестра Мариинского театра). О том, что это был за сюрприз, и вы со временем узнаете, а пока представьте себе Мариинский театр шестого декабря 1892 года.

Отзвучала увертюра, поднялся тяжёлый расписной занавес. Начинается балет. Зрители знакомятся с доброй девочкой Кларой, с её дядюшкой Дроссельмейером, искусным часовых дел мастером, который умеет не только чинить часы, но и делать всякие таинственные игрушки; с самим Щелкунчиком — смешным, некрасивым игрушечным человечком; и со страшным Королём мышей. Вот уже Щелкунчик превратился в сказочного красавца принца и ведёт свою храбрую спасительницу Клару в сказочный город — там живут игрушки, сласти, которые с удовольствием танцуют перед восхищённой девочкой...

Нетерпение зрителей всё возрастает: им хочется поскорее увидеть приезжую балерину, а её все нет. Когда же появится эта неведомая фея Драже?

Пётр Ильич и его друзья тоже ждут итальянку, но совсем по другой причине — с появлением феи Драже раскроется секрет, хранимый ими более года.

Гремят аплодисменты. На сцене — Дель-Эра. Сказочная фея Драже начинает свой танец.

Но что это? Какие странные звуки! Как будто хрустальные горошины падают на серебряное блюдо. Падают, подскакивают и — исчезают. Поистине волшебная музыка!

В зале лёгкий шум. Знатоки оркестра удивлённо переглядываются: что за инструмент рождает эти поющие хрустальные капельки? Насколько им известно, в симфоническом оркестре нет инструмента с таким звучанием.

Отчасти они правы — такого инструмента не было. Но теперь он существует, и вот как это случилось.

Летом 1891 года Петру Ивановичу Юргенсону в Москву пришло письмо от Чайковского: «Я открыл в Париже новый оркестровый инструмент, — писал он, — с божественно чудным звуком... я желал бы, чтобы его никому не показывали».

По просьбе Петра Ильича Юргенсон вынес этот инструмент из Парижа, но Пётр Ильич всё волновался: «Ради бога, — писал он опять, —

имей в виду, что никто, кроме меня, не должен слышать звуков этого чудесного инструмента. Если инструмент придёт сначала в Москву, то оберегай его от посторонних, а если в Питер, то пусть Осип Иванович оберегает».

Много было волнений, но наконец-то все тревоги позади: танцует фея Драже, нежно звенят хрустальные капельки очаровательной мелодии её танца; взволнованно перешёптываются музыканты, критики, композиторы, сидящие в зале, вытягивают шеи, пытаются разглядеть новинку.

А там, куда они заглядывают, в оркестровой яме, в углу скромно стоит инструмент, похожий на маленькое пианино. Это челеста, или, по-русски, «небесная»; у неё такие же, как у пианино, клавиши, но внутри вместо струн металлические пластинки (иногда они бывают стеклянными); молоточки ударяют по пластинкам, и они звенят прозрачно и тоненько.

Так и перестала быть тайной тайна феи Драже. А в жизни симфонического оркестра произошло большое, радостное событие — появился новый музыкальный инструмент. Это случается далеко не каждый год и даже не каждое десятилетие.

Мы теперь встречаемся с челестой не только на спектакле «Щелкунчик». Помните «Кикимору»? Там челеста пела песенку хрустальной колыбельки. Тихим и задумчивым, даже грустным звучанием челесты Дмитрий Шостакович заканчивает первую часть своей Пятой симфонии. В голосе челесты этот музыкальный образ становится особенно чистым, хрупким. И если в театре, на концерте или по радио вы услышите в музыке нежные, быстро замирающие хрустальные звуки, знайте — это играет челеста.

Ближайшими его соседями в оркестре оказались арфы, у которых здесь нет близких родственников. Красавицы арфы держатся особняком. Со своими дальними родичами — струнными смычковыми — они, щипковые струнные, почти не общаются: тембры у них совсем разные. Скорее, уж челеста по звуку ближе, но у челесты родственники другие — ударная группа. Ближе всех ей ксилофон, колокольчики (порой их даже отличить трудно).

В одной группе с челестой находятся тарелки, бубен, треугольник, большой и малый барабаны.

Все эти инструменты очень разные и по виду и по звуку. На ксилофоне и на челесте, например, можно сыграть любую мелодию, а на тарелках и на барабане мелодии, даже самой простенькой, не сыграешь.



Есть среди них один довольно любопытный инструмент, вернее — инструменты, объединённые одним названием — литавры.

Представьте себе металлический котёл на ножках, закрытый сверху туго натянутой, как на барабане, кожей. Музыкант, играющий на литаврах, держит в руках две палочки, обтянутые с одного конца особым войлоком — фильцем. Ударяет палочками по литаврам, и они отзываются гулко, но глухо. Всё это, как видите, очень похоже на большой барабан. Но если литавры так похожи на барабан, то к чему же в оркестре два таких одинаковых инструмента?

Литавры имеют свой секрет. На них можно сыграть разные по высоте ноты. И вот как это делается.

Кожу на литаврах можно натянуть то сильнее, то слабее; от этого, как мы знаем, меняется звук — он будет то выше, то ниже. Правда, настройка литавр требует какого-то времени — нельзя сыграть две разные ноты подряд на одних литаврах. Для этого в оркестре всегда стоят три таких инструмента. Они не одинаковые — одни побольше, другие поменьше. Одни настроены, например, на ноту до, другие — на ноту соль. Ударит литаврист одной рукой по одним литаврам, другой по другим — получается интервал, то есть звучат одна за другой две разные ноты.

Литавры очень хорошо изображают гром, не нарушая при этом благозвучия музыки. Они ведь могут играть ту ноту, которая нужна, чтобы не получилось нечистого, мешающего звучания.

Как вам кажется, просто играть на литаврах? На первый взгляд — чего ж тут мудрёного: ударил по одной, ударил по другой — вот и всё. На самом же деле всё гораздо сложнее. Дело в том, что иногда, например, литавры приходится подстраивать в то время, когда оркестр играет, — проверить, правильно ли настроены литавры, не спустились ли колки кожу. Понятно, что ударить громко нельзя. А попробуй-ка услышать, проверить чуть слышный удар, когда вокруг звучит музыка (к тому же литавры, если вы помните, близкие соседи медных). Понимаете, каким идеальным слухом нужно обладать, чтобы правильно подстроить литавры?

И вот сидит литаврист около своих инструментов и время от времени тихонько постукивает палочкой по коже, подкручивает винты-колки — проверяет. А в оркестре торжественно гремит финал Пятой симфонии Дмитрия Шостаковича — победный марш.

Палочка дирижёра метнулась в



сторону литавр. Они отозвались гулко и чётко, как бы помогая чеканить твёрдый шаг. На секунду смолк оркестр, словно набирая силы перед последними могучими аккордами. Теперь слышна только тяжкая поступь литавр. Шаг, ещё шаг... ещё... Снова вступил оркестр. Ширятся, растут победные аккорды... Раз-два — поддерживают литавры... Симфония окончена.

Хрустальный звон челесты, тоненькое позвякивание треугольника, сухие «деревянные» трели ксилофона, резкий лязг тарелок, тяжёлые удары большого барабана, рассыпчатая, ритмичная дробь малого и, наконец, гулкие тремоло литавр — богато и разнообразно звучание ударной группы. Нет, пожалуй, ни одного симфонического произведения, где бы не были заняты ударные инструменты.

Какую же роль играют они в оркестре? Какую работу выполняют?

Об одном их применении, «красочном», мы уже говорили. Есть и ещё одно, самое важное.

Ритм, или, как говорят, «ритмический рисунок», ничуть не менее важен в музыке, чем мелодия. Попробуйте-ка, например, спеть знакомую песню совершенно ровными по протяжённости звучания нотами — никакой музыки у вас не получится. Мелодия песни как будто распадётся на отдельные ноты, ничем не связанные между собой.

Если же сделать наоборот, то есть простучать один ритм песни, не напевая при этом мелодии, то, хотя музыки слышно не будет, песню можно будет узнать по ее ритмическому рисунку.

О том, как выразителен бывает ритмический рисунок без всякой мелодии, очень хорошо рассказывает туркменский писатель Берды Кербабаяев в своих путевых заметках о Гвинее:

«Одна из особенностей Конакри, да, пожалуй, и всей Африки — это звуки тамтамов... Своеобразные барабаны различных размеров и форм, они являются неотъемлемой принадлежностью жизни африканцев. Как говорят, нет пустыни без песка, нет гвинейца без тамтама. Его голос бывает нежным и грозным, печальным и радостным, медленным и стремительным...»

Вечером, когда солнце, скатившись с верхушек палм в океан, вещает конец рабочего дня, город становится подлинным царством тамтамов. Они звучат со всех сторон, смеются, упрасивают, приказывают, и кажется, что каждая частичка воздуха превратилась в маленький гулкий барабан. Ритм как будто монотонный, но прислушайтесь — и ошеломит сверкающая палитра звуков, богатство нюансов... На зов тамтамов шли юноши и девушки, шли малые и старые. Сначала они просто слушали, а потом начиналась огневая африканская пляска — и поди попробуй различить, кто из танцоров юн, а кто «дедушка», как ласково называют здесь пожилых. Ойо, хе, ле, ле, ойо! — всех объединил, все возрасты уравнил тамтам...»

Есть у писателя и такие слова о тамтаме:

«Нам довелось слышать больше скачущие, бравурные звуки, и мы

понимали: это гимн молодой свободе, это радость раскованных рук и раскованного духа».

Вот вам и барабан. Как видите, ритм — это тоже музыка, да ещё какая выразительная.

В танцевальной или маршевой музыке, где ритм должен быть особенно чётким и ясным, у барабанов, тарелок, литавр всегда много работы.

У французского композитора Равеля (мы с вами уже о нём говорили, помните?) есть очень интересное произведение. Называется оно «Болеро». Это красочная, яркая музыка, написанная в ритме испанского танца. Все инструменты оркестра по очереди играют одну и ту же мелодию, а ритм танца все время выстукивает маленький барабанчик. И в начале, когда еле слышно наигрывает мелодию флейта, и в конце, когда гремит и грохочет весь оркестр, мы все время слышим сухое и чёткое постукивание барабанчика. Оно не прекращается ни на минуту на всём протяжении этого большого музыкального произведения.

Роль маленького барабанчика в «Болеро» настолько важная и ответственная, что на время исполнения этого произведения барабанчик даже меняет свое место в оркестре на самое почётное, рядом с дирижёром, впереди всего оркестра, то есть на то место, где обычно помещаются солисты: певцы, пианисты, скрипачи.

Приятно, конечно, но ох как трудно! Барабанщики говорят, что сыграть «Болеро» — всё равно, что отработать три смены без перерыва. И волнуются они перед выступлением точно так же, как солисты, если не больше. Ведь маленькому барабанчику не так уж часто доводится солировать, нет той уверенности, что у прославленных солистов.

Теперь вы понимаете, как неправы те, кто иронически говорят о человеке, не умеющем играть ни на каком музыкальном инструменте: он, мол, может играть только на барабанах.

Играть на барабанах — большое и сложное искусство. Добавим к этому — играть на барабанах в оркестре. А так же и на тарелках, и на треугольнике... Так что правильное всего будет сказать — играть в оркестре — большое искусство.



Есть такая сказка — «Петя и волк». В ней рассказывается о храбром мальчике Пете, который поймал волка; о Петинем дедушке, ворчливом, но добром старике; о глупой, хвастливой утке и о маленькой бесстрашной птичке — Петинем друге и помощнике: мальчик спас её от хитрой кошки, и благодарная птичка заманила волка в ловушку.

Весёлую и простую сказку можно прочесть, и это будет интересно. Можно нарисовать к ней картинки — сказка станет ещё интереснее. Ещё лучше поставить сказку в кукольном театре или в кино — тогда всех героев сказки будут изображать куклы или ожившие картинки мультипликационного фильма, а говорить за них будут актёры.

Но у этой сказки совсем другие исполнители:

Петя — струнные инструменты.

Дедушка — фагот.

Птичка — флейта.

Утка — гобой.

Кошка — кларнет.

Волк — три валторны.

Для них и написана симфоническая сказка «Петя и волк».

Автор её — Сергей Сергеевич Прокофьев. И сейчас мы поговорим с вами о том, как этот замечательный композитор, великий знаток оркестра, использовал в своих сочинениях различные музыкальные инструменты, какие роли исполняли у него флейты и валторны, гобои и скрипки.

Итак, симфоническая сказка. Симфоническая — значит музыкальная, написанная для симфонического оркестра: у каждого героя есть своя тема, которую играет определённый инструмент, словно актёр на сцене.

Пионер Петя — главный герой сказки. В театре главные роли всегда поручают лучшим, ведущим актёрам. И в оркестре музыку храброго Пети играют главные инструменты. Скрипки, альты и виолончели. Иными словами — струнный квартет, тот самый квартет, о котором мы с вами уже говорили.

Музыка пионера Пети похожа на задорную, весёлую песенку. И вместе с тем — это марш. В нем даже чувствуется что-то героическое. Во всяком случае, Петя сразу же встаёт перед нами как живой — весёлый, храбрый и добрый, настоящий пионер.

Роль Петиного дедушки исполняет фагот: уж очень забавно умеет ворчать этот инструмент, совсем по-стариковски бормочет что-то не очень вразумительное. Ворчание не злое, не сердитое — дедушка у Пети добрый. Волнуется только за своего непоседливого внука — потому, наверное, и ворчит.

Если вы когда-нибудь слышали на концерте или по радио романс композитора Алябьева «Соловей», то, наверное, вспомните, что певица в этом романсе часто аккомпанирует не только рояль, но и флейта, — она, как вы уже знаете, прекрасно подражает птичьим трелям. Такие же чистые трели вы слышите в голосе певицы (этот высокий, самый высокий и лёгкий женский голос называется колоратурным сопрано). Получается очень красиво, как будто перекликаются две птички.

Значит, никого не удивит, что роль птички композитор поручил именно флейте. Весело чирикает маленькая птичка, верный Петин друг и помощник. Только кошку — хитрую, коварную кошку, — боится птичка... Вот она, кошка. Отрывистые, приглушённые звуки кларнета очень напоминают вкрадчивое мурлыканье, осторожные, еле слышные шаги мягких, бархатных лапок.

А вот исполнитель утки — гобой — ведет себя здесь не совсем обычно. Ведь гобой часто называют «певцом женской души», и в опере Чайковского «Евгений Онегин» ему поручен (это мы знаем) музыкальный образ мечтательной Татьяны. И вдруг — утка!

Дело в том, что у этого нежного инструмента некоторые ноты звучат совсем не нежно и очень напоминают утиное кряканье. Обычно композиторы и не пользуются этими нотами в музыке, рисующей прекрасный женский образ, но когда композитору Прокофьеву понадобилось изобразить в оркестре самодовольное кряканье глупой утки, он вспомнил об этом свойстве гобоя и поручил ему такую, не совсем обычную для него роль.



Нечто похожее произошло и с валторнами, которых композитор заставил изображать рычание волка. Красавицы валторны с их чудным, задушевым звуком... и вдруг — волк! Но мы ведь уже знаем, что если несколько валторн в один голос, очень громко «рявкнут» какой-нибудь аккорд, то такое звучание как нельзя лучше может изобразить злого и страшного волка.

И так же, как актёры на сцене разговаривают то друг с другом, то сами с собой или с публикой, так и инструменты в оркестре ведут свои роли-партии: то звучат в отдельности, то вместе. Например, утка и птичка (гобой и флейта) очень забавно спорят друг с другом, — каждый играет кусочек своей музыки. Вот зазвучал кларнет — крадётся кошка; заворчал фагот — дедушка отчитывает Петю; рявкнули валторны — появился волк; гобой испуганно закричал и смолк — волк проглотил утку.

А когда раздаётся бодрый весёлый марш — его играют все инструменты, — мы уже понимаем, что это победное шествие героев сказки, несущих пойманного волка. Если же хорошенько вслушаться в марш, — можно расслышать в нём звуки гобоя. Как вы думаете, что это такое? Догадались? Это в животе у волка крикает проглоченная утка.

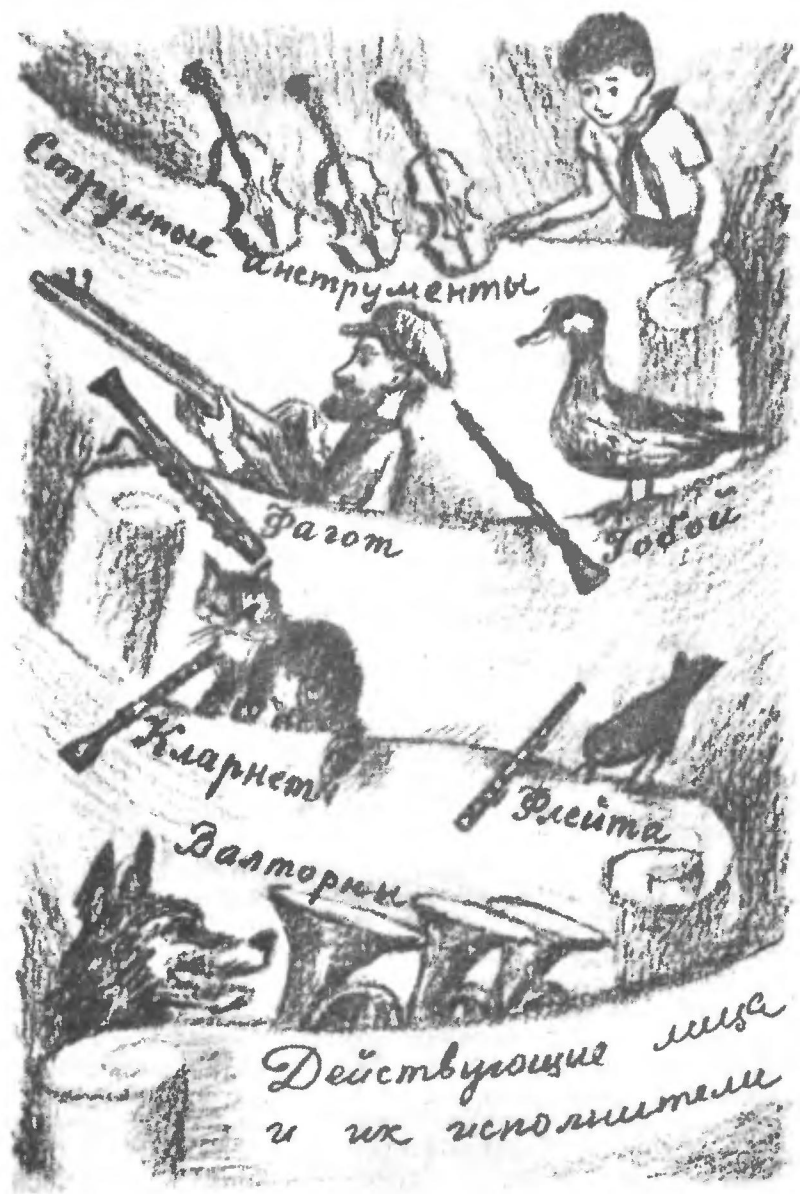
Вот и окончилась симфоническая сказка Прокофьева, в которой много весёлой и забавной музыки, много остроумных музыкальных находок.

Нужно вам сказать, что это не просто сказка, а сказка-учебник. Написал её композитор для того, чтобы познакомить вас, ребята, с инструментами симфонического оркестра, научить узнавать их звучание не только в такой бесхитростной музыкальной картинке, а даже в серьёзных симфонических произведениях: в увертюрах, симфонических поэмах, симфониях. Теперь вы понимаете, почему именно об этой сказке мы вспомнили здесь, в наших рассказах о музыкальных инструментах? Должна вам сказать, что существует пластинка с записью сказки Прокофьева «Петя и волк». Постарайтесь непременно достать эту пластинку и послушайте внимательно музыку. Думаю, после нашего разговора вам будет не очень трудно отгадывать инструменты, которые исполняют в сказке главные роли.

Для того чтобы написать такую сказку-учебник, нужно очень хорошо знать оркестр, слышать внутренним слухом, «про себя», звучание каждого инструмента в отдельности и представлять себе, хорошо ли они звучат вместе при исполнении той или иной мелодии; твёрдо помнить достоинства и недостатки каждого инструмента. Одним словом, быть «мастером оркестровки».

У музыкантов есть такое выражение: «оркестр Гайдна», «оркестр Чайковского», «оркестр Шостаковича». Что это значит? Какой-нибудь особый оркестр, принадлежащий этому композитору? Или, может быть, новый вид оркестра, придуманный Чайковским или Шостаковичем?

Нет. Произведения Гайдна играют почти те же инструменты, что и произведения Чайковского. Одни и те же скрипки, виолончели, кларнеты и тромбоны играют и симфонии Шостаковича, и симфонические поэмы



Струнные инструменты

Фагот

Добой

Кларнет

Флейта

Валторны

Действующие лица  
и их исполнители

Листа. Но у каждого композитора есть свои приёмы, своя манера, свой стиль сочинения оркестровой музыки. Как говорят, свой творческий почерк.

Например, немецкий композитор Вагнер очень любил звучание медных духовых инструментов в оркестре. По этому «усиленному звучанию меди» оркестр Вагнера всегда можно узнать. В оркестре Чайковского очень выразительна и разнообразна партия струнной группы. А симфонические произведения французского композитора Берлиоза или немецкого композитора Рихарда Штрауса можно назвать «экспериментальной оркестровой лабораторией», — так много там новых, необычных для классического оркестра изобретений: и новые инструменты, и различные звукоподражания, и интереснейшие сочетания самых, на первый взгляд, не подходящих друг к другу инструментов.

Настоящее знание оркестра — дело сложное. В консерваториях и музыкальных училищах есть специальные предметы — «инструментоведение» и «оркестровка», — которые учат будущих композиторов, музыкальных критиков, преподавателей разбираться в сложных законах симфонического оркестрового языка, знакомят со звучанием и особенностями музыкальных инструментов, входящих в состав симфонического оркестра.

«Оркестровать» — значит распределять музыкальные темы-образы по инструментам, по оркестровым группам, подбирая наиболее подходящие для той или иной мелодии звучания.

С самым простым и понятным способом оркестровки мы уже познакомились, когда говорили о сказке «Петя и волк». В сложной же, серьёзной музыке и оркестровка гораздо сложнее.

Оркестр Прокофьева интересен тем, что в нем есть и классическая строгость, и поразительная изобретательность.

В начале тридцатых годов Прокофьев написал музыку к фильму «Поручик Киже». Хотя фильм этот сейчас уже не идёт и вы его, вероятно, не увидите, о музыке, которая была для него написана, всё же стоит поговорить.

... Невероятный случай произошёл во дворце российского императора Павла Первого! Совершенно непонятно откуда во всех воинских реестрах, приказах, нарядах появилась новая фамилия — Киже. Поручика с такой странной фамилией никто никогда не видел, но, коль скоро приказы подписываются самим императором, — сомнений быть не может: такой поручик существует. Даже если он на самом деле появился в результате описки военного писаря, который при переносе вместо «поручики же Стивен, Рыбин и Азанчеев» написал: «Поручик Киже, Стивен, Рыбин и Азанчеев».

И вот живёт этот Киже — этот «никто» — обычной жизнью придворного офицера: служит, получает награды, взыскания, повышения в чине, и даже женится, и даже умирает (наверное, уж очень надоело возиться с этим «ником»); и безутешная вдова в глубоком трауре, горько рыдая, идёт за гробом... а в гробу-то никого нет!

Музыка Прокофьева остроумно и едко издевается над этой нелепейшей историей.

Помните, мы говорили с вами о громадной тубе, которая исполняет сентиментальный романс «Стонет сизый голубочек»? Это происходит в фильме «Поручик Киже». Или вообразите надрывный, чуть гнусавый и безмерно томный голос саксофона, столь непривычный в звучании симфонического оркестра — это веселится на своей свадьбе несуществующий поручик.

Одним из главных инструментов оркестра в фильме становится корнет-а-пистон — маленькая труба с высоким, довольно вьедливым и резким звуком — неизменный спутник военных парадов павловского времени. Корнет-а-пистон играет всё: и военный марш, и свадебную песенку, и похоронную музыку. Его звучанием и начинается и кончается фильм. Всё это не случайно.

Тупая «шагистика», показной блеск военных парадов, бездарные глупейшие приказы армейских чиновников создали печальную славу царствованию хозяина Михайловского замка. Отсюда и пародийно «военизированная» музыка Прокофьева к фильму «Поручик Киже».

Вот ещё один фильм с музыкой Прокофьева. На этот раз она совсем другая.

«...Печальные следы битв на разоренной монголами Руси — груды человеческих костей, мечи, ржавые копыя. Поля, заросшие сорными травами, развалины сгоревших деревень...»

Высокие резкие звуки как будто вскрикивают и замирают на фоне низких, густых, тянущихся нот. Между ними тоскливая пустота. Даже если не смотреть на экран, можно представить себе очень ясно необъятные просторы измученной, разорённой Руси...

...Несколько мужиков в длинных рубахах тянут из озера невод. И откуда-то издалека плывёт, разрастается величаяя и простая песня-былина. «А и было дело на Неве-реке», — тихо, но значительно запекает невидимый хор, неторопливо рассказывает о подвигах этих самых мужиков, бредущих сейчас по колено в воде с бесконечным неводом, славных дружинников князя Александра. Всё громче звучит песня; теперь в ней слышатся отзвуки прошедшей битвы.

Славит русский народ недавние подвиги князя Александра Ярославича, прозванного за битву на Неве Невским.

С экрана смотрит на нас мудрое и спокойное лицо Александра Невского.

Вот и снова встретились мы с этим замечательным фильмом. О том, как он создавался, об увлекательной работе с советским кинорежиссёром С. М. Эйзенштейном много интересного рассказывает сам Прокофьев в статье, которая называется «Музыка к «Александрю Невскому»».

«Несмотря на огромные и всё продолжающиеся успехи звукозаписи, — пишет композитор, — последняя ещё не достигла полного совершенства, и присутствие некоторых хрипов и искажений можно открыть в самом

лучшем микрофоне... Явилась мысль, нельзя ли использовать отрицательные эффекты. Например, известно, что сильная струя звука, направленная при записи прямо в микрофон, ранит плёнку, наносит на неё травму, производящую при исполнении неприятный треск. Но так как звук тевтонских труб был несомненно неприятен для русского уха (Подчеркнуто мною. — Г. Л.), то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект... Известно, что в оркестре есть мощные инструменты, например тромбон, и более слабые, скажем, фагот. Но если мы посадим фагот у самого микрофона, а тромбон в двадцати метрах от него, то получится огромный, сильный фагот и на фоне его крошечный, еле слышный тромбон... Еще пример: в одну студию мы помещали трубачей, в другую хор, которые исполняли свои партии одновременно. Из каждой студии шёл провод в будку, где производилась запись и где простым поворотом рычага мы могли усилить или ослабить ту или другую группу, в зависимости от требований драматического действия».

То, что автор скромно называет «любопытным драматическим эффектом», на самом деле сдавленный, хриплый рёв тевтонских военных рогов. Тот, кто видел фильм, вряд ли сможет забыть это ужасающее, действительно непривычное нашему русскому уху звучание.

Воспроизводят этот рёв уже знакомые нам по «Пете и волку» рычащие валторны. Только в фильме они придвинуты к самому микрофону, и звук их становится во много раз страшнее.

А гобой здесь поёт своим настоящим, красивым, задумчивым голосом. Ему поручил композитор певучую и грустную музыкальную тему много-страдальной Родины.

Особенно много и интересно изобретал Прокофьев, когда писал музыку к «злой ледовой сече» на Чудском озере.

Если вы когда-нибудь будете смотреть фильм, — непременно послушайте особенно внимательно музыку битвы. Она не прекращается ни на минуту. Тревожная и затаённая вначале, когда рассвет еле-еле брезжит над застывшим озером и русские войска в засаде ожидают наступления тевтонов; лязгающая, а затем гроыхающая музыка «стального скака» непобедимой тевтонской «свиньи»; героические, богатырские могучие фразы хора «Вставайте, люди русские» и снова злобная музыка немецких рыцарей, иступлённые молитвы католических монахов. Поднялось в атаку народное ополчение — снова музыка: на этот раз насмешливый плясовой наигрыш. Это скоморохи удалые подбадривают воинов, озорно издеваются над мрачными рыцарями — звенят гусли, гнусавят рожки, бьют звонкие бубны. И уходит страх, неверие в свои силы, проходит усталость у русских воинов.

И треснувший лед, и паническое бегство трусивших рыцарей, и захлебнувшийся тевтонский рог — теперь уже совсем не страшный — всё это вы услышите в музыке «Ледового побоища».

Работники студии «Мосфильм» вспоминают, как, сочиняя этот музы-

кальный номер, Прокофьев переслушал все имеющиеся у них шумовые и ударные инструменты и многие из них использовал.

Получился довольно любопытный список.

Военный барабан — высокий.

Военный барабан — низкий.

Большой барабан.

Тарелки.

И... ящик из Мосфильма!

Такого инструмента симфонический оркестр ещё не видывал!

В других номерах фильма, где Прокофьеву нужно передать в музыке красоту родной природы, мужество русских людей, оркестр звучит просто и благородно, в строгих традициях русской классической музыки. Тогда, так же, как у Чайковского, широко льётся прекрасная мелодия скрипок, альтов, виолончелей; мягко аккомпанируют арфы, напоминая переборы старинных русских гуслей (этот приём очень любили Глинка и Бородин); сдержанно и мужественно поёт мужской хор; звенят ликующие женские голоса, споря с малиновым перезвоном псковских колоколов.

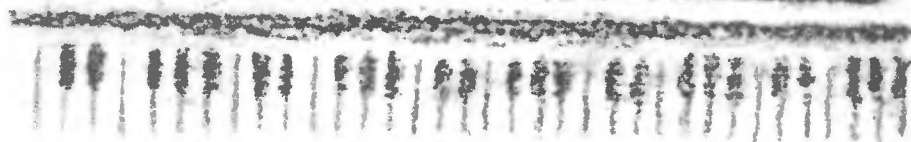
Необыкновенно богато звучание оркестра у Прокофьева. Но всегда и прежде всего это великолепная музыка большого мастера, талантливого художника, каким был Сергей Сергеевич Прокофьев.







Рассказывает  
музыка







*Клипер „Алмаз“  
и Сокол-корабль*

*Рассказ о том,  
как растаяла  
Снегурочка*

*Рояль*

*„Картинки  
с выставки“*

*Серьёзные тайны  
весёлого  
карнавала*



от мы и подошли к самому трудному и самому главному. Прежде чем начать, хочу с вами договориться: обещайте мне, что непременно послушаете всю ту музыку, о которой мы говорили и ещё будем говорить, потому что никакие слова, конечно, не заменят живого звучания. Они могут только помочь вам слушать музыку. Да

это и понятно: ведь сколько бы вы ни читали статей о каком-нибудь литературном произведении и какими бы подробными, интересными эти статьи ни были, они никогда не заменят самого произведения. Они только п о м о г у т его понять.

Итак, о чём же рассказывает нам музыка?

О многом, дорогие мои друзья. Она погрустит и порадуетя вместе с вами, нарисует прекрасные картины природы, замечательные портреты; музыка передаст самые тончайшие оттенки наших чувств и настроений. Всё это вы можете услышать в ней, но...

Крепко запомните, что музыка говорит с вами особым языком, и для того, чтобы понять этот язык, нужно его з н а т ь. Да, дорогие друзья, в язык музыки нужно вслушиваться, к нему нужно привыкнуть.

Пожалуй, самая понятная (хотя далеко не всегда самая простая) — это музыка со словами, так называемая вокальная. Здесь слова передают основное содержание произведения, а музыка дополняет, развивает мысль, выраженную словом.

Вы слушаете оперу «Иван Сусанин» великого русского композитора Михаила Ивановича Глинки. О чём она? Только ли о подвиге крестьянина

Костромской губернии, который завёл в глубь леса войско польского короля Сигизмунда? Только ли о героической гибели Ивана Сусанина? Конечно же нет. Это опера о силе и мужестве русского народа, опера о громадной любви к Родине. Вот какие грандиозные темы может поднимать музыкальное произведение.

В опере «Иван Сусанин» действуют два лагеря, две враждебные друг другу силы — русский народ и польская шляхта, польские аристократы, мечтающие покорить Русь, подчинить ее своей власти. Слушая музыку оперы даже по радио, даже не видя действия, вы сразу же узнаете и тех, и других. Ошибиться невозможно.

Вы слышите сильный, мужской хор. Он разливается вольно, широко, и мелодия, простая и красивая, напоминает что-то очень знакомое, своё, родное. . . Ну, конечно же! Она похожа на русскую народную песню. Ещё один хор, нежный, девичий — и снова русская песня. Нужно ли объяснять, о ком сейчас рассказывает нам композитор? Кого рисует его музыка, такая русская, такая по-настоящему народная?

А вот блестящий, надменный полонез; темпераментный и лукавый краковяк; вальс, пленительный и томный; и, наконец, ритмически острая, стремительная мазурка. Редкие фразы хора звучат суховато и отрывисто в чётком танцевальном ритме.

Бог войны  
После битв  
Жи-ву-ю ра-дость нам да-рит.

Это торжественный, пышный бал во дворце короля Сигизмунда. Веселится польское панство.

Но как бы прекрасна ни была музыка польских танцев в опере, в ней словно нет души. Она почти лишена человеческого голоса. Голос подчинился оркестру, он как бы закован в жёсткие рамки танцевального ритма.

И разница между распевной народной русской музыкой и танцевальной оркестровой музыкой польской шляхты настолько велика, что сразу же чувствуется непримиримость этих двух миров.

Так гениальный композитор знакомит нас с основными действующими лицами оперы. Вначале он показывает их по отдельности: одна картина оперы — русская деревня, другая — польский замок.

Но вот впервые сталкиваются эти две силы.

Только что отзвучала задумчивая, протяжная песня Вани, приёмного сына Сусанина, замолкли и весёлые голоса соседей-крестьян, пришедших поздравить с предстоящей свадьбой: Сусанин выдаёт замуж дочку. Семья собралась в избе посумерничать, помечтать.

. . . Всего несколько нот, коротенькая музыкальная фраза в оркестре, а мы уже узнаём в ней острый ритм мазурки — шляхта! В мазурке нет больше нарядности; она звучит злобно и резко — это враги.

Шляхтичи врываются в мирную жизнь Сусанина, и колючая, злобная

музыка нарушает плавное течение мелодичных фраз Сусанина и его дочери Антипиды.

Музыка в опере как бы живёт одной жизнью с действующими на сцене людьми. Она не только знакомит вас с героями оперы, но раскрывает их характеры, рассказывает вам об их мечтах. Она беспощадно развенчивает врагов и ликующим гимном воспеваает победителей.

В балете, где содержание произведения передаётся движением, танцем (а всякий танец, естественно, сопровождается музыкой), музыка — тоже помощник.

В некоторых старых балетах — только помощник. Сама по себе, без танцев, эта музыка не представляет особого интереса.

Другое дело — когда балет создан такими композиторами, как Чайковский, Глазунов, Прокофьев. Тогда она не просто аккомпанирует танцам, но так же, как в опере, чутко откликается на всё происходящее, рисует характеры героев, раскрывает их внутренний мир. Музыку балетов Чайковского, Прокофьева часто исполняют в концертах симфонического оркестра, и таким образом для вас она становится той самой симфонической музыкой, которую, как вы часто жалуетесь, труднее всего понимать.

Действительно, труднее. Ведь здесь музыка остается одна, без слов, без танцев, без театральных костюмов и декораций — только музыка, только звуки.

Иногда в таких случаях на помощь приходит программа. Что это такое?

Вот, например, есть музыкальное произведение для симфонического оркестра, которое называется «Сказка». Автор, Николай Андреевич Римский-Корсаков, на заглавном листе нотной рукописи «Сказки» поместил эпитафию, который как бы заранее рассказывает о содержании произведения. Это известное всем вступление к поэме Пушкина «Руслан и Людмила» — «У лукоморья дуб зелёный». Зная программу, каждый узнает в «Сказке» и русалок, и лешего, и учёного кота — целый хорозод сказочных персонажей.

«Кикимора» Лядова, о которой мы уже говорили, — тоже программное произведение. Помните, какая она. Кикимора? Её портрет я взяла из программы, сочинённой самим Лядовым.

Бывает, что программы композитор не даёт. Вместо неё о содержании говорит название произведения: «Грустная песенка», «Весёлый крестьянин», «Размышление» — тут тоже всё ясно и ничего объяснять не нужно.

Ну, а что делать, когда и название ничего не говорит о содержании? Например: симфония, соната, квартет. Как узнать, о чём эта музыка?

Прежде всего такие произведения, как, впрочем, всякую музыку, нужно очень внимательно слушать (помните, как мы с вам «слушали» квартет Бородина?).

Существуют различные настроения, различные состояния человека, о которых музыка расскажет порой даже лучше, чем слова. Например,

грусть. Она может быть разная. Иногда бывает даже приятно погрузиться. Красивая, задумчивая мелодия прекрасно передаст эту мечтательную, приятную грусть. И не нужны ей никакие слова — вы сразу поймёте эту музыку, даже если у неё не будет названия «Грустная песенка», или «Грустная мелодия», или, например, «Осенняя песня».

Звучит тоскливый, протяжный напев, какой-то одинокий и будто унылый... У вас сразу защемит сердце, захочется кого-то пожалеть, кому-то помочь... И здесь слова не нужны, всё ясно.

А теперь представьте себе звенящий сильный голос трубы — горделивый решительный сигнал. Погрузитесь-ка под эту музыку! Или попробуйте покружиться в плавном вальсе под звуки лихого гопака. Не получается? И не получится никогда. Можно даже не знать, что это гопак, не знать, как он танцуется, но движения ваши будут совсем не похожи на плавное кружение вальса. Да и погрузиться под эту музыку вам тоже не удастся.

Радостную музыку вы никогда не назовете грустной, быструю — медленной; острую, скачущую — плавной. И если, например, вы услышите, как после бурной и тревожной музыки вдруг нежно, тихо запели скрипки и звучание стало светлым и спокойным, вы сразу поймёте, что улеглась тревога.

Конечно, смены разных настроений в музыке, чередование тембров, оттенков гораздо сложнее и многообразнее, чем здесь рассказывается, но важно, чтобы вы поняли самое главное: настоящая музыка никогда не звучит просто так, ничего не выражая, ни о чём не рассказывая. Если вы это будете твёрдо знать, то и слушать вам станет намного легче. У вас будет цель — понять, о чём рассказывает музыка.

Видите, друзья, какой серьёзный разговор у нас получился. Но я ведь и предупреждала вас, что мы подошли к самому трудному.

А теперь предоставим слово самой музыке. Конечно, я не могу сделать так, чтобы она зазвучала с этих страниц, но я постараюсь рассказать вам о некоторых музыкальных произведениях, которые, как мне кажется, могут быть вам интересны и понятны.



В сентябре 1862 года военный парусник клипер «Алмаз» вытянулся на рейд, готовый к заграничному плаванию. 21 октября он поднял якорь, и команда «Алмаза» надолго простилась с Кронштадтом и Россией.

«Мы вступили в полосу северо-восточного пассата и вскоре пересекли тропик Рака. Чудная погода, ровный, тёплый ветер, легко взволнованное море, тёмно-лазоревое небо с белыми кучевыми облаками не изменялось во всё время перехода по благодатной полосе пассата. Чудные дни и чудные ночи! Дивный, тёмно-лазоревый днём цвет океана сменялся фантастическим фосфорическим свечением ночью. С приближением к югу сумерки становились всё короче и короче, а южное небо с новыми созвездиями всё более и более открывалось. Какое сияние Млечного Пути с созвездием Южного Креста. . . Вскоре все звезды обоих полушарий стали видны. Большая Медведица стояла низко над горизонтом, а Южный Крест поднимался всё выше и выше.

Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние просто ослепителен. Чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфори-

ческим светом, чудесно тропическое солнце и облака, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете!»

Только человек, по-настоящему влюблённый в море, — моряк или путешественник — мог так восторженно писать о нём. Действительно, эти строки написаны (впоследствии) одним из гардемаринов — выпускников морского корпуса, — совершивших своё первое большое плавание на клипере «Алмаз». Однако книга, из которой взят этот отрывок, называется несколько неожиданно: «Истории моей музыкальной жизни», и автор её — композитор Николай Андреевич Римский-Корсаков.

В юности Николай Андреевич был моряком, по музыкой занимался с детства. И когда ему пришлось выбирать из двух профессий одну, он сделал этой одной профессией музыку.

Педагог Петербургской консерватории, требовательный учитель, высокообразованный музыкант и замечательный композитор, автор любимых и известных всем опер, романсов, симфонических картин — таким его знает весь мир.

Пожалуй, только по какой-то особой подтянутости, стройности его высокой фигуры да ещё по необыкновенной дисциплинированности угадывали консерваторские студенты бывшего морского офицера в своём строгом седом профессоре.

Как же случилось, что человек, так сильно любивший море, так чувствовавший его красоту, изменил ему и отдал все свои силы, весь талант, всю жизнь музыке?

Не будем торопиться с ответом, а лучше вспомним о том, что произошло в 1897 году — через 35 лет после ухода «Алмаза» в плаванье.

В декабре 1897 года в Москве, на сцене частного оперного театра Мамонтова, была поставлена опера Римского-Корсакова «Садко».

И как знать: не будь на свете клипера «Алмаз», — может быть, не ушёл бы в плаванье в неизведанный Океан-море синее другой корабль — Сокол-корабль весёлого гусяря Садко. Не двинулся бы по холщовым волнам, мимо рисованных теремов Господина Великого Новгорода, под удалую песню корабельщиков. Не зазвучал бы, провожая корабль, странный и таинственный голос морской царевны Волховы. Не родилась бы прекрасная музыка «Океана-моря синего».

Грозен и могуч «Океан-море синее», мерно и тяжело катит он свои волны... Звучащий океан. Эту музыкальную тему даже не назовёшь мелодией, так она проста: все время повторяются три звука, три ноты на фоне рокочущего сначала низко в басах, затем выше, у скрипок, сопровождения. Но в размеренной неторопливости, в однообразном повторении звуков и заключено все очарование этой музыки: спокойно дышит океан, набегают одна за другой громадные, ленивые волны.

Так начинается опера. Музыка оперного вступления обычно рассказывает о самом главном. Слушая вступление к «Садко», сразу же можно понять, что главное — это «Океан-море синее».

Не богат, не чванлив молодой гусярь Садко, не ладит он с именитыми

купцами новгородскими, не поёт песни о богатстве их и знатности. О дальних странах, о реках и морях неизведанных мечтает Садко в своих песнях, о странствиях морских, что прославят его родной Новгород.

Но нет у Садко ни казны золотой, ни дружины хороброй — беден гуслиарь; а кто бедному поможет? Только насмеваются именитые.

Грустит Садко у любимого Ильмень-озера, смотрит на воды глубокие, тихо перебирает струны на гуслиях.

Снова «водяная» музыка — чуть слышные переливы арфы: будто ветерок всколыхнул воду, — пробежала рябь по глади тихого Ильмень-озера... И серебристо зазвучали трели деревянных духовых. Вступила флейта — клёкот лебедей, что плывут по Ильмень-озеру.

Выплы на берег лебеди и обернулись красными девицами. Это дочери Морского царя с подружками. А среди них — самая прекрасная, любимица отца, Волхова-царевна.

О великом царстве морском, о грозном своём отце рассказывает гуслиарю Волхова... Помните фантастическое свечение океана? Не оно ли подсказало, навеяло композитору этот удивительный рассказ о чудесах морских?

Опять мерно заплескалась, зарокотала музыка Океана; только теперь вместе с ней звучит и другая тема: как отблески драгоценного металла, мелькают в ней звонкие голоса труб — рыбки златоперые. Их подарила Волхова Садко за песни.

Заколыхалась вода в озере — поднялся из глубины сам грозный Царь Морской. Отрывист и странен голос Морского Царя, мрачно и беспокойно звучит его музыка. В ней мы явственно различаем знакомую тему Океана.

Глекочет по-лебединому флейта, затихло, успокоилось озеро — исчез Царь Морской и девицы красные. А на берегу рыбки златоперые обернулись чистым золотом.

Вот и исполнилась заветная мечта Садко. Стоят на Ильмень-озере снаряжённые в путь корабли. Впереди всех Сокол-корабль: на нем поплывёт сам Садко, на других — товарищи верные.

Здравствуй, Окиан-море синее! Прими богатого гостя новгородского, гуслияра весёлого с дружиной его храброй!

Десять лет плавает Садко по Окиану-морю, да не платит дани Царю Морскому. Вот и встал Сокол-корабль посреди моря синего. Все корабли вдаль плывут, а Сокол-корабль только покачивается на волнах с повисшими парусами. Не пускает Морской Царь Садко. К себе, на дно морское, зовёт. Должен Садко опуститься в царство Лазоревое, откупиться песнями от царя.

Прощается Садко с друзьями — и вот он уже на дне морском. То ли гость, то ли пленник царя морского.

Еще одна «водяная» музыка. Совсем другая, чем прежде, — зыбкая, таинственная. Тоненько позвякивают тарелки; очень мягко, затаённо звучат медные инструменты, колышутся пассажи струнных. Все музы-



кальные темы-мелодии чем-то неуловимо похожи одна на другую, все они словно окрашены волнующим лазоревым светом подводного царства.

Русский композитор и музыкальный критик Александр Серов так писал об этой музыке:

«Она, действительно, переносит нас в глубь волн — это что-то «водяное», «подводное» настолько, что никакими словами нельзя бы выразить ничего подобного. Сквозь таинственную среду морской струи вы видите, как возникают, точно привидения, не то величественные, не то смешные фигуры старого Морского Царя и его гостей».

И в этом плавном, «текущем» мире раздаётся весёлая плясовая песня. Пляшут под гусли Садко чуда морские... взволновалось море синее. А когда заплясал сам Царь Морской, — поднялась на море буря небывалая.

Бурлит, мечется знакомая музыка Океана, будто вихрь подхватил мощное звучание оркестра, сильнее, громче... И — оборвалась музыка. Вступил орган. Это Старчище могуч-богатырь тяжёлой свинцовой палицей выбил гусли из рук Садко. «Не ко времени расплясался, Царь Морской, тонут корабли от твоей пляски».

Спокойно и ясно звучит музыка. Исчезло подводное царство, как волшебный странный сон. Садко и Волхова поднимаются наверх, к людям.

Снова берег Ильмень-озера. Спит Садко. Нежно баюкает его Волхова, прощается морская царевна с красивым молодцем. С первыми лучами утренней зари рассеется по зеленому лугу алым туманом сказочная царевна, превратится в широкую реку Волхов. По Волхову приплывут в Великий Новгород корабли Садко.

Звонко всплеснулись арфы, светло и привольно льётся музыка широкой реки, словно солнце заиграло, заискрилось на её волнах.

...Ликует Господин Великий Новгород. Славит гуслияра: «За песню отдал Царь Морской Садку царевну Волхову, и протекла река, быстра и глубока».

«Морю синему слава», — поёт народ. А в аккорды хора влетается тема Океана. В последний раз звучит она в опере. Звучит мощно, торжественно, завершая былинку о Садко.

Да, сильный, яркий талант, огромная любовь к музыке победили в споре между моряком и композитором.

Но море навсегда осталось в творчестве Римского-Корсакова. Южный, тропический океан всю жизнь навевал ему чудесные музыкальные морские сказки.

В симфонической сюите «Шехеразада» тоже много «морской» музыки. Но море «Шехеразды» совсем не похоже на «Океан-море синее». Это понятно: ведь былина о Садко — русская, а сказки Шехеразеды — восточные арабские сказки.

Музыка «Садко» — широкая, распевная музыка русских былин, русских песен. «Шехеразада» напоминает нам о затейливых, прихотливых песнях Ирана, о пленительных, изящных и изысканных танцах Востока.

В «Шехеразаде» композитор тоже изображает музыкой и спокойную морскую гладь, и грозный затаённый рокот приближающейся бури, и разбушевавшуюся стихию, волны, разбивающиеся о скалы, мощные порывы ветра. Но всё это словно окрашено другими красками — ярко-контрастными. Каждая музыкальная линия словно разукрашена изысканными восточными орнаментами. . . и всё же это море, то гневное, то ласковое. И всё это не только слышишь, но как будто видишь; а ведь в «Шехеразаде» нет ни хора, ни певцов-солистов, ни декораций — один оркестр музыкой рисует удивительные морские пейзажи.

«Маринистами» называют живописцев, которые рисуют море. Композитором-маринистом можно назвать Николая Андреевича Римского-Корсакова.

Выразительность его музыки необыкновенна. Послушайте, например, внимательно симфоническое вступление ко второму действию оперы «Сказка о царе Салтане». Вы услышите, как «дословно» повторяет музыка стихи Пушкина.

В синем небе звезды блещут,  
В синем море волны хлещут;  
Туча по небу идёт,  
Бочка по морю плывёт.  
Словно горькая вдовица,  
Плачет, бьётся в ней царица;  
И растёт ребёнок там  
Не по дням, а по часам.

В звучании оркестра плещут волны, вспыхивают высокие, звонкие нотки — загораются звёзды, неуклюже покачивается, плывёт по волнам бочка, причитает царица, а музыкальная тема Гвидона постепенно крепнет, «взрослеет».

И здесь, в «Салтане», снова любимое море — похожее и чудесно непохожее на «Океан» в «Садко» и пейзажи в «Шехеразаде». Сколько бы ни слушал, не устанешь восхищаться богатством красок и оттенков изумительных морских пейзажей, нарисованных музыкой Римского-Корсакова.



Чудесные сказки навяли людям образы русской природы! Самые поэтические легенды и сказания — это те, в которых оживают деревья и цветы, разговаривают реки, бродит по лесу суровый старик Мороз или веселится вместе с людьми Солнце.

Бывает в году такое время, когда зима уже почти кончилась, а весна ещё не наступила. То пригреет солнышко землю, пробьются сквозь снег тоненькие звонкие ручейки, то снова завьёт метелью, засылет снегом проталинки: то весна, то снова зима. Вот и говорят в народе: весна с зимой спорят. О чём?

У сурового старого Мороза и нежной красавицы Весны есть дочка, Снегурочка. Много лет жила она в лесу, в стране весёлых берендеев. Играла с лесными зверюшками, бегала по дорожкам лесным — тоненькая, хрупкая, холодная, как льдинка. Но вот подросла Снегурочка — скучно стало ей одной в лесу, захотелось посмотреть, как живут люди, самой пожить с ними.

Старый и мудрый Мороз не хотел отпускать дочку, — боялся он за свою льдинку-Снегурочку; кто уберезёт её там, среди людей, от жарких лучей Ярилы-солнца? Но мать Весна рассудила иначе: пусть идёт к людям Снегурочка — всё равно не удержать её в лесу. Понимала Весна: сколько ни хвастайся Мороз, будто в него пошла дочка, сердечко-то у неё материнское — нежное, чуткое, — и пришла ему пора узнать и грусть, и радость, и любовь.

Оттого и заспорили. Трудно Морозу и Весне понять друг друга.

Пьесу-сказку о Снегурочке написал Александр Николаевич Островский. А в 1880 году её прочёл композитор Римский-Корсаков. «Снегурочка» стала оперой. Обо всём, что происходит в этой сказке — о весёлых жителях Берендеева царства, о кудрявом пастухе Леле, о Морозе, о Весне, — обо всём этом рассказывает музыка; и право же, разобраться в ней, понять её совсем не трудно.

Невозможно, например, спутать, светлую музыку Весны со странными, «диковатыми» и резкими аккордами, которые изображают старого мохнатого Лешего — няньку и сторожа Снегурочки. А музыкальная тема сердитого Мороза, конечно, совсем не похожа на мелодичные, то грустно-протяжные, то плясовые, весёлые песни Леля. Легко узнать и голоса певчих птиц — снотников красавицы Весны.

Весну, Лешего, Мороза, птиц можно изобразить небольшими, запоминающимися музыкальными темами-характеристиками (музыканты называют такие темы лейтмотивами). Ведь внешний вид, характер, поступки этих героев сказки почти не меняются, действуют они в опере немного, на сцене появляются не так уж часто. Тяжёлая поступь Мороза, дикие прыжки Лешего, летящая походка Весны — это всё может изобразить музыка, и мы сразу поймём, о ком идёт речь.

Но расскажут ли нам такие коротенькие лейтмотивы о думах, о мечтаниях Снегурочки? Смогут ли показать, как меняется её характер, как она плачет и радуется, как постепенно из холодной льдинки превращается в живую, любящую девушку? Конечно нет. Поэтому музыка Снегурочки гораздо богаче, сложнее, многообразнее, чем музыка других персонажей оперы.

Вернёмся к сказке. Спорят Весна и Мороз, сердятся — ни один уступить не хочет. Решили спросить дочку.

По всему лесу разносится мощный бас отца-Мороза: «Снегурочка, ау!»

«Ау-у-у!» — тоненько, звонко раздаётся в ответ, и эхом отзывается лёгкая флейта. Это первая музыкальная тема Снегурочки — изящная, светлая, красивая, но холодная, украшенная затейливыми переливами. Такие же переливы-украшения слышатся и в голосе Снегурочки. Легко, бездумно живётся ей в лесу. Правда, скучно немножко, хочется и мир посмотреть и себя показать. Но очень скучать и грустить Снегурочка пока не умеет. Ей просто нужно уговорить отца, подластиться к нему — пусть он разрешит ей пойти к людям. Умильно и ласково заглядывает балованная дочка в глаза сердитого Мороза: «Пусти, отец». Чистый голосок

Снегурочки становится лукаво-вкрадчивым. В мелодии её арии тоже слышится нежная просьба.

Вдруг в её рассказе о людских песнях и играх промелькнуло имя пастуха Леля. Старый Мороз насторожился. Ох, не доведут до добра песни молодого пастуха, разогреют они девичье сердечко. Недаром сразу изменился, будто потускнел милый голосок его холодной дочки. «Людские песни. . .», — поёт Снегурочка, и исчезают украшения в мелодии, теперь она льётся плавно, мягко: «Слушаешь и таешь. . .». Вот оно, самое страшное — таешь! Каково отцу-Морозу слышать такие слова!

Но дочка уже опять уговаривает, упрашивает, снова чисто и прозрачно звенит её голосок, и Мороз сдаётся. Как откажешь единственной дочке?

Строго приказывает Мороз мохнатому Лешему беречь Снегурочку — пуще всего от лучей Ярилы-солнца, — а сам уходит из леса. Кончилась его власть, наступило время Весны.

А Снегурочка осталась одна в лесу. Когда весёлые берендеи пришли туда, чтобы песнями и плясками проводить Зиму из своего царства, то увидели тоненькую боярышню-красавицу в белой парчовой шубке, в белых рукавичках и шапочке, в белых сапожках.

Снова переливчато звучит флейта, и серебряным колокольчиком звенит по лесу: «Прощай, отец, прощай и мама, лес, и ты прощай!» — «Прощай, прощай! . . .» — на разные голоса откликается лес, и до земли склоняются кусты и громадные деревья, прощаясь со своей маленькой хозяйкой. Нет, не простую боярышню взяли к себе в слободку берендеи.

Жить в слободке Снегурочке не очень весело. Не одобряют её приёмные родители дружбы с Лелем-пастухом: всего и богатства-то у него — берестяной рожок да кнут. А что песни хорошо поёт, так ведь из песен шубу не сошьёшь и обед не сварить. Да и Лелю становится скучно с холодной Снегурочкой. Не умеет она веселиться и радоваться, как другие девушки-берендейки. Убегает Лель к своим весёлым подружкам, а цветок, что подарила ему за песни Снегурочка, бросил — не нужен, мол, ему увядший цветок.

Как странно сжалось холодное сердечко, опустились нежные ручки, потускнел звонкий голосок. Не слышно в нём больше лукавых переливов, музыка звучит грустно, трогательно. Даже спутница Снегурочки, флейта, стала тише, плавнее, задумчивее.

Снегурочка и сама ещё не понимает, что с ней, почему ей так больно, так тяжело. И в музыке слышится горестное недоумение, грустный вопрос.

Не умеет ещё Снегурочка горевать по-настоящему, понимать своё горе, бороться с ним, а вместе с тем и радоваться будто совсем разучилась. Вот подружка её, Купава. У той радость большая, настоящая. Полюбил её красивый Мизгирь и берёт в жёны. Музыкальная тема Купавы быстрая, горячая, трепетная. Как непохожа она на музыку Снегурочки!

Но вот что интересно: музыка Снегурочки стала совсем иной, чем вначале. Изменилась всё же Морозова любимица, стала сдержанной,

скрытной; совсем нет в ней прежнего бездумного веселья, озорной шаловливости. Трудно ей среди людей, многого она в них не понимает.

Только что радовалась Купава, а сейчас заломила руки, закрыла широкими кисейными рукавами залитое слезами лицо, и музыка вместе с ней запричитала, заплакала. Бросил Купаву Мизгирь, полюбилась ему Снегурочка.

За что же винят Снегурочку люди? За что Купава называет её разлучницей? И почему заплакал Лель, когда её приёмные родители выгнали его со двора?

«Когда сама заплачешь, узнаешь ты, о чём и люди плачут», — говорит ей Лель.

Нет! Очень трудно жить среди людей, не зная ни счастья, ни радости, не зная слёз, которые помогают горю, облегчают сердце.

Мама! Тёплая, ласковая Весна! Вот кто поможет дочке, научит любить, даст сердечного тепла, совсем немножко, чуть-чуть. Пусть порозовеют бледные щёчки, заискрятся глаза, пусть её, Снегурочку, а не другую девушку выберет в хороводе Лель и защитит от ненавистного Мизгирия, из-за которого сердятся на Снегурочку берендеи.

В голосе Снегурочки теперь уже слышится неподдельное горе, человеческая большая обида. В её мольбе нет тех ласково-умильных ноток, которыми уговаривала она отца-Мороза. Всё больше тёпла, человечности в её музыке, всё дальше отступают чары холодного Мороза.

И Весна пришла на зов своей дочки. Пришла помочь ей и проститься — наутро Ярило-солнце взойдёт над берендеевым царством, наступит жаркое лето, зальют берендееву землю горячие солнечные лучи.

Нелегко Весне оставлять дочку, — растопила она девичье сердечко, вложила в него тепло и любовь. Теперь трудно будет уберечься Снегурочке от Ярилы. . .

Но ей не до предостережений матери, она их и не слушает. Как чудесно изменилось всё вокруг! Какие яркие краски, как пахнут цветы! Вот он, оказывается, какой, человеческий мир! Вот каким видят его люди!

И как могла она ненавидеть Мизгирия, бояться его? Пусть все теперь узнают, весь мир услышит, как любит Снегурочка своего суженого.

Но что это? Знакомая мелодия. Это самая первая тема Снегурочки, её звонкое «Ау!». Только теперь она звучит совсем по-другому. Не холодная флейта сопровождает её, а таинственная, красивая валторна. Сама же мелодия стала плавной, широкой, гордой, будто все прекрасные песни Леля отдали ей свою красоту.

. . . Мощные, яркие аккорды влились в трепетную тему Снегурочки. Горячие звуки будто заливают всё: и лес, и воздух, и людей — дрожат и переливаются радужными красками. . . Свет! Ослепительный свет лучей Ярилы-солнца падает на Снегурочку. Палящим огнем всыхивает сердечко Морозовой дочки.

И жизнь постепенно уходит из хрупкого тельца. Голосок звучит тихо и странно. Но сколько тепла, сколько большой человеческой любви в этом

слабеющем голосе! Печально и трепетно сопровождает арию-прощание с к р и п к а — самый человечный, самый душевный музыкальный инструмент. Флейту сменил кларнет — певец печали, как, помните, сказал о нём композитор Гретри. Слышатся всплески арфы — словно играют солнечные блики на тающих ледяных ручках Снегурочки.

Последний взлёт мелодии, последняя высокая, звенящая нотка — как одиноко, как грустно звучит она, но вместе с тем, как горячо и нежно! Последний взгляд, последний привет любимому. Ещё раз всплеснулась арфа — и тихо, затаённо вступил хор. В руках у Мизгиря трещит белая фата... Снегурочка растаяла.

Заливают землю лучи Ярилы солнца. А вот и он сам — огромный, рыжий Ярило, в ярко-красной рубахе. Здравствуй, лето!

Для того времени года, которое ожило в сказке под видом Снегурочки, нет даже названия, так оно неопределённо и неуловимо. Те, кто любят природу, очень любят и это время спора зимы с весной, когда весна, а за нею и лето вступают в свои права. И никто не грустит об упущенном. Вот почему нам только на какую-то минуту становится грустно, что растаяла Снегурочка, а потом мы вместе с берендеями радуемся теплу, лету, которое губительно для Снегурочки, но очень нужно всем людям.

Теперь, когда вам доведется слушать оперу Римского-Корсакова «Снегурочка», постарайтесь внимательней прислушаться к тому, как постепенно меняется музыка главной героини оперы, как развивается, растёт её музыкальный образ, как радуется, грустит и любит вместе со Снегурочкой ее музыка.

На портретах и фотографиях мы видим человека серьёзного, деловитого, даже суховатого. Он строго смотрит на нас из-под очков. Строго? Вглядитесь пристальней, друзья мои... За профессорскими очками — глаза доброго и мудрого сказочника. Таким он и был, Николай Андреевич Римский-Корсаков. Требовательный учитель и мечтатель-художник, автор серьёзных учебников и создатель прекраснейших музыкальных сказок.

А сейчас мы вернёмся опять к музыкальным инструментам. Точнее — к одному музыкальному инструменту.

Не показалось ли вам, друзья, странным, что до сих пор мы не говорили о самом известном, самом главном инструменте в этой большой семье? Скрипка, кларнет, валторна, барабан, даже с литофоном познакомились, даже саксофон не забыли. А где же рояль?

Но ведь до сих пор мы говорили, в основном, о музыке симфонической и вокальной. Два больших сочинения, которыми мы закончим наши беседы, написаны для рояля. Вот теперь-то и настало время о нём поговорить.



Вот он стоит на эстраде. Большой, блестящий... великолепный. В его гладкую полированную поверхность можно смотреться, как в зеркало. Тронешь пальцем прохладную гладкую клавишу — и рояль отзовется чистой и звонкой, постепенно замирающей нотой. Нажмешь ногой педаль — звук тянется, нота звучит дольше. Верхние клавиши откликаются тоненько и нежно, нижние гудят как колокол.

На рояле можно сыграть и грустную протяжную мелодию, и быстрый, стремительный танец. Можно играть плавно, как бы переливая один звук в другой, а можно играть каждую нотку отдельно, отрывисто. Можно нажать сразу несколько клавиш, например, три или четыре клавиши через одну — получится аккорд, а если сыграть их плавно, по отдельности. — арпеджио, как на арфе. Звук может быть и очень громким, и очень тихим, недаром второе имя рояля — «фортепиано» — по-итальянски означает «громко-тихо».

И вот этот самый рояль, король всех музыкальных инструментов, красивый, сложный, большой, называется клавишным ударным инструментом.



Странно: барабан, тарелки, пусть даже более хитро устроенный ксилофон, и вдруг — рояль! Как же так?

Откроем верхнюю крышку рояля, ту, которую поднимают на концерте, когда играет пианист (это делается для того, чтобы звук был сочнее, громче), закрепим поднятую крышку специальной подпоркой и заглянем внутрь.

Ого! Сколько струн! Какой же это ударный инструмент, если у него струны? Но посмотрите, под струнами длинный ряд деревянных молоточков с мягкими войлочными подушечками на концах. Нажали клавишу — молоточек подскочил и ударил по струне, а над струной поднялся чёрный демпфер-глушитель. Молоточек заставил струну колебаться и, значит, звучать, а демпфер опустил этот звук на волю. Отняли палец от клавиши — опустился демпфер и остановил струну — звук затих.

Итак, палец ударяет клавишу, клавиша поднимает молоточек, а молоточек ударяет струну. Совсем так же, как каменная колотушка — каменный брус литофона, как деревянный молоточек — металлическую пластинку детских цимбал.

Но на этом, пожалуй, и кончается сходство рояля с семейством ударных. Клавиши у него, как у органа, струны, как на скрипке или виолончели, а звучит он куда разнообразнее и выразительнее, чем любой из этих инструментов.

Рояль — один из немногих музыкальных инструментов, выступающих самостоятельно, без аккомпанемента. Это инструмент достаточно выразительный, а главное — многоголосный, то есть на нём можно сразу сыграть несколько мелодий или мелодию и аккомпанемент одновременно.

Приходилось ли вам когда-нибудь слышать песню Шуберта «В путь»? В этой песне юноша прощается со своим хозяином — мельником. Юноша уходит странствовать по свету, уходит туда, куда поведёт его весело бегущий ручей.

Певец, изображая героя песни, поёт чудесную светлую мелодию. А в аккомпанементе мы слышим пляску мельничных жерновов и лёгкий, журчащий бег весёлого ручья.

Ещё одна песня Шуберта — «Форель». Простая, бесконечно обаятельная мелодия, а в аккомпанементе будто переливаются одна в другую журчащие нотки: то ли капельки воды искрятся на солнце, то ли быстрая, игривая форель сверкает своими перламутровыми чешуйками.

Иногда рояль сопровождает пение простыми аккордами или арпеджиями, иногда рисует целые картины, будто досказывает то, о чём не может достаточно полно рассказать мелодия.

В балладе Шуберта «Лесной царь» певец поёт о том, как тёмной холодной ночью мчится по лесу всадник с больным ребёнком, которому в бреду чудится страшный Лесной царь «в тёмной короне с большой бородой». Мелодия рассказывает нам, как жалуется и тоскует ребёнок. А в аккомпанементе — топот неистово скачущего коня, вкрадчивая речь лесного царя и снова ритмично чередующиеся аккорды бешеной скачки.

Но как бы выразительно ни звучал рояль-аккомпаниатор, он всё же подчиняется солисту, он обязан прислушиваться к нему и, когда нужно, скромно отступить на задний план.

Иное дело, когда рояль остаётся один. Тогда под руками пианиста раскрываются его постоянные возможности. Звуки рояля заполняют весь зал, и целый вечер мы слушаем, одно за другим, замечательные музыкальные произведения, написанные для рояля. Только для рояля. Трудно назвать композитора, который не писал бы фортепианной музыки. Бетховен и Моцарт, Чайковский и Глинка, Рахманинов и Прокофьев. Всё творчество гениального Фридерика Шопена отдано роялю. Замечательный пианист и композитор Антон Рубинштейн говорил о Шопене: «Это — душа фортепиано».

В музыке Шопена действительно словно поёт душа композитора, душа рояля. Музыка рассказывает о глубокой и неизменной тоске польского композитора, с самых юных лет оторванного от родной страны, угнетённой и борющейся за свою свободу; о большой и верной любви Шопена к далёкой родной Польше.

Творчество Шопена всегда неразрывно связано с чудесной природой Польши, с её народными напевами и танцами. Они слышатся в гордых, сверкающих полонезах; в изящных вальсах; в мазурках, иногда задорных и будто созданных для танца, а временами скорбных и задумчивых.

И всё это богатство красок и звуков, все порывы мятежного сердца Шопена передаёт рояль. Он то поёт вдохновенно и нежно, то гудит торжественными и мощными аккордами; то вдруг стремительный, неистовый поток звуков обрушивается на зал и снова стихает, уступая место новым чудесным мелодиям.

Совсем не похож на Шопена другой композитор, который тоже очень много писал для рояля, — Ференц Лист.

Музыка Листа в основном нарядная, блестящая. С виртуозными пассажами, сложнейшими аккордами и стремительными темпами многих фортепианных пьес Листа могут справиться только очень хорошо тренированные пальцы пианиста-виртуоза, каким был сам Лист. Порой рояль звучит у него словно оркестр — так же мощно и величественно, так же красочно и ярко.

Конечно, в фортепианной музыке Листа есть и поэтичные, лирические страницы, когда рояль поёт ласково, мягко, когда тихо переливаются звуки один в другой или льётся красавица мелодия, рассказывающая о счастье, о тихой радости. Однако виртуозность, стремительность, сила и блеск — отличительные свойства фортепианной музыки Листа. Именно по таким произведениям легче всего узнать этого композитора.

Не то что перечислить, даже представить себе невозможно, сколько музыки написано для рояля.

Знаменитая соната «Аппассионата» Бетховена, в которой каждый такт музыки пронизан неукротимым вольнолюбием, революционной

страстностью. За эту мятежную страстность, за подлинную гражданственность музыки «Апассионату» Бетховена очень любил Ленин.

«Времена года» Чайковского. Двенадцать великолепных музыкальных картин по числу месяцев в году. Эти картины русской природы так выразительны, что, слушая их, невольно представляешь себе знакомые полотна русских художников-пейзажистов — Левитана и Поленова, Саврасова и Серова. И вновь и вновь поражаешься тому, что со всем этим справляется один рояль.

В симфоническом оркестре рояль как равноправный инструмент звучит довольно редко (потому-то мы и не говорили о нём раньше). Если же композиторы включают его в какое-нибудь симфоническое произведение, то в большинстве случаев он поддерживает именно ударную группу чёткими, даже суховато звучащими аккордами или пассажами.

Но зато очень часто рояль и с оркестром выступает как солист. У многих композиторов есть музыкальные сочинения, написанные для рояля с оркестром. Одно из таких произведений — пожалуй, самое известное и знаменитое — Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского.

Здесь уже рояль — главное действующее лицо, а симфонический оркестр ему аккомпанирует. Это состязание достойных и равных — рояля и оркестра, пианиста и дирижёра.

Музыкальные темы проходят то у оркестра, то у рояля, изменяясь, как будто по-разному окрашиваясь. То рояль и оркестр сливаются в одном мощном звучании, то вдруг затихает оркестр и рассыпаются блестящие, виртуозные пассажи: переливающийся жемчуг по чёрному бархату, как говорил когда-то Глинка про игру знаменитого пианиста Фильда.

Рояль будто спорит с оркестром, доказывает что-то, в чём-то убеждает, потом вдруг смиряется, подчиняется своему аккомпаниатору, как бы вслушивается, осторожно поддерживает, затем снова обрушивается на оркестр, заставляя его замолчать. И один властно завладевает залом, наполняя его то грозно гудящими, то нежно льющимися звуками.

И никогда звучание рояля не уступает звучанию оркестра. Оно столь же выразительно, разнообразно и сильно.

Блестящая концертная деятельность инструмента-солиста не мешает роялю оставаться скромным тружеником, верным другом и помощником каждого музыканта.

Рояль — самый знакомый и самый необходимый инструмент. Именно на рояле чаще всего учатся играть с детских лет; от первых робких упражнений и лёгких песенок из «Детского альбома» Чайковского до сложных многочастных сонат Бетховена, Моцарта, Шумана.

Очень часто можно встретить людей самых разных профессий, которые неплохо играют на рояле, так как учились этому в детстве.

Рояль — непосредственный участник ваших уроков пения, спортивных занятий, школьных вечеров.

Когда в музыкальных театрах приступают к постановке нового спек-

такля, то вначале певцы-солисты, артисты хора, балета разучивают и репетируют свои партии под рояль, и только тогда, когда всё уже выучено, приступают к репетициям с оркестром.

Ежедневные упражнения певцов тоже сопровождает рояль. Каждый певец должен уметь играть на рояле, да и не только певец. В музыкальных школах, училищах, в консерватории все учащиеся, студенты всех факультетов обязательно занимаются по классу фортепиано. Будущие дирижёры, скрипачи, валторнисты, композиторы, музыковеды — все должны уметь играть на рояле.

Даже создавая симфонические произведения, композиторы пишут их за роялем. Правда, они великолепно слышат внутренним слухом, как будет звучать эта музыка в оркестре, но ведь проверить себя сразу они не могут, — невозможно же с каждым сочиненным кусочком музыки бежать в залы филармоний или консерваторий и просить оркестрантов отложить репетицию или концерт, чтобы сыграть написанное.

Вот рояль и заменяет композитору весь оркестр. На нём можно сыграть одновременно очень много нот — только бы пальцев хватило. Ну, а если не хватает, можно записать музыку для четырёх рук или для восьми на двух роялях. Второго пианиста и второй рояль всё же легче найти, чем целый оркестр.

Много дел и обязанностей у рояля, и со всеми он справляется прекрасно. Разве только когда к нему относятся без должного внимания и уважения, — рояль отказывается служить.

Грустно бывает видеть порой в каком-нибудь клубном или школьном зале потускневший, потрескавшийся рояль с тёмными, поломанными клавишами (кто-то сорвал с них белые блестящие пластинки). Звук у него дребезжащий и даже жалобный, а многие струны и совсем не отзываются...

Да, друзья мои, так пока ещё бывает. Есть ещё люди, которые не берегут, не ценят рояль. Зачем он им? Они ведь «не любят музыки».

А теперь внимание, друзья! С вами говорит рояль.



Смешной, неуклюжий гном на кривых, коротеньких ножках, стайка весёлых нарядных ребятишек в красивом зелёном парке Тюильри в Париже; домик-часы на курьих ножках, в котором, конечно же, живет Баба-Яга; беспомощные цыплята в разбитых яичных скорлупках...

Это картинки с выставки. «Картинки», которые можно не только увидеть, но и услышать.

Нарисовал их в прошлом веке молодой талантливый архитектор Гартман, а звучать заставил Модест Мусоргский — гениальный русский композитор.

Виктор Гартман умер очень молодым. После его смерти в Академии художеств была устроена выставка из эскизов, набросков, архитектурных проектов и планов этого художника-архитектора. Памяти Гартмана и посвятил Модест Петрович Мусоргский свою фортепианную сюиту «Картинки с выставки». Композитор музыкой изобразил не только некоторые, особенно понравившиеся ему работы Гартмана, но и самого себя — проходящим от одной картины к другой.

Как это он сделал? А вот как.

Прежде чем начать «показывать» картинки, композитор сочинил небольшое вступление, которое назвал «Прогулка».

Ровная, неторопливая музыка изображает спокойную, медленную походку человека, осматривающего выставку. И в то же время вступление будто предупреждает, подготавливает нас к тому, что сейчас мы услышим что-то интересное.

Кончилось вступление. Мы останавливаемся перед первой картиной: «Гном».

Маленький человечек, переваливаясь, пробежал немножко и остановился — трудно бегать на таких коротеньких, кривых ножках. Попробовал пробежать медленнее — снова ничего не получилось. Подождал чуть-чуть, отдохнул и старательно заковылял дальше. Спешит куда-то, подпрыгивает, спотыкается гномик. Опять устал, пошёл медленнее, но всё так же старательно и неуклюже. Похоже, он даже сердится сам на себя. Побежал снова и — стоп! Оборвалась музыка. Упал, наверное, бедный.

Все это можно услышать в музыке «Гнома». Быстрая «ковыляющая», коротенькая музыкальная фраза. Затем одна длинная, тянущаяся нота — остановка. Снова та же «ковыляющая» фраза, только играет она немножко медленнее и тише — получается впечатление неуверенности. Вот зазвучали отдельные, отрывистые нотки, музыка стала подпрыгивающей, нотки идут не плавно, рядом, а скачками на большом расстоянии — неуклюже, причудливо. Таким мы и видим этого лесного человечка.

Слушаешь, как чередуются одна за другой музыкальные фразы, разные по характеру, по силе, громкости звучания, и словно проходишь вместе с гномиком весь его пелёгкий путь по лесным кочкам, по дремучей лесной чаще, между перепутанных замшелых корней. . .

Снова «Прогулка». Та же музыка, что во вступлении, только не целиком, а небольшой кусочек её, как напоминание. Музыка изменена, но совсем немного — узнать её легко.

Композитор идёт дальше, а нам даёт отдохнуть, подготовиться к следующей картине: «Старый замок».

В этой музыке всё другое. Она тихая, медленная. Рояль звучит странно, словно играет какой-то старинный инструмент. Может быть, лютия? . .

Если «Гном» оживал перед нами сразу, то здесь вначале музыка словно выжидает. Она звучит, как вступление к песне. И мы вместе с музыкой ждём, что будет.

Полилась необыкновенно красивая мелодия, задумчивая и вдохновенная. Мы не знаем, какими были песни трубадуров, но эта ночная тихая песня у стен старого замка полна истинно рыцарского благородства и трепетной взволнованности.

Отзвучал чудесный напев. Замирают протяжные, «тающие» звуки. Ночь, тишина. Старый замок.

«Прогулка» на этот раз звучит живее, энергичнее, хотя она по-прежнему ровная и в общем спокойная.

Нас ожидает какая-то новая картинка.

«Тюильри» — название одного из парижских садов. Даже если мы не знаем содержания картинки Гартмана, мы сразу догадаемся, что это весёлая игра — может быть, пятнашки или горелки. Так и есть. Художник изобразил детей, которые играют в саду Тюильри. И музыка такая — шаловливая, чуточку суматошная и очень «детская».

Между «Тюильри» и следующей картиной нет «Прогулки». Очевидно, композитору нужно было как можно ярче, сильнее подчеркнуть громадную разницу между двумя стоящими рядом картинами. усилить и без того разительный контраст между весёлыми нарядными детьми, играющими в парижском саду, и...

«Быдло» — по-польски «скот». Медленно везут нагруженную телегу усталые, голодные, худые волы; качается, скрипит телега, тяжело шагают волы. А рядом — человек. Такой же усталый, худой, измождённый. Погоняет волов унылым «э-гей» и тянет однообразную, нехитрую песню. Все очень просто и очень страшно: для помещиков и сам человек — такое же «быдло», как его волы.

Но Мусоргский не был бы «великим певцом горя народного», если бы изображал в музыке только одну эту безрадостную покорность тяжёлой судьбе.

Вслушайтесь-ка в музыку. В ней скрытая сила и затаённый, глухой гнев. Растёт, ширится музыка, звучит всё громче, всё настойчивее. Потом она снова смиряется, затихает. Но теперь уже нас не обманет её кажущаяся покорность — мы уже видели грозную силу и гнев мужика, бредущего за своими волами.

В эту силу верили и Мусоргский, и Гартман.

Почему так прозрачно, так живо зазвучала «Прогулка»? Странно и неожиданно высоко проходит знакомая музыкальная тема и заканчивается двумя задорными коротенькими трельками. Композитор отвлекает нас от тяжёлых и печальных раздумий. Скорее к следующей картинке. Она называется «Балет невылупившихся птенцов».

Ой, какие же они потешные! Как уморительно потряхивают маленькими необсохшими крылышками, переминаются с ножки на ножку и тихо-печко попискивают тоненькими голосками.

Вот они откуда, эти коротенькие быстрые трельки в «Прогулке»! Здесь почти вся музыка наполнена ими. Всё время они звучат — остренькие и будто дрожащие нотки. Понемножку, постепенно учатся прыгать и взмахивать крылышками маленькие, ещё не до конца вылупившиеся птенчики.

От одной картины к другой ведёт нас композитор, сам с нами ходит по выставке.

Доходим мы и до картинки, на которой изображены удивительные часы-домик, и слышим, как мимо со свистом и громом проносится в ступе хозяйка этого домика — Баба Яга!..

Наконец в последний раз звучит тема «Прогулки». Только теперь это

уже музыка ещё одной, последней картины — «Богатырские ворота в Киеве».

Тяжёлые столбы будто вошли в землю от ветхой старости, а на них опирается изящная арка, увенчанная громадным резным кокошником. Так выглядят ворота на рисунке Гартмана.

Мусоргский, который много раз уже изменял, варьировал на все лады «Прогулку», оказывается, не только не исчерпал все возможности этой музыки, но даже словно нарочно скрывал от нас её подлинную красоту.

Так вот она какая, спокойная, неторопливая «Прогулка»! В ней величественная уверенность и богатырская мощь. Вот когда нам до конца раскрывается её подлинно русский характер, который мы до сей поры только угадывали. Она похожа на древние былинные напевы и одновременно на торжественный гимн.

Ворота русских богатырей. Памятник величия и славы русского народа! . . . Как прекрасно передаёт рояль торжественный колокольный перезвон, и как великолепно использовал эту особенность рояля композитор.

Все торжественней, все ярче, величественней звучит знакомая, дивно изменившаяся тема «Прогулки». Как хорошо узнавать её в могучих аккордах финала!

Таким был всегда Модест Петрович Мусоргский. О чём бы он ни писал, какие бы картины ни рисовала его музыка, самой яркой, самой гениальной она была тогда, когда он писал о России, о русском народе.





Вы себе представляете карнавал без музыки? Думаю, что представить себе такое совершенно невозможно. Нет музыки, значит, это не карнавал.

Ну, а карнавал, в котором есть только одна музыка? Такое, по-вашему, может быть? Что за карнавал, в котором нет ярких красок и цветов, нет людей в смешных костюмах и масках, нет карнавальных шуток, тайн и загадок, без которых не обходится ни один карнавал.

А такой карнавал существует. И в нём есть всё. И шутка, и смех, и яркие карнавальные маски. Мало того, на этом карнавале, как и на любом другом, присутствуют люди без карнавальных костюмов. И этих людей можно узнать сразу — их знает весь мир. Что же до тайн и загадок, то их на нашем карнавале столько, что голова кругом пойдёт. Их пужно все разгадать.

Для этого поднимем крышку рояля, пригласим пианиста и — на карнавал! Мы отправляемся на «Карнавал» немецкого композитора Роберта Шумана.

...Рояль зазвучал точно фанфары — весело и торжественно. Фанфары возвещают нам, что праздник уже начался. Вот он, неперемный участ-

ник всех карнавалов — вальс. Танцуют пёстрые маски, кружится, кружится вальс. Потом музыка изменилась, теперь рояль звучит взволнованно, страстно... Мы, кажется, услышали чей-то разговор? Нет-нет, не будем подслушивать чужие секреты. Скорее дальше за пёстрым и ярким хороводом. Звучит уже не вальс, а задорный галоп.

Закончилось вступление к «Карнавалу».

Теперь будем рассматривать маски.

...Нехорошо смеяться над грустным человеком. Но удержаться от смеха трудно — уж очень он неуклюж. Бродит среди толпы и каждую минуту на что-то натывается. Чем-то он напоминает нам гномика из «Картинок с выставки». Но гномик был деловитым, серьёзным и таинственным, а этот — унылый и меланхоличный. Таким нам рисует его музыка — медленная, словно нехотя сыгранная фраза, и сразу же её обрывает другая, коротенькая — из трёх нот, громких и резких. Помните, в «Гноме» тоже так чередовались музыкальные фразы. Только там энергично, напористо, а здесь — вяло, медленно.

Да, удивительно нелепая фигура встретилась нам на карнавале. А ведь вы очень хорошо знаете эту маску. Вы встречались с ней, когда читали «Золотой ключик» Алексея Толстого. Это Пьеро. Унылый Пьеро в белом балахоне с чёрными помпонами, с рукавами, свисающими почти до полу. Топчется среди весёлых гостей, скучает... Казалось бы, ему здесь и быть не хочется. А вот поди ж ты — ни один карнавал без него не обходится.

Ну, а там, где Пьеро, там лица его всегдашних спутников — Арлекина и Коломбину. Эта троица всегда неразлучна. С самых давних времён, когда только начинался создаваться народный итальянский театр масок, или, как его называют в Италии, «комедия дель арте».

Мы сказали, что эта троица неразлучна. Почему же тогда в «Золотом ключике» один только Пьеро? Где же остальные?

А они там есть, только зовут их иначе. Ведь озорпой деревянный мальчишка, непоседа и хитрец Буратино, очень похож на Арлекина. А место Коломбины заняла кокетливая, хорошенькая Мальвина.

Значит, и здесь, на карнавале, они тоже втроём.

Так и есть.

Живая, лёгкая и чуть поддразнивающая музыка. Вот он, насмешник и весельчак Арлекин! Так и видишь перед собой его изящную фигурку в пёстром трико. Сквозь прорези маски блестят лукавые живые глаза. Этот не станет спотыкаться на каждом шагу. Слышите, как озорно взлетает музыка... Несколько лёгких шагов — и взлёт, прыжок. Ещё, ещё... Только что был здесь, и вот его уже нет — стремительно пронеслась вихрем музыка — и закончилась.

А где же Коломбина? О, эту хитрую кокетку не так-то просто найти. Подождём.

Задумчивая, мечтательная музыка... Познакомьтесь, пожалуйста. Это — Эвзевий. Он мечтатель и фантазёр. Любит погрузиться, побыть

один, подумать. Больше я вам пока ничего о нём не скажу. Только одно. Запомните, Эвзебий — это маска. А кто под ней скрывается?.. Тсс, молчание. На карнавале всегда бывают тайны.

Ещё один незнакомец. Его музыка порывистая, горячая. Она совсем другая, чем у Эвзебия. Трудно представить себе более несхожие характеры. А между тем Эвзебий и Флорестан (так зовут нашего незнакомца) очень большие друзья. Один не может и минуты пробыть без другого, словно у них одно сердце, одна душа... Ну вот, чуть не проговорилась. Ведь Флорестан — это тоже маска.

### Загадки сфинксов

А вот это очень интересно. Эту тайну я открою вам сразу же, не дожидаясь конца карнавала.

Музыкальный номер называется «Сфинксы». Ну, а там, где сфинксы, там без загадок не обойтись.

Если вы помните, у знакомого вам по греческой мифологии сфинкса были три загадки. Здесь их тоже три. Музыка этих загадок довольно странная. Говоря точнее, это и не музыка даже — ноты только обозначены, а как их играть — это решает каждый пианист по-своему.

Три музыкальные фразы — три загадки. В первой фразе — четыре ноты; во второй — три; в третьей — опять четыре.

Теперь будьте очень внимательны. И давайте договоримся сразу: нам придётся вспомнить названия и значения нот, которые вы учили, должно быть, на уроках пения. Без этого нам не разгадать загадки сфинксов.

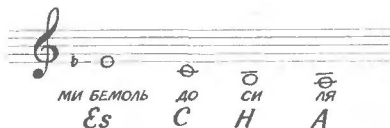
Для того чтобы приступить к разгадке, нужно познакомиться с «буквенными» названиями нот (кроме обычных — до, ре и так далее существуют ещё и буквенные). Все их знать вам, пожалуй, сейчас не нужно. Захотите — заглянете в учебник музыкальной грамоты и там найдёте все обозначения. Я же назову только те, которые нам сейчас понадобятся.

Итак, нота «до» обозначается латинской буквой С (це), нота «ми» — буквой Е; нота «си» — это Н (аш); а буквой А обозначается нота «ля».

Ещё одно. Когда к ноте прибавляется бемоль (знак понижения), обозначение становится несколько иным. Так ля бемоль обозначается AS (ас), а ми бемоль — ES (ес).

Итак, сфинксы предлагают нам шесть нот, или, если хотите, шесть букв (точнее — четыре буквы и два слога). Повторим их: С, Е, Н, А, и AS, ES.

Вот ноты первой загадки:



Ми бемоль — это ES, так произносят и просто звук S. Затем нота «до», что значит C. Под ноту «си» подставляем H и, наконец, ноту «ля» обозначаем буквой A. Читаем SCH A. В немецком языке первые три буквы читаются как Ш. То есть первая буква фамилии Шумана, а буква A, которая встречается в его фамилии, — тоже, как мы уже знаем, буква музыкальная. Вот мы и разгадали первую загадку сфинкса. Это музыкальные буквы фамилии Шуман.

Теперь вторая и третья загадки.



ASCH и ESCH. Читается в том и в другом случае как АШ. Знаете, что такое АШ? Это название немецкого городка, в котором жила девушка, по имени Эрнестина. Шуман был в неё влюблён, когда сочинял свой «Карнавал».

Итак, загадки мы разгадали.

Только не до конца. Самое важное осталось пока для вас неизвестным.

Если сыграть на рояле все три фразочки сфинксов, а потом внимательно вслушаться в музыку «Карнавала», то можно услышать их в каждом номере. Только они будут каждый раз в другом наряде, замаскированные (на то и карнавал). Они будут звучать то медленно, то быстро, то в мелодии, а то в аккомпанементе, и хотя найти их не так просто, именно эти четыре ноты в тех сочетаниях, что предлагают нам Сфинксы — основа всей музыки «Карнавала».

Вот и всё. Трудно? Ничего, привыкайте открывать музыкальные тайны, если хотите полюбить музыку по-настоящему.

### *Карнавал продолжается*

А карнавал идёт своим чередом.

Вот бабочки. Весело и немного суматошно, в высоком звонком звучании рояля бегут, сталкиваются и снова разбегаются небольшие пассажики. А сопровождение певучее, плавное... Красиво! Покружились в танце бабочки и улетели. На смену им, танцуя, выбежала другая группа масок. Одна маска одета буквой C, другая — буквой A... Можно не продолжать? Вы, наверное, узнали уже эти буквы. Только там они были таинственно неподвижными, а здесь весело танцуют.

А теперь попрошу вас пройти вот сюда. Здесь собралась группа людей без карнавальных костюмов и масок. Это друзья Шумана. Подойдём к ним поближе, познакомимся.

Вдохновенно и трогательно запел рояль. Мелодия льётся свободно, широко и поэтично. Эту молоденькую девушку-подростка друзья зовут

Киариной. Она сама придумала себе имя. На самом деле она Клара, Клара Вик. Пройдёт время, и она станет знаменитой пианисткой Кларой Шуман. Да-да! Эта девочка — будущая жена композитора Шумана. Они вдвоём приедут в Россию, и в Петербурге, в доме Энгельгардта (знаменитый дом, в котором теперь находится Малый зал Ленинградской Филармонии) Клара Шуман даст несколько концертов. О них с восторгом будут вспоминать все русские музыканты того времени. Но это всё ещё впереди — и радости, и большие горести, а пока — вот она, Клара-Киарина, талаптливая, умная, поэтичная... Пожалуй, самую красивую музыку посвятил ей на карнавале Шуман.

А это кто с ней рядом?

«Шляпы долой, господа! Перед вами — гений!» — сказал об этом человеке Шуман. Сказал тогда, когда этот человек был ещё очень молод, когда его музыку знали ещё очень немногие. Музыку? Значит, этот человек композитор? Совершенно верно.

Что напоминает нам музыка, изображающая этого человека? Пожалуй, вот что — прелюдию Шопена. Те же мелодические обороты, то же настроение — лирическое и грустное, та же поэзия звуков, а главное — звучание рояля... Помните? «Он — душа фортепиано». Сам Шуман тоже гениально чувствовал природу рояля, он очень много писал для фортепиано. Так ему ли не понять душу юного Шопена!..

Да, друзья мои, это Шопен.

Ещё один музыкальный портрет. Познакомьтесь с Эстреллой. Она же Эрнестина фон Фриккен. Та самая Эрнестина — властительница дум молодого Шумана, — которая проживает в небольшом немецком городке с коротким названием Аш. Живая, решительная, изящная, она очаровательна, эта девушка. Такой её видел в то время Шуман. Такой он и нарицал её в музыке. Не кажется ли вам, друзья, что Эстрелла-Эрнестина была бы хорошей подружкой Флорестану — у них такие похожие характеры. А вот Киарине — умнице Кларе — наверно, понравился бы мечтательный, мягкий Эвзебий...

Снова проходят перед нами маски... Наконец-то!.. Вот она, Коломбина. Музыка кокетливая, дразнящая — Коломбина танцует... А кто её партнёр? Смешной старик Панталоне — тоже один из героев комедии дель арте. Он уморительно ковыляет на своих худых, негнущихся ногах, ухаживает за красоткой Коломбиной. Коломбина подшучивает над стариком Панталоне, кокетничает с ним и, конечно же, убегает — зачем ей старый Панталоне, когда где-то здесь, на карнавале, её Арлекин.

Кружатся в вальсе пары. Вальс мягкий, задумчивый, чуть сентиментальный. Он медленнее, спокойнее, чем тот, что звучал вначале.

Ещё один человек без маски в пёстрой толпе. Подойдём к нему... Как удивительно, непривычно звучит рояль! Стремительные резкие скачки, неудержимое, вихревое движение — всё это скорей подошло бы скрипке в руках виртуоза.

Маэстро Паганини! И вы пришли на карнавал? Простите, пожалуй —

ста, вы не встречали здесь композитора Шумана? Нам непременно нужно его найти. Должен же он быть на этом карнавале.

Кружится, плывёт нежный вальс... А Эвзебий и Флорестан, как всегда, о чём-то спорят. Не могут они без споров.

Жаль, что нет маэстро Раро. Он сразу примирил бы их.

А кто такой маэстро Раро?

Внимание, друзья! Мы подошли к разгадке последней тайны карнавала.

Торжественно зазвучал марш. В нем чувствуется какой-то воинственный задор. Началось финальное шествие.

Но куда же делись маски? Панталоне, Пьеро, Коломбина, бабочки?.. Их больше нет. Карнавал окончен. Сейчас здесь плечом к плечу встали члены «Давидова братства». Среди них вы найдёте и Шопена, и Клару Вик, и Паганини... В «Давидово братство» принимают всех, кто своим искусством борется против пошлости и дурного вкуса, против дешёвых успехов; против тех, кто мешает всему новому, светлому.

Как? И в этом шествии нет Шумана? Этого не может быть. Он же основатель братства и самый главный борец за настоящее прекрасное искусство.

Внимательнее смотрите, друзья! Видите, здесь Эвзебий и Флорестан. А человек, идущий с ними рядом, — это и есть мудрый маэстро Раро, их старший друг и учитель.

Снимите маску. Эвзебий! Карнавал окончен! О! Здравствуйте, композитор Шуман. Наконец-то мы встретились. Скажите, а кто же одет Флорестаном? Это тоже вы?! Ну, познакомьте нас с маэстро Раро...

Снята последняя маска — и под ней то же, знакомое всему миру лицо гениального немецкого композитора Роберта Шумана.

Все они: и Флорестан, и Эвзебий, и маэстро Раро — плод фантазии. Их выдумал Шуман, когда начал писать свои статьи в «Новую музыкальную газету». Ведь Шуман не только композитор. Он был замечательным музыкальным критиком. Он писал свои статьи от имени трёх придуманных им героев. Первая его статья была о Шопене. Именно в ней были сказаны пророческие слова: «Перед вами — гений!» А начиналась эта статья так:

«Эвзебий тихо вошёл в дверь...»

Да, мягкий, поэтический Эвзебий не смог бы никогда «помчаться по залитой лунным светом улице», как это сделал Флорестан после разговора о музыке молодого Шопена в этой же статье.

Естественно, что Флорестан и Эвзебий часто спорили, и когда спор их становился уж очень бурным, вмешивался маэстро Раро — вдумчивый и знающий музыкант. Он примирял друзей, учил их, спокойно объяснял то, чего они не могли понять.

Но и тот, и другой, и третий — всё это был Шуман. Это были его мысли о музыке, во всех трёх жила его душа, в каждом из трёх раскрывались разные стороны его характера.

В юности Шуман был очень весёлым человеком, неистощимым выдумщиком. В музыке «Карнавала» это чувствуется особенно сильно. Вот что писал русский композитор и критик Цезарь Кюи, когда услышал «Карнавал»: «Нужно иметь неисчерпаемый талант Шумана, чтобы так беспечно и в таком количестве расточать его в одном произведении».

А теперь о «Давидовом братстве». Его тоже выдумал Шуман и дал ему имя в честь библейского пастуха Давида. Давид, как рассказывает библейская легенда, очень любил музыку, сам прекрасно пел и играл на арфе. Хрупкий, изящный юноша — поэт и певец — он был отчаянно храбр. Храбрость и неукротимая сила духа помогли ему победить грозного великана Голиафа. А когда Давид стал царём — мудрым и справедливым, — он освободил свой народ от филистимлян. Давидсбюндлеры, то есть члены Давидова братства, выдуманного Шуманом, хотят освободить искусство от самых страшных его врагов, так называемых филистеров-обывателей, мещан, консерваторов, ремесленников от искусства. Да, Шуман придумал своё братство, сам разработал его задачи, его цели. Но ведь оно всё же существовало — во все времена, во все эпохи. Всегда настоящие художники, музыканты, поэты и просто люди, любящие искусство, восставали против пошлости, подделки, пустоты в искусстве.

Ребята, мои дорогие, вы ведь тоже можете стать членами такого братства. В нём могут состоять все те, кто любит и понимает (или хочет понять) настоящее искусство; все, кто хотят и могут бороться — неистово и вдохновенно — против дурного вкуса и равнодушия.

Спросите, зачем против всего этого нужно бороться? Не только затем, что это плохо, а главное, что это крайне вредно. Такое, с позволения сказать, «искусство» — слащавые картинки с неуклюжими лебедями на грязно-синем озере; низкопробные стишки и песенки, не воспевающие, а оскорбляющие высокие человеческие чувства, красоту природы; истеричные ритмы и надрывные вопли плохого джаза и многое, многое другое — всё это засоряет голову и душу, размагничивает волю, приучает к нетребовательности, обедняет чувства.

Так-то вот, друзья. Как видите, на весёлом карнавале раскрываются порой весьма серьёзные тайны.



## Дорогие ребята!

Беседы наши подошли к концу. Много времени провели мы вместе, и немало я вам рассказала. И всё же — как мало. Как невероятно мало! Это только самое начало. Вам ещё многое предстоит узнать.

Ну что ж! Захотите — узнаете. О музыке написано много книг. Среди них есть и специальные, серьёзные, есть учебники. А есть и очень понятные книжки, написанные специально для вас, для тех, кто хочет узнать и полюбить музыку. На них часто так и написано: «В помощь любителю музыки», «В помощь слушателю концертов». Из таких книг можно составить целую библиотеку.

Однако никакие книги не помогут, если вы не будете слушать. Слушать как можно больше музыки, приучать свой слух не только к приятным, легко запоминающимся песням, танцам, эстрадным пьесам, но и к серьёзному, сложному и поначалу непонятному языку симфоний, сонат, квартетов. Не бойтесь поскучать иногда; не ждите, что музыка сама по себе, без вашего деятельного участия, войдёт к вам в сердце. Слушайте, слушайте и слушайте. А когда научитесь слушать — какой огромный и прекрасный мир откроется перед вами! Вы станете зорче видеть, глубже и сильнее чувствовать; вам будет не страшен один из самых грозных врагов человеческой души — холодное равнодушие.

«Любая дорога, как бы она ни была длинна, всегда начинается с первого шага», — гласит восточная мудрость. И мне было бы очень приятно узнать, что наши беседы помогли вам сделать этот первый шаг по большой и увлекательной дороге познания музыки.

С уважением — автор.



# Оглавление



<b>Поговорим о пении</b>	
«Найду ли краски и слова...» . . . . .	12
Одни — одно, другие — другое . . . . .	15
А причём тут часовня? . . . . .	19
Ансамбль пионерской песни и пляски . . . . .	21
«Вставайте, люди русские!» . . . . .	28
В лагерь за песнями . . . . .	33



<b>От братства менестрелей до заслуженного коллектива республики</b>	
Улица жонглёров . . . . .	41
Крепостной по имени «фа диз» . . . . .	45
«Прощальная симфония» . . . . .	48
Сегодня «Кикимора» . . . . .	52



<b>Рассказы о музыкальных инструментах</b>	
Камень, тетива, раковина и тростинка . . . . .	65
Встреча с душевным другом . . . . .	70
Пастуший рожок и его родственники . . . . .	81
Правнуки «турьего рога» . . . . .	91
Тайна феи Драже . . . . .	96
В главных ролях инструменты . . . . .	102



<b>Рассказывает музыка</b>	
Клипер «Алмаз» и Сокол-корабль . . . . .	117
Рассказ о том, как растаяла Снегурочка . . . . .	122
Рояль . . . . .	127
«Картинки с выставки» . . . . .	132
Серьёзные тайны весёлого карнавала . . . . .	136



ДЛЯ МЛАДШЕГО ВОЗРАСТА

**Левашёва Галина Яковлевна**  
**РАССКАЗЫ ИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКАТУЛКИ**

Ответственный редактор *Ю. И. Смирнов.*  
Художественный редактор *В. В. Куприянов.*  
Технический редактор *Т. С. Харитонова.*  
Корректоры *К. Д. Немковская и Л. Л. Бубнова.*

Сдано в набор 14/Х 1974 г. Подписано к печати 25/III 1975 г. Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная № 1. Печ. л. 9. Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 8,08. Тираж 150 000 экз. Заказ № 679. Цена 45 коп. Ленинградское отделение ордена Трудового Красного Знамени издательства «Детская литература». Ленинград, 192187, наб. Кутузова, 6. Фабрика «Детская книга» № 2 Рославлополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 193036, 2-я Советская, 7. Книга набрана на машине 2ИФА.

45 коп

