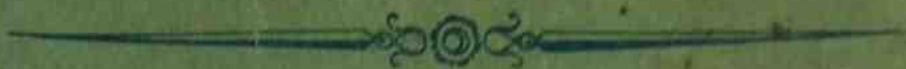


ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА



В. Васина-Троссман

ПЕРВАЯ КНИЖКА
О МУЗЫКЕ



МУЗГИЗ · 1951

ШКОЛЬНАЯ  БИБЛИОТЕКА

В. Васина-Троссман

**ПЕРВАЯ КНИЖКА
О МУЗЫКЕ**



*Государственное
Музыкальное издательство
Москва · 1951 · Ленинград*



К ЧИТАТЕЛЯМ

О музыке написано много книг, больших и маленьких. Одни рассказывают о жизни великих музыкантов, другие о музыкальных произведениях. Есть много учебников для тех, кто учится играть и петь.

Большинство таких книг рассчитано на читателя, сколько-нибудь знакомого с музыкой, получившего некоторое музыкальное образование. В них встречаются музыкальные термины, не всегда знакомые читателю не-музыканту; нотные примеры, помещенные в них, понятны только тем, кто умеет читать ноты.

Гораздо меньше книг написано для любителей музыки, не получивших никакого музыкального образования. И совсем небольшая часть их предназначена для читателей школьного возраста.

Эта книга написана прежде всего для тех юных читателей, которые не учатся ни в какой музыкальной школе, но любят слушать музыку и хотели бы побольше знать о ней. Она написана для школьников, которые слушают музыкальные радиопередачи, а потом пишут письма на радио с просьбой разъяснить им то, что было не вполне понятно. Автору хотелось помочь юным любителям музыки лучше разбираться в музыкальных произведениях, лучше понимать и чувствовать то, что в них выражено.

Книжка написана и для тех, кто участвует в хоровых кружках и самодеятельных оркестрах. Она поможет им глубже вслушиваться и вдумываться в музыкальные произведения, которые они исполняют. А чем лучше понимает певец или музыкант исполняемое им произведение, тем понятнее и убедительнее оно звучит и для слушателей.

В книге вы найдете самые необходимые сведения о том, что такое музыка, об основных видах (*жанрах*) музыкальных произведений, о голосах, о музыкальных инструментах, об оркестре. Рассказывая обо всем этом, автор иногда касался и истории музыкального искусства, чтобы читатели знали, хотя в самых общих чертах, как оно складывалось и

развивалось. В конце помещен небольшой словарь; в нем вы найдете объяснение незнакомого вам слова, например, названия музыкального инструмента или вида произведения.

В книжке есть несколько нотных примеров. Они помещены здесь как дополнительные «музыкальные иллюстрации» для тех читателей, которые знакомы с нотной записью. Но текст книжки понятен и без них. А несколько примеров в главе третьей, разъясняющей сущность нотной записи, настолько просты, что доступны любому читателю, даже не знающему нотной грамоты.

Не все, написанное в этой книжке, имеет одинаковое *практическое* значение для любителя — музыканта и слушателя.

Например, можно хорошо играть по нотам, совсем не зная, кем и когда была изобретена наша система нотной записи. Можно научиться играть на рояле или скрипке, не зная истории этих инструментов. Но когда мы узнаём, сколько усилий человеческой мысли, сколько лет, а иногда столетий творческого труда было вложено в те простые вещи, которыми мы каждый день пользуемся, — мы начинаем смотреть на них другими глазами, больше их ценим, больше любим.

Конечно, здесь собраны далеко не все сведения о музыке. Это не музыкальная энциклопедия, не учебник и не пособие для самообразования. Это —

книга для чтения, и автору очень хотелось бы, чтобы читатели не ограничились ею, а заинтересовались и другими музыкальными книгами. И когда, вслед за этим, вы начнете читать книгу о жизни одного из великих композиторов или путеводитель по музыкальному произведению, они будут вам понятнее, чем раньше. Эта книжка — ступень к другим, более трудным, потому-то она и называется «первой книжкой» о музыке.





ГЛАВА ПЕРВАЯ

Где мы слышим музыку. Музыка в театре, концертном зале, кино, в школе и на улице. Кто сочиняет музыку. Музыка в жизни нашей родины и жизнь нашей родины в музыке.

Что такое музыка? Какое место в нашей жизни занимает она? Может ли музыка так же, как и другие искусства, как литература, поэзия и театр выражать мысли и чувства, которыми живут люди?

В нашей книжке мы постараемся ответить на все эти вопросы. А для начала просто прислушаемся к тому, что звучит вокруг нас, и подумаем, часто

ли мы встречаемся с музыкой в нашей жизни? Давайте совершим небольшую прогулку по московским улицам и будем стараться подмечать все, что имеет отношение к музыке.

Начнем нашу прогулку с площади Маяковского, где находится один из самых больших концертных залов столицы — зал имени П. И. Чайковского, великого русского композитора.

Подойдем к большим щитам-объявлениям, висющим у входа, — что за концерты состоятся сегодня и в ближайшие дни?

Сегодня в зале выступает государственный хор им. Пятницкого. Хор исполняет русские народные песни: старые, сохранившиеся в народе как память о давно прошедших временах, и новые, созданные в советской колхозной деревне. Большое место в программе занимают широко известные песни В. Захарова, музыкального руководителя хора.

А вот и еще афиша — концерт государственного симфонического оркестра. В программе произведения Чайковского: 5-я симфония, увертюра «Ромео и Джульетта». Крупными буквами написано имя дирижера.

Многие слова на этой афише требуют объяснения: симфония, увертюра, симфонический оркестр — обо всем этом можно рассказать много интересного. Но не будем забегать вперед — отложим рассказ до следующих глав этой книжки. Ведь сейчас наша за-

дача — только заметить, где и как мы встречаемся с музыкой. Поэтому отправимся дальше.

Пойдем пешком вниз по улице Горького и послушаем — не зазвучит ли музыка где-нибудь по дороге? Нам повезло: не успели мы сделать и нескольких шагов, как с нами поровнялась колонна бойцов Советской Армии. Впереди — духовой оркестр, играющий походный марш с таким четким и упругим ритмом, что все проходящие невольно подчиняют ему свой шаг.

Музыка в армии нужна не только для того, чтобы строевой шаг бойцов был более ровным и четким. Она нужна не только в походах и на парадах, но и в бою. Об этом писал еще великий русский полководец А. Суворов:

«Музыка в бою нужна и полезна, и надобно, чтобы она была самая громкая... Музыка удваивает, утраивает армию. С распущенными знаменами и громогласной музыкой взял я Измаил...»

О том, как удваивала и утраивала силы армии музыка в дни Великой Отечественной войны, можно привести много рассказов. Так, однажды, во время тяжелых уличных боев за освобождение Тарнополя, в городе, неожиданно для самих бойцов, раздались торжественные звуки Государственного гимна Союза ССР. Это военный оркестр пробрался из тыла на передний край для того, чтобы музыкой воодушевить бойцов, ведущих трудный бой. Под миномет-

ным огнем врага он играл гимн, играл боевые походные марши и любимые песни. И под эти звуки бойцы шли вперед еще смелее и увереннее.

В кино на площади Пушкина идет картина «Встреча на Эльбе». Помните ли вы песню Д. Шостаковича из этой картины, кончающуюся словами: «Мир победит войну»? Вот и опять мы встретились с музыкой — ведь она звучит в каждой кинокартине.

Песни, которые поют герои кинофильмов, часто становятся любимыми песнями нашего народа. Широкую известность получили песни И. Дунаевского (из фильмов «Цирк», «Дети капитана Гранта», «Кубанские казаки» и др.), Т. Хренникова («Свинарка и пастух»), В. Соловьева-Седого («Первая перчатка») и других советских композиторов.

Музыка звучит в фильмах и без слов — в оркестре, появляясь обычно в самых важных, в самых напряженных моментах действия. Она выражает душевное состояние героев, усиливает впечатление от того или иного эпизода: торжественного или скорбного, страшного или смешного. Широко использована, например, оркестровая музыка в фильме «Падение Берлина» (композитор — Д. Шостакович).

Мы дошли до центра столицы. Пройдем налево, на площадь Свердлова, к Большому театру, где каждый день, а по праздникам и два раза в день, ставятся лучшие оперы и балеты. У входа вывешен

репертуар театра на всю неделю: «Иван Сусанин» Глинки, «Пиковая дама» Чайковского, «Кармен» Бизе, «Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского, балет Асафьева «Пламя Парижа».

Как много музыки звучит в столице! А ведь мы еще не зашли на улицу Герцена, в консерваторию, где и в Большом и в Малом зале почти ежедневно выступают певцы, пианисты, играет симфонический оркестр. А если бы мы заглянули в учебные помещения консерватории, мы встретились бы с молодыми музыкантами, приехавшими сюда со всех концов Советского Союза учиться пению, игре на музыкальных инструментах, искусству сочинения музыки. Ведь консерватория — одно из самых больших музыкальных учебных заведений нашей страны.

Кто же сочиняет всю ту музыку, которая ежедневно звучит в оперных и драматических театрах, в концертных залах, в кино, в школе и на улицах?

Много людей участвует в этом. Замечательные песни сочиняют народные певцы, может быть, никогда и не учившиеся ни в какой музыкальной школе, и их мелодии переходят от одного певца к другому, постепенно меняясь, отшлифовываясь, становясь произведением уже не одного человека, а целого народа. В нашу, советскую эпоху, когда открыты все пути для роста народных талантов, многие из них, начав с сочинения мелодий, которые они сами даже

не умели записывать, получили образование, стали композиторами, научились создавать симфонии и оперы.

Для того, чтобы стать композитором, нужно многое знать и многое уметь. А самое главное, нужно научиться выражать в звуках те мысли и чувства, которыми живет не только сам автор, но и весь народ, иначе музыкальное произведение не вызовет отклика в слушателях, окажется мертвым и никому не нужным.

Музыкой у нас в стране занимаются не только специалисты-музыканты. Огромное количество самостоятельных оркестров, хоров, даже оперных коллективов увеличивается с каждым днем. О музыке читают лекции и беседы в клубах, музыкальных университетах, по радио. Во всех школах отводятся обязательные часы для музыкальных занятий.

Значит, музыка занимает не только *большое*, но и очень *важное* место в жизни нашей страны. Ей уделяется такое внимание потому, что она, как и всякое искусство, выражает то, чем живут люди, к чему они стремятся, о чем мечтают. Музыка, как и наука, как и другие искусства, служит нашему народу оружием в борьбе за коммунизм.

Наследием великих композиторов-классиков справедливо гордится наша родина. Имена Глинки и Чайковского названы товарищем Сталиным среди имен людей, составляющих гордость русской нации.

Это было 6 ноября 1941 года, в один из самых трудных дней, которые когда-либо переживала наша родина.

С любовью, уважением и гордостью говорил о музыке и музыкантах Владимир Ильич Ленин. Слушая одну из сонат Бетховена, Ленин сказал однажды: «Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»¹.

«Песня и стих — это бомба и знамя...», — говорил Владимир Маяковский, величайший поэт нашей эпохи. В самом деле; разве Государственный гимн Советского Союза, слова которого говорят о том главном, что отличает нашу страну от других, не является, действительно, победоносным знаменем нашей страны? Созданный в годы Великой Отечественной войны, он вдохновлял бойцов Советской Армии и, как знамя, вел их вперед и вперед.

В годы войны было создано много замечательных песен, которые поднимали дух бойцов на борьбу с фашизмом, угрожавшим не только нашей стране, но и всему человечеству. В первые же дни войны появилась суровая и мужественная песня А. В. Александрова «Священная война».

К защите родины призывали не только песни, но и симфонические произведения, без слов выражаю-

¹ «Ленин о культуре и искусстве». Изогиз, 1938, стр. 304.

щие чувства, которыми жил тогда весь народ. Такая 7-я симфония Дмитрия Шостаковича, написанная им в осажденном Ленинграде,— одно из самых замечательных антифашистских произведений, созданных в те дни.

А сейчас музыка является оружием в нашей борьбе за мир. Передовая молодежь всех стран с увлечением подхватила «Гимн демократической молодежи» композитора А. Новикова и поэта Л. Ошанина:

Каждый, кто честен —
Стань с нами вместе
Против огня войны!

И много других песен, созданных советскими композиторами, распеваются далеко за рубежами нашей страны, призывая народы к единству в борьбе за мир и демократию.

Их поэт Эрнст Буш, певец-трибун, обвиненный фашистским судом в «распространении коммунизма в Европе с помощью песен». Долгие годы он томился в фашистских тюрьмах и концентрационных лагерях и теперь снова отдает свой замечательный талант родному народу, строящему новую, демократическую Германию.

Их поэт негритянский певец Поль Робсон, каждый концерт которого в Америке превращается в митинг протеста против власти доллара, в митинг

солидарности простых, честных людей. Советские песни служат нашим зарубежным друзьям мощным оружием в их смелой и самоотверженной борьбе.

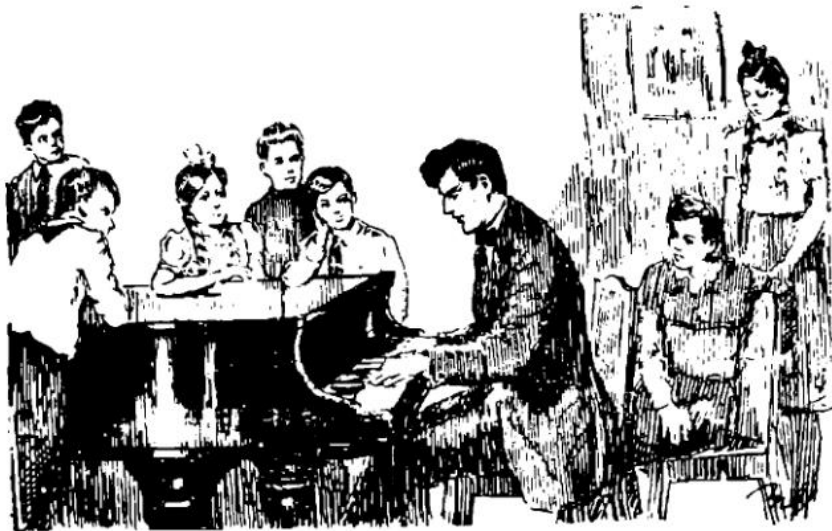
Во многих музыкальных произведениях нашел отражение и мирный, созидательный труд нашего народа. Сталинский план преобразования природы, великая забота вождя о благе народа — воспеты в оратории Дмитрия Шостаковича «Песнь о лесах». Композиторы сочиняют песни о колхозниках — мастерах высоких урожаев, о студентах и об учениках ремесленных училищ.

И во всех этих произведениях по-разному, по-своему отражен самый значительный образ советского искусства — образ советского человека.

Так участвует музыка в жизни нашей страны, так выполняют музыканты свой долг патриотов.

Каким же образом выражаются в музыке все эти большие мысли и чувства, чем музыка похожа и чем не похожа на другие искусства? Ответ на этот вопрос наши читатели найдут в следующих главах.





ГЛАВА ВТОРАЯ

Чем музыка похожа на другие искусства. Чему может научить экскурсия по музыкальной школе. Что такое мелодия, лад, ритм, форма.

Мы с вами уже знаем, что музыка постоянно участвует в нашей жизни. В то же время она и отражает эту жизнь, отражает и большие события в жизни целого народа и чувства отдельных людей — их радости и печали. У музыки для этого не меньше средств, чем у литературы, театра, живописи, скульптуры.

Вспомним одно очень известное произведение — оркестровое вступление к опере Чайковского «Евгений Онегин». Занавес еще не поднят, любимая героиня Пушкина и Чайковского еще не появилась на сцене, не произнесла ни одного слова. А музыка, звучащая в оркестре, уже нарисовала портрет девушки так же ярко и живо, как и стихи Пушкина.

Вы часто читали в книгах описания великих исторических битв, вы помните, конечно, картины сражений в романе Толстого «Война и мир», Полтавский бой в поэме Пушкина. Может ли музыка соперничать в этом с поэзией и литературой? Для того, чтобы получить ответ на этот вопрос, надо послушать, например, оркестровую увертюру Чайковского «1812 год» или «Сечу при Керженце» Римского-Корсакова. Музыка этих произведений передает и чувства, одушевлявшие русских воинов в их героической борьбе, и грохот, и гул сражений.

С неменьшей силой может передать музыка драматические события в жизни отдельных людей, их радости и страдания.

Нет повести печальнее на свете,
Чем повесть о Ромео и Джульетте,—

сказал Шекспир в своей трагедии о юноше и девушке, погибших жертвой предрассудков средневековья. И теперь, когда мы читаем или видим на сцене эту трагедию, написанную около четырех столе-

тий тому назад, нас не может не волновать судьба Ромео и Джульетты. Вдохновившись этим произведением Шекспира, Чайковский написал свою симфоническую увертюру «Ромео и Джульетта». И в музыке оживают образы трагедии: звучит суровый церковный напев — символ мрачного средневековья, слышится яростный шум схватки между двумя враждующими семьями. И, наконец, звучит прекрасная мелодия — выражение чистой, юной любви Ромео и Джульетты. Нам иногда трудно сказать, кто ярче и полнее передал красоту любви, расцветающей наперекор злу и вражде, — Шекспир в своей трагедии или Чайковский в своей симфонической увертюре.

А во многих произведениях музыка становится в один ряд с живописью. «Окиан — море синее», мерцающие переливы красок, мерное дыхание морских волн — все это с удивительной наглядностью передано в оркестровом вступлении к опере Римского-Корсакова «Садко». А вступление к опере Мусоргского «Хованщина» передает чудесную картину рассвета на Москва-реке. Мы *слушаем* музыку и словно *видим*, как загорается на небе розовая полоса зари, как первые лучи солнца золотят купола старинных соборов, маковки колоколен, верхушки крыш, и как постепенно утренний свет заливает все улицы и площади просыпающегося города. Так композиторы становятся иногда живописцами.

Мы видим, что в музыке есть много общего с поэзией, литературой, театром, живописью; ее образы могут быть столь же яркими и живыми. Только она пользуется другими средствами — не словами, не красками, а музыкальными звуками.

Язык музыки понятен и доступен всем, а не только музыкантам и любителям музыки. Даже совсем маленькие дети сразу отличают грустную музыку от веселой, никогда не спутают музыку колыбельной песни с музыкой марша или танца. Но язык музыки не всем *одинаково* понятен. Зная, из чего состоит музыка, как строится музыкальная речь, мы яснее понимаем его и глубже чувствуем красоту музыкального произведения¹.

Этому учат в музыкальных школах, училищах, консерваториях. Не думайте только, что человек, не учившийся музыке, не сможет понять законов музыкальной речи. Нужно лишь повнимательнее вслушаться и вдуматься в ту музыку, которую мы постоянно слышим.

В предыдущей главе мы с вами совершили воображаемую «музыкальную экскурсию» по Москве.

¹ Когда мы говорим: «музыкальный язык», «музыкальная речь», мы подчеркиваем этим осмысленность, выразительность музыки. Это не значит, что музыкальный язык может с такой же точностью и определенностью выражать отдельные понятия, как язык слов. Но некоторые особенности строения музыкальной речи имеют много общего с речью словесной.

Давайте продолжим ее и пойдем в один из переулков за улицей Герцена. Там помещается музыкальная школа-десятилетка при консерватории, где учатся музыке ваши сверстники. Поднимемся на второй этаж и пойдем по длинному, широкому, светлому коридору.

Он очень похож на обычные школьные коридоры; направо и налево — классы, в конце — дверь с надписью на табличке: «учительская». Есть здесь и физический кабинет, и кабинет естествознания: ученики этой музыкальной школы проходят те же общеобразовательные предметы, что и в обычной массовой школе. Но если мы заглянем в один из классов, отделенных от коридора тяжелой, двойной дверью, мы увидим картину, не похожую на обычные школьные занятия. В кресле за столом сидит учитель, перед ним стоит мальчик-скрипач и играет что-то очень знакомое и красивое. Двое других учеников тихонько сидят в стороне — вероятно, ждут своей очереди.

Музыкальное произведение, которое играет скрипач, часто исполняется в концертах и по радио. Это «Сентиментальный вальс» Чайковского. Сейчас это произведение звучит не совсем так, как мы привыкли слышать, в нем как будто чего-то нехватает. Это понятно: мальчик играет сейчас один, без сопровождения рояля, для того, чтобы и он сам, и учитель могли лучше следить за точностью исполнения пье-

сы. Но мелодия Чайковского так красива сама по себе, что трудно уйти, не дослушав пьесы — даже и в таком, неполном, звучании. Ведь мелодия — это самое главное в музыкальном произведении, «душа музыки», как часто говорят.

Приходилось ли вам, возвращаясь из театра, концерта или из кино после музыкальной кинокартины, напевать потихоньку понравившуюся вам только что слышанную песню? Вы не смогли сразу запомнить ее слова и, конечно, не можете передать ее с той же полнотой, с какой она звучала в хоре с оркестром. Но вы запомнили и спели самое главное — *мелодию* песни, ее напев.

Напев, который может спеть *один* голос, — это и есть мелодия, основа музыкального произведения. Иногда вполне законченное музыкальное произведение представляет собой только мелодию, одnogолосный напев, без подголосков, без сопровождения инструментов. Так часто исполняются народные песни.

Помните ли вы рассказ «Певцы» из «Записок охотника»? В нем Тургенев описал слышанное им однажды состязание двух народных певцов.

«Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издали, словно залетел случайно в комнату. Странно

подействовал этот трепещущий звенящий звук на всех нас...

За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще, видимо, дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым — третий, и, понемногу, разгораясь и расширяясь, полилась заунывная песнь. «Не одна во поле дороженька пролежала», пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то удивительно беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась».

Вот как много может выразить напев, даже когда он звучит без сопровождения, без подголосков.

Мелодия является главным выразительным средством не только в народной песне, но и в очень больших и сложных произведениях. Музыка, в которой слушатель не чувствует ясной, выразительной мелодии, труднее слушается и запоминается. Это хорошо знали великие русские композиторы, особен-

но Глинка и Чайковский, музыка которых — и оперная и оркестровая — всегда напевна, мелодична. Силу выразительности мелодии хорошо понимал Римский-Корсаков, когда он в своей опере «Царская невеста» заставил одну из героинь — Любашу — петь песню без оркестрового сопровождения. И этот одиноко звучащий напев с удивительной силой передает чувства тоскующей женщины.

Из чего же состоит *сама мелодия* и как она построена?

Музыканты говорят, что мелодия — это одногласно выраженная музыкальная мысль. В ней, как и в мысли, выраженной словами, есть своя логика, свои законы связи отдельных звуков. Для того, чтобы познакомиться с самыми основными законами строения мелодии и вообще музыкальной речи, нам придется заглянуть еще не в один класс музыкальной школы.

Приоткроем потихоньку дверь вот этого класса. Очень знакомая картина: школьники что-то слушают и записывают — наверно, диктант. Но в классе слышен не голос учителя, а звуки рояля. Учитель сидит за роялем и играет какую-то мелодию, а ученики записывают ее. Оказывается, можно писать *музыкальные* диктанты! Ученики музыкальных школ постоянно пишут их — это очень хорошее упражнение для развития музыкального слуха.

Хотя научиться писать музыкальный диктант не так легко, самую сущность, все-таки, можно понять сразу. На нотной строчке, состоящей из пяти линеек, школьники пишут особые значки — ноты, размещая их то на верхних, то на нижних линейках. Как же они узнают, куда именно поставить ноту, обозначающую тот или иной звук?

Не все звуки мелодии, которую играет учитель, одинаковы. Одни — звонче, «тоньше», другие — гуще, грубее, «толще». Более тонкие, звонкие записываются на верхних линейках, более густые — на нижних. Их и называют обычно «высокими» и «низкими» звуками, хотя это название, конечно, условное — ведь звуки не лежат на каких-нибудь полочках, как книги в шкафу¹.

Мелодия состоит из звуков, различных по высоте, — вот что мы выяснили в классе, где писали музыкальный диктант.

Но это еще далеко не все. Попробуйте как-нибудь взять на рояле один за другим несколько звуков различной высоты, нажав несколько разных клавиш. Можно ли это сочетание случайно взятых звуков назвать мелодией? Конечно, нет, так же как нельзя назвать фразой случайный набор слов. Что-

¹ Разница в высоте звуков зависит от частоты звуковых колебаний. Самые низкие звуки, употребляемые в музыке, имеют малое число колебаний в секунду (от 16 до 60), самые высокие — несколько тысяч.

то есть в звуках мелодии, что связывает их вместе, что делает мелодию музыкальной мыслью. Давайте продолжим нашу воображаемую экскурсию, она поможет нам разобраться и в этом.

В большой — самый большой — класс музыкальной школы собираются школьники и школьницы. Они становятся полукругом, дежурные раздают им нотные листки. Сейчас начнутся занятия общего школьного хора.

Урок хорового пения начался исполнением песни А. Новикова «Гимн демократической молодежи». Эта песня о борьбе молодежи за мир хорошо всем знакома, она получила известность и далеко за пределами нашей родины. И именно потому, что мелодия песни всем знакома, на ее примере легко понять, как связаны между собою звуки всякой мелодии.

Когда руководитель хора (дирижер) разучивает с хором гимн, песню, вообще любое хоровое произведение, он часто заставляет повторять отдельные куски, чтобы лучше их выучить. Вот и сейчас учитель остановил школьников после первого куплета песни и попросил повторить его снова.

Случайно или нет он остановил школьников именно *после первого куплета*? И на каждом ли звуке одинаково удобно прервать мелодию? Попробуйте спеть мелодию песни и остановиться на ее первой строчке:

Дети разных народов...

Вы сразу почувствуете, что это очень неудобный момент для остановки, последний звук как будто требует продолжения мелодии, звучит неустойчиво. В данном случае это совпадает с тем, что и в самом тексте мысль не доведена до конца. Но это не всегда бывает так. Текст запева этой песни, например, содержит вполне законченную мысль. Вот последние слова запева:

Каждый, кто молод,
Дайте нам руки,
В наши ряды, друзья!

А в музыке мы все-таки не слышим законченности, мы чувствуем, что за запевом должен последовать припев. И только в конце припева наступает полная устойчивость, законченность:

Эту песню не задушишь, не убьешь!
Не убьешь! Не убьешь!

Значит, отдельные, разные по высоте звуки мелодии имеют разное значение. Некоторые звучат устойчиво, твердо — на таких обычно заканчивается песня или часть ее. На других, наоборот, песня закончиться никак не может — наш слух обязательно будет ждать продолжения, появления устойчивого звука.

Неустойчивые звуки как будто стремятся к устойчивым, так же как предмет, выведенный из

устойчивого равновесия, стремится вновь вернуться в это состояние. Этим и создается живая, выразительная музыкальная речь.

В ней есть нечто общее с нашей разговорной речью, в которой тоже слышны повышения и понижения и своего рода устойчивые и неустойчивые интонации. Так, например, фраза, произнесенная утвердительно, звучит «устойчивее» вопросительной. Проверьте это на любой фразе, произнеся одну и ту же фразу с различной интонацией:

«Он читал эту книгу» и

«Он читал эту книгу?»

Если бы мы в своей речи пользовались только устойчивыми, утвердительными интонациями, она звучала бы монотонно и невыразительно. Так же монотонно звучала бы и мелодия, состоящая только из устойчивых звуков.

В соотношении устойчивых и неустойчивых звуков в музыке всегда есть определенный порядок, система, определенные законы, имеющие такое же значение, как и законы словесной речи. И так же, как нельзя представить себе литературной фразы, в которой не было бы синтаксической связи между отдельными словами, так и в мелодии не может быть беспорядочного смешения устойчивых и неустойчивых звуков. Соотношение, связь их между собой называется у музыкантов *ладом*. Слово *лад*

собственно и означает порядок — отсюда произошли такие слова, как *ладить, налаживать*.

Музыкальные лады очень различны, они включают в себя разное количество звуков, по-разному располагаются в них устойчивые и неустойчивые звуки. Но неустойчивые звуки *всегда* тяготеют к устойчивым, и это делает мелодию осмысленной.

Самые употребительные лады — это мажор и минор. Слова эти вошли в нашу обиходную речь, но мы часто вкладываем в них не совсем точный смысл, говоря *мажорный* вместо того, чтобы сказать *бодрый* или *веселый*, употребляя слово *минорный* в том же значении, что и *печальный*. Часто приходится слышать такие выражения: «унылая, минорная музыка» или даже: «он сегодня в минорном настроении». Мажорная мелодия, обычно, действительно звучит светлее, яснее, тверже минорной. Но *мажорный* и *веселый* — все-таки не одно и то же; веселый характер музыки зависит не только от ее лада.

Разница в характере мажорной и минорной мелодии создается главным образом отличием *основных звуков* этих ладов. Вспомните начало песни Дунаевского «Марш веселых ребят» («Легко на сердце от песни веселой...») или народной песни «Как на тоненький ледок». Обе они начинаются с основных звуков мажора:

Легко на серд. це от пес. ни ве. се. лой
 Как на то. нень. кий до. док

А вот в начале песни «Ах ты, доля моя, доля» слышны основные звуки минора. Те же звуки, но в нисходящем порядке появляются в начале старой революционной песни «Вы жертвою пали»:

Ах, ты до. ля, мо. я до. ля
 Вы жерт. во. ю па. ли в бор.ь. бе ро. ко. вой

Если вы попросите кого-нибудь сыграть или сами сыграете прилагаемые примеры, — вам станет совсем ясным различие в строении этих двух ладов.

Гимн Советского Союза написан в мажоре, а старая революционная песня «Замучен тяжелой неволей» (любимая песня В. И. Ленина) — в миноре. Разница в характере их напева объясняется, конеч-

но, *не только* различием лада, лад является *одним из* средств для выражения светлой торжественности гимна и суровой скорби песни о почившем герое.

Иногда мажорный и минорный лады могут встретиться в одной и той же песне. Так, например, в «Гимне демократической молодежи» запев каждого куплета поется в миноре, а припев («Песню дружбы запеваёт молодежь») — в мажоре.

Когда мы говорим о более светлом характере мажора по сравнению с минором, это вовсе не значит, что все минорные песни звучат печально. В «Гимне демократической молодежи» минорный запев звучит строже, серьезнее, чем припев, но несколько не печальнее. И, наконец, среди минорных песен есть и просто веселые, как, например, «Во поле береза стояла».

Устойчивые и неустойчивые звуки, лад, мажор, минор — значение всех этих музыкальных понятий мы узнали, вслушиваясь в давно знакомую мелодию песни. Та же мелодия может помочь нам разобраться и в других музыкальных понятиях.

Вернемся опять к нашей воображаемой репетиции хора. Почему учитель остановил хор? Ведь как будто бы он совершенно верно и точно спел все звуки мелодии. Но дело, оказывается, в том, что в слове «молодежь» ребята пели первые два слога совершенно равными по длительности, а композитор написал их иначе: первый слог должен быть

чуть-чуть длиннее второго. А соотношение звуков по длительности (*музыкальный ритм*) имеет в музыке очень большое значение.

В вокальной музыке он всегда так или иначе связан с текстом. Внимательно прислушайтесь еще раз к мелодии «Гимна демократической молодежи» и вы услышите, что звуки большей длительности распределяются не беспорядочно, они подчеркивают поэтические рифмы:

В разных землях и странах,
На морях-океанах...

Значит, музыкальный ритм помогает ясно и выразительно произнести текст.

Но ритм существует не только в вокальной музыке, а и в музыке для любых инструментов, для оркестра, словом, вообще во всякой музыке. Соотношение звуков по их длительности — это и есть музыкальный ритм.

Особенно важен ритм в танцевальной музыке, в маршах, во всякой музыке, связанной с движением. Мы, не задумываясь, узнаем марш, вальс, польку, мы легко отличаем их друг от друга и от нетанцевальной музыки. Мы слышим, что оркестр играет марш, даже если мы никогда не слыхали *именно* этот марш. Мы узнаем его по характерным для марша особенностям ритма и никогда не ошибаемся. Так же легко мы отличаем вальс или другой какой-нибудь танец.

Ритм настолько важен в танцах, что существует даже танцевальная музыка, в которой нет ничего, кроме ритма. Узбекские народные танцовщицы, например, исполняют очень красивые танцы под звуки бубна, на котором музыкант-бубнист выбивает пальцами затейливую ритмическую дробь. Бубен не имеет определенного звука; музыкант может проявить искусство только в области ритма, и он показывает здесь необыкновенную изобретательность. Такие, чисто ритмические, музыкальные произведения нередко встречаются в музыке народов Средней Азии, Дальнего Востока, в Китае.

Слушая по радио игру оркестра, скрипача, пианиста, обратите внимание, как бесконечно разнообразны ритмические сочетания звуков, как звуки то сыплются, как бисер, то медленно и плавно переливаются один в другой. Здесь как будто бы фантазия музыканта ничем не связана. Но вслушайтесь внимательно, и вы обнаружите порядок, закономерность и в этой стороне музыки. Вы слышите, что некоторые звуки звучат «тяжелее», некоторые «легче» — и в чередовании их обычно соблюдается строгая равномерность: тяжелые звуки появляются через определенные промежутки времени.

Мы очень ясно ощущаем эту равномерность, в особенности когда двигаемся под музыку. Раз-два, раз-два — отбивают шаг физкультурники под звуки марша. Раз-два-три, раз-два-три — отстукивают ка-

блуки танцоров, кружащихся в вальсе. Это чередование сильных и слабых долей времени в музыке называется *метром*¹. В марше метр двухдольный, состоящий из чередования одной сильной и одной слабой доли (раз-два), в вальсе — трехдольный: сильная и две слабые доли (раз-два-три).

Что же это за доли времени?

Время в музыке отличается от нашего обычного понятия времени. Оно измеряется не минутами, не секундами; длительность музыкальной *доли времени* (быстрота счета, как часто говорят) устанавливается самим музыкантом. Можно одну и ту же музыку сыграть несколько быстрее или несколько медленнее — метр музыки от этого не изменится, хотя длительность доли времени будет больше или меньше.

Не думайте только, что музыкальное время не имеет совсем уж ничего общего с обычным. Сочиняя музыку, композитор имеет в виду *определенную* скорость движения (*темп*), и если исполнитель произведения очень сильно будет отступать от намерений композитора, смысл музыки исказится. Представьте себе веселую польку, которую сыграют вам со скоростью похоронного марша! Для того, чтобы точнее передать намерения композитора, в начале му-

¹ Метр — греческое слово — означает «мера». В данном случае — мера музыкального времени, мера соотношения его «тяжелых» и «легких» долей. В настоящее время вместо слова метр часто употребляют русский термин — размер.

зыкального произведения обычно указывают характер его движения: *быстро, спокойно, умеренно* и т. д.

Музыкальное понятие метра—размера—близко к значению того же слова в поэзии. Вы, вероятно, знаете, что ударения в стихотворной речи располагаются в определенном порядке, в определенных сочетаниях, и это тоже называется метром или размером. Вот размер, состоящий из чередования неударного и ударного слогов (так называемый ямб):

Порà, порà, рогà трубят...

А вот — обратное соотношение: сначала ударный слог и потом неударный (*хорей*):

Вянет, вянет, лéто красно...

Есть и трехдольные размеры, например:

Тúчки небéсные, вéчные странники...

Правда — это очень близко к тому, что мы говорили о размере в музыке? Но в музыке дело обстоит сложнее, так как один и тот же размер может иметь десятки вариантов ритма — каждую и тяжелую и легкую долю времени можно раздробить между любым количеством звуков разной длительности. Вальс, например, можно сочинить и такой, чтобы на каждую долю времени (как часто говорят, на каждый счет) приходился один звук (раз, два, три), а можно тяжелую долю заполнить одним

длинным звуком, а легкие — двумя более короткими (раз, два-и, три-и). Можно и тяжелую долю раздробить между двумя звуками (раз-и, два-и, три-и). Ритм будет меняться, а размер — нет. Размер — это вроде клеточек канвы, по которым можно вышивать любые ритмические узоры.

Теперь вы знаете, что мелодия не является случайным, беспорядочным сочетанием звуков. Они связаны между собой и ладовым значением (устойчивость и неустойчивость) и соотношением по длительности (ритм и размер). Все это и делает мелодию осмысленной, выразительной музыкальной речью.

Наша воображаемая экскурсия по музыкальной школе почти закончена. Направимся к выходу, но по дороге все-таки будем стараться примечать все, что может нам пригодиться для первого знакомства со строением музыки.

Проходя мимо одного из классов, мы снова слышим пение. Мы не слышим слов, но мелодия хорошо нам известна — это русская народная песня «Во поле береза стояла». Песню эту разучивают в самых первых классах школы.

На этот раз не будем заглядывать в класс, а, стоя в коридоре, подумаем над тем, что мы слышим. Ребята в классе спели первый куплет:

Во поле береза стояла,
Во поле кудрявая стояла.
Люли, люли, стояла,
Люли, люли, стояла.

Нам почти не слышны слова песни, но мы и без слов ясно чувствуем, что именно здесь кончился первый куплет. А дальше — начинается второй.

Почему же мы слышим второй куплет именно как *второй*, а не как продолжение первого, хотя остановки движения здесь несколько не больше, чем внутри куплета? Потому, что мелодия здесь *повторяется*, а повторение в музыке всегда отделяет предыдущее от последующего. Наш слух похож в этом отношении на наше зрение. Ведь, когда мы смотрим на узор, состоящий из повторяющихся звеньев, мы ясно различаем каждое звено именно потому, что оно *такое же*, как его соседи. Так и наш слух ясно разграничивает повторяющиеся звенья песни — куплеты ее. То же происходит и внутри куплетов. В каждом куплете песни мы ясно слышим четыре отдельные фразы:

1-я: Во поле береза стояла,
2-я: Во поле кудрявая стояла.
3-я: Люли, люли, стояла,
4-я: Люли, люли, стояла.

Теперь нам должно быть ясно, почему *вторая* фраза отделяется от первой: она является ее повто-

рением, хотя и не точным. А вот почему *третья* фраза отделена от второй? Она-то ведь не является ее повторением?

А потому, что она, наоборот, является *совсем новой*, совсем не похожей на предыдущую; потому, что в музыке одну часть от другой отделяет не только повторение, но и *несходство*, если оно ясно слышится.

Значит, мелодия, как и мысль, выраженная словами, состоит из отдельных, более или менее законченных, фраз. В ней есть свои «знаки препинания», очень ясно ощутимые на слух.

В разделении мелодии на фразы большую роль играет и ладовое строение мелодии и ее ритм. В песне, которую мы разобрали, последний звук каждой фразы *устойчивее* и *дольше* предыдущих. Все это помогает нам воспринимать мелодию не как бесконечно льющийся, неоформленный поток звуков, а как ясно и логично *построенную* музыкальную мысль.

Строение музыкального произведения — деление его на части и соотношение частей между собой — обычно называют музыкальной *формой* или музыкальной *композицией*. На примере одного куплета хорошо знакомой песни мы выяснили, что это такое.

Конечно, музыкальные произведения могут быть в этом отношении очень разнообразны. Во многих народных песнях, и в старинных былинах, и в

современных частушках, много-много раз повторяется одна и та же небольшая попевка. И в классической музыке иногда используются такие напевы — они есть, например, среди «Восьми русских песен», обработанных для оркестра композитором Лядовым. Но чаще в больших музыкальных произведениях чередуются сходные и различные части.

Именно чередование *уже знакомого с новым* и создает *музыкальную форму*, придает ей стройность, облегчает слушание и запоминание музыки. Если в музыкальном произведении будут все время появляться новые, незнакомые мотивы, нам будет трудно его слушать, оно покажется текучим, бесформенным. А если в музыкальном произведении будет бесконечно много раз повторяться одна и та же фраза, это очень быстро надоест слушателю.

Давайте проверим теперь, действительно ли и большие музыкальные произведения строятся на том же простом законе чередования сходных и различных частей. Вспомним известный «Марш Черномора» из оперы Глинки «Руслан и Людмила».

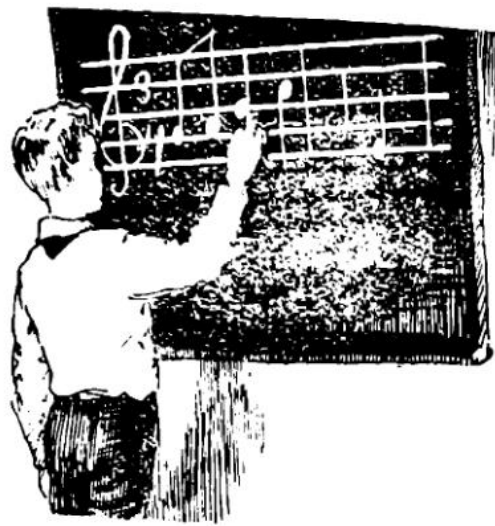
Начинается он громогласно, торжественно, мощным звучанием большого оркестра. А затем тяжелая поступь марша сменяется легким, воздушным танцевальным движением, вместо громкой звучности медных инструментов слышится нежный звон колокольчиков. И снова возвращается музыка первой части марша. Так создается законченная, симметрич-

ная музыкальная форма: 1-я часть. Середина. Повторение 1-й части.

Значит, и здесь действуют те же простые законы.

То, о чем мы говорили в этой главе, составляет самую основу музыки. Во всех музыкальных произведениях, начиная от самых простых до самых сложных, есть мелодия, лад, ритм, метр, композиция. Но это не значит, что мы рассказали уже обо всем, что нужно знать любителю музыки. Мы говорили, главным образом, о песне и о песенной мелодии. Кроме песни, существуют ведь и опера, и музыка для оркестра, и музыка для различных инструментов. Обо всем этом пойдет речь в следующих главах. К тому же мы еще до сих пор не рассказали вам, как музыка записывается. А об этом тоже следует знать.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Как люди научились записывать музыку. Как мелодию рисовали в воздухе и на бумаге. Как пришли от рисунка к точной записи. Как записать «Чижика».

Из глубины времен, когда только занималась заря человеческой культуры, доходят до нас сведения о музыке народов древности. Изображения поющих и играющих на музыкальных инструментах людей мы видим на стенной живописи египетских пирамид и храмов, на рисунках, украшающих древнегреческие вазы. Мы знаем имена музыкан-

тов, выступавших на состязаниях в древней Греции. Дошли до нас и некоторые имена композиторов древности: нам известно, что греческие поэты складывали не только слова, но и мелодии своих песен.

Все говорит о том, что уже в глубокой древности существовали не только простые народные песни, но и более сложные музыкальные произведения. Но чем сложнее произведение, тем труднее заучить его наизусть, тем скорее оно может изгладиться из памяти, забыться, затеряться.

Поэтому уже очень давно, много тысячелетий тому назад, люди стали искать способ записи музыкальных звуков.

Ученые-археологи, которые по сохранившимся с древних времен остаткам строений, утвари, произведениям искусства определяют, как жили люди в прошлом, нашли однажды глиняную табличку с выдавленными на ней клинообразными письменами. Так писали в древней Шумеро-Вавилонии за три тысячи лет до нашей эры; глиняные таблички заменяли тогда писчую бумагу.

Ученые давно уже научились читать клинообразные значки (*клинопись*), прочли они и эту табличку. На ней оказалось записанным стихотворение «О сотворении человека». Но рядом с хорошо известными значками оказались другие, непонятные. Это были какие-то слоги, лишённые смысла. Долго

бились над ними ученые и наконец решили, что это запись мелодии, на которую пелось стихотворение. Но расшифровать запись с полной точностью так и не удалось.

Древние греки использовали для записи музыки буквенные значки, довольно точно определяющие высоту звука. Буквенную запись применяли и в средние века.

Система записи, где одни и те же знаки приходилось читать в двух значениях — буквенном и звуковом — была очень неудобна. В ней не было наглядности, нельзя было сразу определить направление мелодии. А ритм и вовсе нельзя было записать.

Поэтому буквенная запись почти не имела практического значения.

Музыкальные произведения передавались устно от одного певца к другому и заучивались. А чтобы напомнить певцам направление мелодии, руководитель хора «рисовал» ее в воздухе. Взмахом руки дирижер показывал, что мелодия шла вверх от низких звуков к высоким или наоборот — вниз.

И тогда люди подумали: а что, если и на бумаге изображать не отдельные звуки мелодии, а самый ее рисунок, направление? Так возникла запись звуков, хотя и не точная, но наглядная. Каждый значок изображал не отдельный звук, но целый мотив.

В России такие значки назывались *знаменами* или *крюками*, на Западе *невмами*¹. Названия русских крюков были очень своеобразны и выражали не только форму крюка, но и характер соответствовавшей ему попевки. Так, например, один из знаков назывался «голубчик борзый» — это означало, что соответствующий ему мотив должен исполняться быстро (борзо).

Такие значки могли напомнить певцу уже знакомую мелодию, подсказать ее. Но спеть *нову*, незнакомую мелодию по ним было невозможно. Точной высоты звуков мелодии ни западные невмы, ни русские крюки не определяли.

Изобретение записи точной высоты звуков предание приписывает итальянскому монаху Гвидо из города Ареццо, жившему в XI веке. В отличие от большинства ученых музыкантов средневековья, крепко державшихся за старые традиции, Гвидо был пытливым музыкантом-практиком. Он руководил хором, обучал певчих и постоянно сталкивался с неудобствами записи музыки невмами.

На изобретение новой системы, точно передающей высоту звука, его натолкнул издавна существовавший обычай проводить в певческих книгах ли-

¹ Слово *знамя* означало *знак*. Название *невма*, что значит по-гречески — *кивок*, *жест*, указывает на первоначальное происхождение этих значков, как изображения на бумаге движения руки дирижера.

нию, отмечающую средний звук мужского голоса. Выше и ниже этой линии располагались невмы, и это помогало хору приблизительно установить высоту звуков мелодии.

Гвидо прибавил к этой линии еще две — сверху и снизу — и получил возможность записать точно уже не один звук, а целых пять соседних, так как можно было использовать не только линии, а и промежутки между ними. И тогда невмы, нарисованные на линейках, получили точное значение. По ним можно было спеть и незнакомую мелодию.

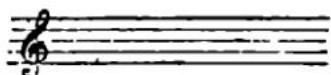
Нововведение Гвидо казалось средневековым музыкантам настоящим чудом. Оно прославило его на весь мир. И до сих пор музыканты пользуются его системой записи звуков на линейках. Гвидо придумал и названия звуков, которыми мы сейчас пользуемся.

К трем линейкам, которыми пользовался Гвидо, впоследствии добавили четвертую, а затем и пятую.

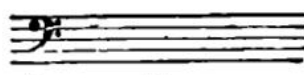
И теперь мы записываем музыку на пяти линейках, прибавляя к ним еще маленькие «добавочные» линейки, если пяти не хватает. И рисуем на них не невмы-попевки, а ноты, т. е. особые значки для каждого отдельного звука.

Но очень большое количество добавочных линеек затруднило бы чтение нот. Поэтому значение линеек может меняться в зависимости от того, высокие или низкие звуки нужно на них записать.

В начале нотной записи всегда ставится особый знак — *ключ*, который определяет значение одной из линеек, а значит и всех остальных. Вот два самых употребительных ключа — скрипичный и басовый:



Скрипичный ключ

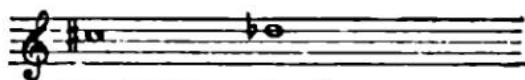


Басовый ключ

На прилагаемой таблице 1-й (на стр. 47) вы можете видеть, как записываются ноты в этих ключах и какая клавиша рояля соответствует каждой ноте.

Таблица эта не полна — вы на ней не найдете нот, соответствующих черным клавишам. Дело в том, что звуки, издаваемые этими клавишами, не имеют самостоятельных названий. Они называются по соседним белым клавишам. Так, одну и ту же клавишу между *до* и *ре* можно назвать и *повышенным до* (до-диез) и *пониженным ре* (ре-бемоль).

Записать этот звук можно, следовательно, двумя способами: ставя диез перед нотой, находящейся между третьей и четвертой линейкой, или ставя бемоль перед нотой на четвертой линейке.



до-диез ре-бемоль

Так, пользуясь пятью линейками, можно записать и самые высокие звуки скрипки или флейты и низкие звуки контрабаса.

Но записать высоту звуков мелодии — это еще не все. Нужно записать еще и ритм. Способ записи его был изобретен тоже очень давно, еще в XII веке. С тех пор он усовершенствовался, но сущность его не изменялась.

Способ записи длительности звуков довольно прост.

Самая крупная по длительности нота называется *целой* и изображается так:



Если мы разделим ее на две части — получим две *половинные* ноты:



По форме они похожи на целую, но к кружку здесь добавлена еще палочка (штиль).

Разделив пополам длительность половинной ноты, получим ноту, которая называется *четверть*. По форме — это та же половинная нота, но кружок у нее не белый, а черный.

Как называются более мелкие ноты, вы легко представите себе, если знаете простые арифметические дроби. А как они изображаются, вы увидите на прилагаемой таблице 2-й (на стр. 48).

Как же изображения длительности звука связаны с долями времени, о которых шла речь во второй главе?

ТАБЛИЦА I

до ре ми фа соль ля си до ре
до ре ми фа соль ля си до

The image shows two musical staves. The top staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes with Cyrillic labels: до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре. The bottom staff begins with a bass clef and contains a sequence of notes with Cyrillic labels: до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до. Arrows point from the labels to the corresponding notes on the staves.

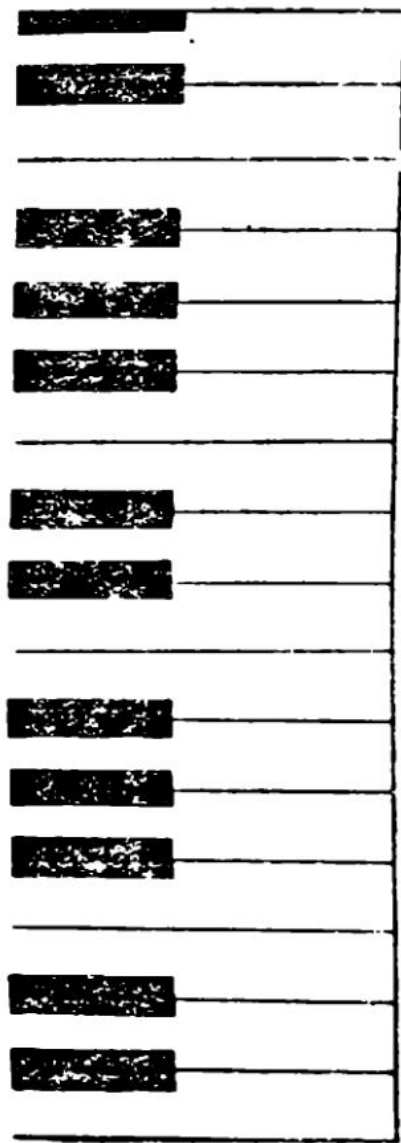


ТАБЛИЦА 2

о
целая



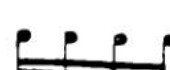
половинные



четверти



восьмые



шестнадцатые



тридцать вторые

Так записывается длительность звуков. Для удобства записи и чтения нот, мелкие ноты группируют вместе, объединяя общими „вязками“ (см. правую сторону таблицы)

Некоторая трудность записи длительности звуков создается тем, что единице измерения времени в музыке (доле времени) обычно соответствует не целая нота, как это можно было бы предположить, а нота, длительностью в *четверть*. А в произведениях быстрых — нота еще более мелкой длительности: восьмая. Поэтому и двух-, и трех-, и четырехдольный размер может быть выражен в разных длительностях. Так, например, трехдольным размером мы называем и три четверти и три восьмых.

Вот как записывается длительность звуков. Давайте попробуем записать ритм какой-нибудь самой простой песенки — ну, хоть «Чижика».

Спойте первую фразу, а рукой равномерно отстукивайте доли времени (четверти).

Чижик, чижик, где ты был?

Ритм здесь, оказывается, очень простой: все звуки одинаковой длительности (т. е. четверти), и только последний на слове *был* — вдвое длиннее (половинная).

Значит, записать ритм нужно так:

Чи-жик, чи-жик, где ты был?



Хорошо бы теперь записать и высоту звука, чтобы получилась настоящая нотная запись.

Нарисуйте-ка пять нотных линейек. И в начале строчки — скрипичный ключ. Помните, что он определяет место ноты *соль* на 2-й линейке.

Если сыграть на рояле первую фразу «Чижика», начав с ноты *ми*, получится такая последовательность:

ми до ми до фа ми ре
Чи-жик, чи-жик, где ты был?

И теперь нам осталось только расставить уже записанные обозначения длительности на линейках, соответствующих этим звукам. Найдите их на таблице и пишите. Вот что получилось:



Здесь записаны и высота звуков, и их длительность — ритм. Но это еще не все.

Ведь мы знаем, что в музыке существуют более сильные и более слабые доли времени — существует размер. А по нашей записи не видно, как располагаются в «Чижике» сильные и слабые доли. Различить их не трудно — сильные доли здесь соответствуют ударениям в тексте. Вопрос только в том, как это записать.

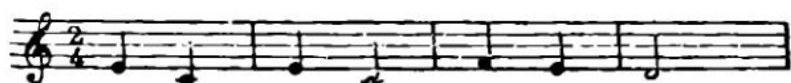
Это очень просто. В музыке *перед* каждой сильной долей ставится черта. Поставим и мы:



Первая черта — пожалуй, лишняя; ведь перед знаком ключа уже есть такая черта. Сотрите или зачеркните ее:



Теперь вся запись оказалась у нас разделенной на клеточки, содержащие одинаковое число долей времени — по две. Такие клеточки в музыке называются тактами, а черточки, разделяющие их,—тактовыми чертами. Число долей времени в такте соответствует размеру музыки — двухдольному или трехдольному. Чтобы музыкант или певец, читая ноты, сразу представил себе размер, в начале нотной строчки, сразу за ключом, ставится дробь. Числитель обозначает, сколько долей в такте, а знаменатель — какова продолжительность каждой доли. Теперь, если вы поставите в начале нашей записи дробь $\frac{2}{4}$, «Чижик» будет записан по всем правилам:



Мы выбрали пример с самым простым ритмом; чтобы записать его, нужно только знать, что $\frac{1}{4} + \frac{1}{4}$ дают в сумме $\frac{1}{2}$.

А вот, как записать мелодию в трехдольном метре, если в ней встречаются звуки продолжительностью в три четверти? Здесь нам не поможет наша таблица длительностей — такой случай в ней не предусмотрен.

Делается это очень просто. Пишут, например, половинную ноту, а после нее ставят точку:

$\overset{!}{\circ}$.

Точка увеличивает длительность ноты на половину, т. е. половинной ноты — на $\frac{1}{4}$, четверти — на $\frac{1}{8}$ и т. д.

Длительность половинной ноты с точкой будет равна $\frac{1}{2} + \frac{1}{4}$, т. е. $\frac{3}{4}$; длительность четверти с точкой — $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$, т. е. $\frac{3}{8}$.

Вот мы и узнали, как записывается музыка. При помощи нотных линеек, ключей, обозначений метра можно записать не только «Чижику» или другую какую-нибудь песню, но и целую симфонию. Однако запись эта даже и по общему внешнему виду будет сильно отличаться от примеров, приведенных в этой главе.

Но вряд ли вам придется записывать такую сложную музыку. А научиться читать уже записанную гораздо легче.

И если вы захотите научиться этому, вам очень пригодятся таблицы и рисунки, помещенные в этой главе.





ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Песня — голос народа. Как живет песня в народе. Голоса и хор. Народная песня — источник вдохновения. Песня и романс. Поэты и композиторы. Песни наших дней.

«Сказка—складка, песня—быль»—говорит русская пословица. Песня — это живой голос народа, выражающий его национальный характер, говорящий о его жизни, о всех его радостях и печалях. Самые сокровенные свои думы и надежды высказывает народ в песне.

По поводу произведений устного народного творчества Владимир Ильич Ленин сказал однажды: ведь на этом материале можно было бы написать превосходное исследование о чаяниях и ожиданиях народных¹. И в этих словах Ильича выражена самая сущность народного творчества.

Русские песни отражают всю историю нашего народа, от древнейших времен до наших дней. Их складывал народ и тогда, когда Киевская Русь боролась с набегами степных кочевников, и в страшные времена монгольского нашествия, испепелившего многие русские города и села. Былины о подвигах богатырей, заунывная песня «Про татарский полон» дошли до нас как память народа об этих далеких временах.

Шли годы, новые завоеватели стремились поработить нашу землю, новые поколения русских людей вставали на защиту родины, новые песни складывал о них народ. О славных походах Петра Первого говорят нам не только страницы истории, не только бессмертная поэма Пушкина «Полтава», но и неизвестно кем сложенные солдатские песни, передававшиеся от одного поколения к другому.

Много песен сложено о крестьянских восстаниях Степана Разина и Емельяна Пугачева. Из песен о Пугачеве лишь немногие дошли до нашего времени:

¹ Воспоминания о Ленине В. Бонч-Бруевича. См. книгу Ю. М. Соколова «Русский фольклор», М. 1938, стр. 32.

собиратели народных песен в дореволюционное время их почти не записывали. Да и сами певцы из народа, опасаясь наказания, не стали бы петь такие песни при мало знакомом им человеке. И совсем уж невозможно было бы напечатать их полностью, без цензурных искажений. Но кое-что все же дошло до нас.

Одну из таких песен, по преданию — любимую песню Пугачева, приводит Пушкин в своей повести «Капитанская дочка»:

Не шуми, мати зеленая дубравушка,
Не мешай мне доброму молодцу думу думати.
Что завтра мне, доброму молодцу, в допрос итти
Перед грозного судью, самого царя...

«Невозможно рассказать,—говорит Пушкин устами героя повести, Гринева,—какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным — все потрясло меня каким-то пиитическим ужасом».

Много песен было сложено об Отечественной войне 1812 года. Они воспевали подвиги русского народа и его полководцев. Были среди них и сатирические песни, вроде знаменитой солдатской песни «Бонапарту не до пляски», в которой больно доставалось неудачливому завоевателю.

Старые крестьянские песни чаще говорили о горе, чем о радости: в песне отразилась вся жизнь русского крестьянина под вековым гнетом крепостного права, в нужде, в непосильном труде. Это заметил и понял еще Радищев, русский писатель, первым поднявший свой голос против крепостничества. «Кто знает голоса наших народных песен,— писал Радищев,— тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее».

Но русские передовые писатели прекрасно понимали характер этой скорби — не пассивный и безвольный, а протестующий. «Это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой»,— писал Белинский. Ему же принадлежат замечательные слова: «...вся наша народная поэзия есть живое свидетельство бесконечной силы духа».

О бесконечной силе народного духа говорят песни, создававшиеся русскими революционерами в подполье, в ссылке и на каторге. Песни эти звали к борьбе против ненавистных угнетателей, рассказывали о героях, отдававших свою жизнь за свободу.

Несокрушимая вера в будущее звучит в «Варшавянке» или в песне «Смело, товарищи, в ногу», которая заканчивается словами:

Свергнем могучей рукою
Гнет роковой навсегда
И водрузим над землею
Красное знамя труда.

Эти замечательные, пророческие слова были написаны поэтом-революционером П. Радиным, когда он находился в тюрьме. Так же—в заключении, за тяжелыми стенами Петропавловской крепости, были созданы поэтом М. Михайловым слова песни «Смело, друзья, не теряйте».

Так рождались песни революции, проходя через толстые тюремные стены и крепкие решетки, передаваясь из уст в уста, призывая к неустанной борьбе за свободу и счастье народа.

Эти песни живут и поныне. В книге А. Фадеева «Молодая гвардия» вы читали, как с новой силой зазвучала старая революционная песня в устах героев Краснодона в предсмертный их час:

«Их посадили в разные грузовики — девушек и юношей. Солдаты, захлопнув боковые откидные стенки грузовиков, влезли через борта в переполненные машины. Унтер Фенбонг занял место рядом с водителем на переднем грузовике. Машины тронулись. Их везли дорогой через пустырь, мимо зданий детской больницы и школы имени Ворошилова. Передней шла машина с девушками. Уля, Саша Бондарева и Лиля запели:

Замучен тяжелой неволей,
Ты славною смертью почил...

Девушки присоединились к ним. Запели и мальчики на задней машине. Пение их далеко разносилось в морозном неподвижном воздухе».

Когда-то Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» мечтал о свободной и радостной песне, сла-гаемой свободным и счастливым народом:

О время, время новое!
Ты тоже в песне скажешься,
Но как? Душа народная!
Воссмейся ж наконец!

И когда настало новое время, широким весенним половодьем разлились в нашей стране новые песни. С песнями сражалась против белогвардейских банд молодая советская республика, с песнями отстаивала родину Советская Армия в героические годы Великой Отечественной войны. Складывались песни о Чапаеве и Щорсе, о Ворошилове и Буденном. В песнях зазвучала великая любовь народа к его вождям — Ленину и Сталину. Особенно хороша одна из этих песен — «Два сокола»:

На дубу зеленом,
Да над тем простором
Два сокола ясных
Вели разговоры.
А соколов этих
Люди все узнали:
Первый сокол — Ленин,
Второй сокол — Сталин.

Многие композиторы положили на музыку эти прекрасные народные слова. Широко известна песня В. Захарова. Но наряду с песнями, созданны-

ми композиторами, живут и народные напевы на эти слова.

Не только история родной страны, великие люди и памятные события отражены в песнях, но и самая простая, повседневная жизнь. Наши песни говорят о том, что народ видит и любит красоту родной земли. Много песен сложено о «Волге-матушке», о «тихом Доне», о «зеленых дубравушках», о «чистом поле». Мелодии таких песен, воспевающих бескрайние просторы родной земли, как будто и сами не имеют границ — так свободно, так широко они льются, не иссякая, пока хватит дыхания у певца.

В песнях каждого народа всегда сказываются черты его национального характера. И русские песни выражают одно замечательное качество нашего народа — его любовь к труду. Песни говорят нам, что народ умеет вносить поэтическое чувство в самые повседневные дела и заботы. Русский крестьянин в дореволюционное время жил трудно и бедно, но, несмотря на это, умел чувствовать красоту и поэзию труда; иначе не сложил бы он столько замечательных песен о крестьянских работах — от посева до уборки урожая. И даже собираясь на отдыхе, затевая игры и песни, крестьяне вспоминали в них о своей работе. Так, например, сложилась игровая песня «А мы просо сеяли», без которой не обходилось ни одно праздничное гулянье. Эту пес-

ню-игру Римский-Корсаков ввел в свою оперу «Снегурочка».

Великой мудростью, правдой и красотой полны народные песни. В них вложен талант и ум не одного человека: создание каждой песни — дело целых поколений. Певец не только поет песню, но иногда и добавляет к ней новые слова, изменяет и украшает по-своему мелодию. Одна и та же песня живет в народе в десятках вариантов — менее красивые скоро забываются, а самые удачные, особенно любимые и певцам и слушателям, живут целыми столетиями.

Часто старую мелодию какой-нибудь особенно распространенной песни начинают петь с новым текстом — песня получает «вторую жизнь». Очень много таких переделок создавалось в годы гражданской войны. Красноармейские поэты сочиняли слова, говорившие о новых боевых походах, и приспособивали их к напевам старых, всем хорошо знакомых солдатских песен. Рождались новые песни, иной раз — намного ярче, чем песня, взятая за образец.

Так получила новую жизнь старая солдатская песня «Эх, в Таганроге». В годы гражданской войны на ее мотив пелась песня, сложенная красноармейцами о новой, революционной армии:

Гей, по дороге,
По дороге войско красное идет,

Гей, оно стройно,
Оно стройно песню красную поет.
Гей, поглядите,
Поглядите, вы, буржуи-кулаки,
Гей, как проходят,
Как проходят пролетарские полки.
Гей, это сила,
Это сила, сила грозная идет,
Гей, власть Советов,
Власть Советов никогда не пропадет.

Одна из лучших советских песен — «По долинам и по взгорьям» — также испытала ряд превращений. Мелодию этой песни создал командир Красной Армии т. Атуров. Песня пелась сначала с другим текстом («С Ленинграду из походу шел советский красный полк»), в создании которого, вероятно, участвовали многие певцы. Песня эта приобрела широкую известность после того, как ее услышал композитор А. В. Александров, организатор и руководитель Ансамбля песни и пляски Советской Армии. Он поручил поэту С. Алымову написать к ней новый текст (с которым она сейчас и поется), а сам обработал ее для хорового исполнения. В этом новом варианте песня «По долинам» была впервые исполнена перед бойцами Особой Дальневосточной Армии в 1929 году и с тех пор стала одной из самых любимых песен советского народа.

Часто думают, что народная песня живет обособленной жизнью, что она не связана с творче-

ством поэтов и композиторов. А на самом деле народная песня жадно впитывает то, что создают великие поэты и музыканты, народ прислушивается к их голосу так же, как и всякий подлинный поэт и музыкант прислушивается к голосу народа. Многие стихотворения русских поэтов, первоначально вовсе и не предназначавшиеся для пения, становились народными песнями, «уходили в народ». Мало кому известно, что слова широко распространенной народной песни о Ермаке («Ревела буря, дождь шумел») написаны поэтом-декабристом Кондратием Рылеевым. Стали народными песнями «Зимний вечер» Пушкина («Буря мглою небо кроет»), стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», «Тамара», некрасовская «Тройка» и десятки других, перешедших со страниц книг и журналов в копеечные народные песенники, а затем и в устный народнопесенный обиход. Народные певцы часто сокращали и изменяли на свой лад стихотворение, делая его более удобным для пения.

Нередко и мелодия, сочиненная композитором, «уходила в народ», жила в народном обиходе, наравне с песнями, сложенными самим народом. В некоторых песенных сборниках мы встречаем песню «Красный сарафан», записанную от народных певцов, не знавших имени ее автора. А между тем, точно известно, что музыка этой песни сочинена композитором Варламовым, а слова — поэтом Цыга-

новым. Многие слышали народную песню на слова Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Но мало кто знает, что эту мелодию сочинила забытая теперь женщина-композитор Е. Шашина.

Песня звучит в народе по-разному. Поют ее и поодиночке — такое исполнение описано Тургеневым в рассказе «Певцы» (отрывок из него приведен во второй главе). Но чаще к основному напеву присоединяются подголоски, переплетаясь между собой, образуя затейливый музыкальный узор. То один, то другой голос по очереди перенимают основной напев, а потом опять отходят на второй план.

Хоровое, многоголосное пение описано Горьким. Он рассказывает, как пели рабочие в пекарне, изливая в песне всю тоску своей безрадостной жизни:

«Иногда мы пели и песня наша начиналась так: среди работы вдруг кто-нибудь вздыхал тяжелым вздохом усталой лошади и запевал тихонько одну из тех протяжных песен, жалобно-ласковый мотив которых всегда облегчает тяжесть на душе поющего. Поет один из нас, а мы сначала молча слушаем его одинокую песню, и она гаснет и глохнет под тяжелым потолком подвала, как маленький огонь костра в степи сырой зимней ночью, когда серое небо висит над землей, как свинцовая крыша. Потом к певцу пристает другой, и вот уже два голоса тихо и тоскливо плавают в духоте нашей тесной

ямы. И вдруг сразу несколько голосов подхватят песню — она вскипает, как волна, становится сильнее, громче и точно раздвигает сырые, тяжелые стены нашей каменной тюрьмы.

...Поют все двадцать шесть; громкие, давно спешившиеся голоса наполняют мастерскую, песне тесно в ней: она бьется о камень стен, стонет, плачет и оживляет сердце тихой, щекочущей болью, берedit в нем старые раны и будит тоску... Певцы глубоко и тяжело вздыхают; иной неожиданно оборвет песню и долго слушает, как поют товарищи, и снова вливает свой голос в общую волну. Иной, тоскливо крикнув: эх! — поет, закрыв глаза, и может быть густая широкая волна звуков представляется ему дорогой куда-то вдаль, освещенной ярким солнцем, широкой дорогой, и он видит себя идущим по ней».

То, о чем рассказал Горький, — это не просто исполнение песни, это живое *творчество*, высказывание в песне самых заветных чувств и мыслей. Именно так живет песня в народе.

В хоровом пении — и народном, и профессиональном — используются голоса разной высоты и разной окраски звука (разного *тембра*, как говорят музыканты). Хор, состоящий из одних высоких или одних низких голосов, звучал бы бедно и однообразно. Поэтому даже тогда, когда в хоре поют только женщины или дети, обязательно подбираются голоса разной высоты. Высокие носят название

сопрано, низкие — *альты*. Такое же разделение есть и в мужском хоре, где высокие голоса называются *тенорами*, а низкие — *басами*. Смешанный (мужской и женский) хор включает в себя все четыре типа голосов.

Голоса певцов-солистов также делятся на эти четыре группы. Но в оперном пении имеют значение и еще более тонкие оттенки тембров голосов, а также степень их подвижности. Легкое, высокое сопрано, обладающее особой подвижностью, называется *колоратурным* (партия Людмилы в опере «Руслан и Людмила» Глинки написана для колоратурного сопрано). Самый распространенный тип сопрано — *лирическое* сопрано (Татьяна в «Евгении Онегине» Чайковского). Сильное, яркое по тембру сопрано называется *драматическим* (Лиза в «Пиковой даме» Чайковского). Низкие женские голоса, в хоре носящие общее название *альтов*, в опере также разделены на более низкие — *контральто* — и более высокие — *меццо-сопрано* (в переводе с итальянского — *полу-сопрано*, — среднее между сопрано и контральто). Тенора тоже разделяются на лирические и драматические. Ленский в «Евгении Онегине» — лирический тенор, Герман в «Пиковой даме» — драматический. Низкие мужские голоса носят название *баритонов* (партия Онегина написана для баритона) и *басов* (бас — самый низкий мужской голос; для баса написаны партии Мельника в «Ру-

салке» Даргомыжского, Кончака в «Князе Игоре» Бородина).

Очень давно музыканты стали думать, как собрать и сохранить для будущего великие богатства народной песни. Уже в XVIII веке появились первые сборники песен с нотами. В XIX веке виднейшие композиторы записывали и обрабатывали русские народные песни. И сейчас в наших концертах звучат песни в записи и обработке Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова.

Собиратели народной песни в прежнее время по большей части записывали старые крестьянские песни, привлекавшие их внимание как музыкально-поэтический памятник далекой старины. Чем песня старше, тем она казалась им интереснее.

Изучать памятники далекой старины — действительно интересное и важное дело. К тому же старые песни не утратили способности и в наше время трогать и волновать слушателя. Но наши современные советские исследователи интересуются не только далекой стариной. Они собирают и изучают и крестьянские, и солдатские, и рабочие песни, и песни, создававшиеся в царских тюрьмах, и революционные песни, поднимавшие народ на борьбу против царя и помещиков. Они собирают современные народные песни, внимательно сравнивают различные варианты их, изучают, как живет песня в народе.

В нашей советской стране русская песня зазвучала сейчас с новой, небывалой силой. Лучшие певцы поют русские песни в концертах и по радио, с каждым днем увеличивается число хоров, исполняющих народные песни. Старейший русский народный хор с гордостью носит имя своего основателя — М. Е. Пятницкого, большого знатока русской народной песни.

Первый концерт хора состоялся в 1911 году. В этом концерте слушатели познакомились с русской песней так, как она часто бытует в народе — неотделимо от пляски, игры, обряда. Программу хора составляли не отдельные песни, а целые сценки: «Вечер за околицей», «Свадебный обряд» и другие. В дореволюционное время хор мог существовать лишь благодаря исключительной энергии Пятницкого и преданности любимому делу крестьян-певцов. Концерты были редкими, и участники хора после каждого концерта разъезжались по родным местам. Лишь после Великой Октябрьской революции хор стал крепким, постоянно работающим концертным коллективом. Состав его расширился, и круг слушателей неизмеримо возрос. Сейчас хор носит почетное название Государственного русского народного хора имени Пятницкого.

Музыкальный руководитель хора композитор В. Г. Захаров создал ряд замечательных песен о новой, советской деревне, о простых советских лю-

дях. Песни Захарова поются в нашей стране повсеместно, и трудно найти человека, который не знал бы таких его песен, как «Провожанье», «И кто его знает», «Ой, туманы мои, растуманы».

Народная песня была и остается мощным источником вдохновения для композиторов и поэтов. Сколько раз русские поэты и писатели вдохновлялись образом русской дороги, тройки, ямщика, распевającego широкою, как русские просторы, песню:

Что-то слышится родное
В долгой песне ямщика,
То разгулье удалое,
То сердечная тоска.

Так писал о русской песне Пушкин.

Сколько раз поэты и писатели вспоминали колыбельные песни, слышанные ими в детстве. Замечательную песню, такую же бесхитростную, как народные колыбельные, написал Лермонтов:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю!
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.

Тургенев в «Певцах», Чехов в рассказе «Степь», Горький в рассказе «Как сложили песню» — с глубоким и искренним чувством говорят о песне, как о голосе родного народа.

Ни один русский композитор не прошел в своем творчестве мимо сокровищ русской песни. «Создаем

не мы, создает народ; мы только записываем и аранжируем», — говорил Глинка, великий русский композитор.

В своей знаменитой «Камаринской» (написанной для оркестра) он взял мелодии двух русских песен — свадебной и плясовой. И в обработке гениального мастера эти песни заблестели, загорелись новыми красками, как драгоценные камни, отшлифованные ювелиром.

Мелодии народных песен в любовной и мастерской обработке мы найдем во многих русских операх и симфониях.

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота ли, глубота океан-море.
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

Так поет вольная дружина гусяра Садко в опере Римского-Корсакова. На создание этого хора композитора вдохновила подлинная, очень старинная народная песня, записанная в одном из самых ранних песенных сборников.

Слушая в концерте или по радио четвертую симфонию Чайковского, обратите внимание на последнюю часть ее. Вы ясно услышите мелодию песни «Во поле береза стояла» — ту самую, которую мы с вами разбирали во второй главе.

Когда русские композиторы собирали народные песни, они вслушивались в них, как в голос народа,

а используя мелодии народных песен в своих сочинениях, стремились говорить с народом просто и понятно. Для Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и других русских композиторов язык народной песни был родным языком. Поэтому и собственные их мелодии имеют русский характер, а некоторые из них даже трудно отличить от подлинной народной песни.

Русские композиторы создали много хороших песен. Не все они написаны по образцу народной песни, и не все так просты, что их мог бы спеть любой певец. Произведения для голоса (или, как часто говорят, *вокальные произведения*) могут быть очень различными и носить разные названия. Чаще всего употребляются два названия: *песня* и *романс*. В песне мелодия обычно довольно проста, легко запоминается и повторяется несколько раз с разными словами. (Песня, в которой разные куплеты поются на один напев, называется *куплетной*, или *строфической*.)

Повторение одной и той же мелодии с разными словами возможно, конечно, только потому, что она передает общий характер текста, а не отдельные его моменты. Иначе мелодия, подходящая для слов первого куплета, никак не подошла бы ко второму.

Романс во многом отличается от песни. Прежде всего, здесь по-иному соединяются музыка и текст. Музыка в романсе передает уже не только общее

содержание, общее настроение стихотворения, но и отдельные его образы. И потому куплетная форма, обычная в песне, в романсе встречается реже.

Слышали ли вы «Попутную песню» Глинки? Хотя она названа «песней», но слова и музыка в ней более детально, более тесно связаны, чем обычно бывает в песнях, и в этом отношении она стоит ближе к романсу. Песня эта (на слова Кукольника) написана под впечатлением открытия первой в России железной дороги — между Петербургом и Царским Селом (теперь — город Пушкин). Слова и музыка первого куплета, поющего торопливой скороговоркой, передают веселую суету толпы, ожидающей поезда:

Дым столбом, кипит, дымится
Пароход¹
Пестрота, разгул, волнение,
Ожиданье, нетерпенье!



Дым стол . бом, ки . пит, ды .
мит . ся па . ро . ход! Пе . стро . та, раз . гул, вол .
нен . ь . е, о . жи . дан . ь . е, не . тер . пен . ь . е

¹ Так назван в тексте паровоз; тогда еще не установилось разграничение этих двух понятий.

А потом музыка, в соответствии со словами, резко изменяет свой характер. Она передает уже не шум толпы, а волнение перед наступающей радостной встречей:

Нет, тайная дума быстрее летит,
И сердце, мгновенья считая, стучит...



Нет! Тай. ная ду. ма бы. стре. е де. тит

Так и чередуются в «Попутной песне» Глинки — изображение толпы, что шумит и волнуется вокруг поезда, и выражение чувств, глубоко скрытых в сердце человека.

Иногда в мелодии романса начинают звучать интонации разговорной речи, мелодия становится «декламационной» (говорящей). Такие мелодии часто встречаются в вокальной музыке Даргомыжского и Мусоргского, например в драматической песне Даргомыжского «Старый капрал». Эта песня, написанная на слова французского поэта Беранже в переводе Курочкина, рассказывает, как вели на расстрел старого солдата, героя многих сражений. И в песне Даргомыжского как будто звучит живая речь героя, его прощание с товарищами перед казнью:

В ногу, ребята, идите!
Полно, не вешать ружья!
Трубка со мной — проводите
В отпуск последний меня!

Конечно, и в песне и в романсе голосу певца принадлежит главное место. Он произносит слова, он поет мелодию, придающую словам еще большую выразительность. А сопровождение инструмента дополняет голос, договаривает то, что не может быть выражено в мелодии. Если вам приходилось слышать такие песни Шуберта, как «В путь», «Куда?» или «Форель»,— вспомните, как хорошо изображается в них журчание ручейка, веселый шум мельничных колес:

Бро . дит по све . ту ра . дость нам, по

све . ту

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of a stream or mill race.

И этот веселый шум на мельнице изображается именно в партии фортепиано. В данном случае ее уже нельзя назвать *сопровождением*, потому что она не только сопровождает голос, а наравне с ним передает образы текста.

Романс и песня по самой своей природе тесно связаны с поэзией. Хорошие стихи как будто сами «просятся на музыку». Вся история русской песни и романса связана с поэтическим творчеством.

Огромное значение для русского романса имела поэзия Пушкина. Еще тогда, когда великий поэт был мальчиком-лицеистом, его товарищи — молодые музыканты — перекладывали его стихи на музыку. Замечательные романсы на слова Пушкина писал его великий современник Глинка, композитор, очень близкий Пушкину по духу творчества. Пушкинские романсы Глинки: «Мери», «Кубок», «Где наша роза?» и особенно «Я помню чудное мгновенье» — принадлежат к числу самых замечательных произведений в русской вокальной музыке.

Постепенно в русский романс входили новые темы, новые поэтические образы. Композиторы уже не ограничивали свое творчество лирикой — выражением личных переживаний. Свою песню «Старый капрал», о которой уже говорилось, Даргомыжский назвал «драматической песней», подчеркнув этим, что он хотел передать чувства своего героя не в *повествовании* о нем, а в прямой его речи, так, как

это действительно бывает в драме. Даргомыжский написал и несколько замечательных сатирических песен-сенок, нарисовав в них живые образы «маленьких людей» своего времени, жалких и забытых. Таковы его песни «Червяк», «Титулярный советник».

Еще смелее рисует действительность в своих песнях Мусоргский. В них отражена крестьянская жизнь в прежние времена, полная нужды, тяжелого труда, бесправная и безрадостная. В этих песнях Мусоргский делал то же, что Некрасов в поэзии, а некоторые из его песен даже написаны на стихи Некрасова («Калистрат», «Колыбельная Еремушке»).

На всем пути своего развития классическая вокальная музыка шла рядом с поэзией, подхватывая все самое передовое, самое яркое в творчестве поэтов, придавая их стихам еще большую выразительность.

И в наши дни советская песня и романс неотделимы от поэзии. В тесном содружестве с ней развивается наша массовая песня — новый жанр, родившийся в советскую эпоху.

В дореволюционное время лишь в редких случаях романсы, созданные композиторами-профессионалами, становились народными песнями. Советские же композиторы считают своим почетным долгом создавать песни, предназначенные не только для

профессионального, но и для массового исполнения — с тем, чтобы их пели все, а не только те, кто учился пению. Песня для советских композиторов — это жанр, в котором они обращаются к самым широким слоям нашего народа.

В словах и музыке советских массовых песен находит отражение вся жизнь советской страны. И чем ярче это отражение, тем большей любовью пользуется песня. Огромную популярность завоевали в нашей стране песни на слова В. Лебедева-Кумача. Мелодия песни И. Дунаевского на слова Лебедева-Кумача «Широка страна моя родная» стала позывным сигналом советских радиостанций. В жизнь, в быт советских людей прочно вошли и другие песни на слова этого поэта, умеющего дать в стихах точное и меткое выражение тех чувств и мыслей, которыми живут советские люди. Слова этих песен звучат, как лозунги:

Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек...

(«Песня о Родине»)

Много песен написано на слова поэта М. Исаковского. Стихи его уже сами по себе песенны, их хочется не читать, а именно петь. Хорошие песни на слова этого поэта написал В. Захаров. Одна из них не уступает лучшим образцам народного творче-

ства — это песня «Ой, туманы мои, растуманы», созданная в дни Великой Отечественной войны.

Прочно вошли в нашу жизнь и песни на слова Исаковского, созданные после войны, например песня Блантера «Под звездами Балканскими». Глубокое и искреннее чувство любви к родине выражено в ее простых словах и напеве:

Хороша страна Болгария,
А Россия лучше всех!

О том же говорит и песня «Летят перелетные птицы» (тоже созданная Исаковским и Блантером).

В песнях наших композиторов отражена и счастливая жизнь советских ребят: как они учатся в школе, как отдыхают летом в пионерском лагере. Младшие ребята с удовольствием поют веселую, забавную песенку на слова поэта С. Михалкова — «Веселые путешественники»:

Мы едем, едем, едем
В далекие края,
Хорошие соседи,
Счастливые друзья.

Музыку этой песни написал композитор М. Старокадомский. О юном, веселом туристе, шагающем

Крутыми тропинками в гору,
Меж быстрых и медленных рек,—

поется в песне Е. Жарковского.

Композитор Д. Кабалевский, автор многих песен и других музыкальных произведений для ребят, на-

писал песню «Четверка дружная ребят», где рассказывается, как советские ребята помогали своим отцам и старшим братьям защищать родину в дни Великой Отечественной войны.

Нельзя ребятам на войну,
Пока не подрастут.
Но защищать свою страну
Сумеет мы и тут.

Так поется в припеве этой песни. И еще много хороших песен, знакомых вам по урокам пения, по занятиям хоровых кружков написали советские композиторы для ребят.

Песни нашей страны, в которых поэты и композиторы выразили мысли и чувства всего нашего народа, далеко разносятся за пределами нашей родины. Их поют в странах народной демократии, их поют передовые люди всего мира. Один из советских музыкантов, побывавших на фестивале демократической молодежи в Будапеште, рассказывает, как много советских песен слышал он там:

«Наши песни настолько привились среди народов различных стран, что их считают своими, народными песнями. Наши песни потеряли авторов — их поют во Франции, в Англии, в Америке, в Китае, в Венгрии, в Болгарии, называя «народными французскими», «народными венгерскими». «Гимн демократической молодежи» Анатолия Новикова на сло-

ва Льва Ошанина стал любимой песней прогрессивной молодежи всего мира. Мы слышали, как этот гимн пела делегация Мадагаскара на мальгашском языке, нигерийские негры — на своем родном языке, индийцы — на бенгали.

В молодежной сельхозартели «Молодая гвардия» на юге Венгрии молодые крестьяне попросили нас послушать в их исполнении венгерские народные песни. Каково же было наше удивление, когда они запели песню на мелодию «По долинам и по взгорьям шла дивизия вперед...» Мы говорим: «Так это наша, советская песня «Партизанская дальневосточная». Два парня вступили с нами в спор: «Что вы, здесь ни слова нет ни о Дальнем Востоке, ни о партизанах. Это песня о нашей счастливой жизни». «Ну, мы вам исполним другую народную песню», — сказали они и запели: «Если завтра война, если враг нападет...» На этот раз мы не стали спорить и только заметили: «У нас тоже поют эту песню».

Почему же песни советской страны завоевали такую любовь? Потому, что не только слова, а и напев их выражает новое отношение к жизни, к труду, к другим людям и народам, выражает весь новый строй нашей жизни. Потому-то их подхватывают те, кто тоже стремится к этому новому, справедливому устройству жизни, потому советская песня о дальневосточных партизанах стала песней венгерских крестьян, перестраивающих свою страну.

Песня и романс — самые простые, самые доступные виды (как часто говорят, *жанры*) музыкального искусства. Музыка вокальная, связанная с поэтическим текстом, с его темой, сюжетом, образами, — всегда доступнее, чем инструментальная, бестекстовая музыка. Но это не значит, что в инструментальной музыке нет содержания, или что оно так сложно, что не-музыканту в нём нельзя разобраться. Мы расскажем вам и о том, что может выразить инструментальная музыка, и о том, как музыкальные инструменты помогают голосам. Но для этого вам сначала необходимо познакомиться с самими музыкальными инструментами. Этому и будет посвящена следующая глава.





ГЛАВА ПЯТАЯ

Как зазвучали стебель тростника и тетива лука. Что такое гусли-самогуды. Какие бывают музыкальные инструменты и почему их так много. Что такое оркестр. «Семейства» музыкальных инструментов. Что такое рояль.

Давно, очень давно люди стали выражать свои мысли и чувства в песне. Человек научился петь, вероятно, почти так же давно, как и говорить. А научившись петь и создавать песню, он стал внимательнее прислушиваться к тому, что звучало вокруг него. И многое, казавшееся раньше человеку про-

стым шумом, теперь стало для него музыкой. Не довольствуясь собственным голосом, он стал извлекать музыкальные звуки из различных предметов, и они зазвучали, заговорили, стали *музыкальными инструментами*.

Музыкальные инструменты первобытных людей были так же грубы и примитивны, как и их орудия труда. Вы знаете, что первые орудия, придуманные человеком, были как будто «продолжением» или «заменой» его естественного орудия — руки. Такой же заменой собственного тела были и первые музыкальные инструменты. Вместо того, чтобы в такт песне хлопать в ладоши или притоптывать ногами, люди стали пристукивать двумя раковинами, деревяшками, плоскими камешками. Звук получался и более громкий и более разнообразный. Так возникли первые *ударные* инструменты. Ударные инструменты первобытных людей были очень разнообразны — различные погремушки, колотушки, трещотки. Изобретением музыкальных инструментов люди очень гордились. Погремушка из выдолбленного и высушенного плода с косточками и камешками внутри — «прабабушка» тех погремушек, которыми теперь играют совсем маленькие дети, — была в большом почете в первобытном обществе: ее мог держать в руках только вождь племени!

На изобретение многих музыкальных инструментов могла натолкнуть случайность. Ударив палкой

по стволу дуплистого дерева и услышав гулкий звук, совсем не такой, как от удара по здоровому дереву, человек открыл способность пустых внутри предметов *резонировать*, увеличивать силу звука. Это натолкнуло его на изобретение барабана — очень грубого, деревянного, — а затем и более сложных инструментов с резонаторами.

Так же случайно мог зазвучать и пустой стебель тростника, из которого потом научились делать самые различные *духовые* инструменты, т. е. инструменты, в которых звук образуется от вдувания воздуха в трубку. Стебель тростника был «предком» и пастушеской свирели, и разных детских дудочек и свистулек, и современных духовых инструментов — флейты, гобоя и других.

Потом научились делать духовые инструменты из костей животных — такие флейты можно теперь видеть в музеях среди разных орудий каменного века. В этих костяных флейтах есть просверленные сбоку дырочки: значит, человек каменного века уже додумался, как извлекать из этого инструмента *различные* звуки, закрывая и открывая дырочки и этим изменяя длину колеблющегося воздушного столба.

Изготавливая лук для охоты на диких зверей, человек пробовал, туго ли натянута тетива. Колеблюсь, она издавала певучий музыкальный звук. Тысячи раз слышали этот звук люди, не обращая

на него внимания. А в тысячу первый кто-то прислушался к нему, стал снова и снова трогать тетиву и слушать ее пение. Так тетива стала струной, а охотничий лук — музыкальным инструментом. Много веков прошло, прежде чем к этой, единственной струне добавили еще несколько и получилась арфа, один из древнейших инструментов. Конечно, она была очень мало похожа на нашу современную арфу — красивый, многострунный, раззолоченный музыкальный инструмент, но все-таки это уже был инструмент, далеко ушедший от примитивного «музыкального лука».

Ударные и духовые инструменты были изобретены раньше струнных. Они как бы заменяли человеку его естественные музыкальные инструменты: собственный голос и собственные ладони. Звук струнных инструментов уже не был такой заменой и подражанием — это было нечто совсем новое.

Струнные инструменты впоследствии сильно повлияли на направление развития музыкального искусства. Инструментальная музыка долго не была самостоятельной: она сопровождала пение или подражала ему. Музыку для инструментов писали почти так же, как для голосов, инструменты как бы дополняли недостающие голоса. Но звучание духовых инструментов действительно похоже на голос, а звук струнных инструментов (в особенности, когда он извлекается щипком) — совсем другого характе-

ра. Поэтому именно струнные инструменты натолкнули музыкантов на мысль использовать их не как дополнительный голос, а как фон для голоса.

Дело в том, что на арфе и более поздних струнных инструментах (лютне, гитаре) можно играть, захватывая сразу несколько струн. Играя, музыканты вслушивались в различные сочетания одновременно звучащих струн и постепенно отбирали наиболее стройные и благозвучные. Эти сочетания—созвучия — получили названия *аккордов* — слово это произошло от греческого *корда* — струна.

Сейчас слово *аккорд* означает не только сочетание струн, но и вообще одновременное сочетание звуков, находящихся в определенных соотношениях по высоте. Аккорды, сопровождающие мелодию и сливающиеся с ней в стройное музыкальное единство, составляют то, то музыканты называют *гармонией*. (Гармония — греческое слово, означающее согласованное, стройное сочетание, в данном случае — сочетание звуков.) Гармония дополняет выразительность мелодии, придает музыке полноту и разнообразие оттенков.

Когда наши далекие предки обнаруживали свойство какого-нибудь предмета звучать, им такие открытия казались настоящими чудесами: на их глазах мертвые предметы оживали, обретали голос. О запевшем тростнике сложено много народных сказок,

легенд и песен. В одной из них рассказывается, как на могиле убитой девушки вырос тростник — когда его срезали и сделали из него свирель, — она запела и рассказала человеческим голосом о смерти девушки, назвала имя убийцы. Эту сказку переложил в стихи великий русский поэт М. Ю. Лермонтов.

Сидел рыбак веселый
На берегу реки,
И перед ним по ветру
Качались тростники.
Сухой тростник он срезал
И скважины проткнул.
Один конец зажал он,
В другой конец подул.
И, будто оживленный,
Тростник заговорил,
То голос человека
И голос ветра был...

Во многих песнях, сказках и былинах народ выразил свое восхищение могучей силой музыки.

Помните ли вы былинку о гусяре Садко, под игру которого на гусях так расплясался царь морской и все подводное царство, что на море разыгралась страшная буря? Эта былина, сложенная очень давно, говорит, что наша родина исстари славилась талантливыми музыкантами, умевшими петь и играть на народных инструментах.

Музыкантов, ходивших по городам и селам и радовавших народ пением и игрой на музыкальных

инструментах, в старину называли «скоморохами». Народ их любил, но церковные власти жестоко преследовали скоморохов за то, что они в своих песнях часто высмеивали жадность и лицемерие церковников. В середине XVII века, по приказу патриарха, у московских скоморохов были отобраны, а потом публично сожжены их музыкальные инструменты.

Русских народных инструментов очень много. Некоторые уже вышли из употребления, их заменили более сложные и совершенные, на других же и сейчас играют народные музыканты. Существуют и целые оркестры народных инструментов.

Первый русский народный оркестр был основан в 80-х годах прошлого столетия талантливым музыкантом В. Андреевым. Широкое распространение оркестры народных инструментов получили лишь после революции. Вы можете слышать эти оркестры всюду: по радио и в концертах, на вечерах музыкальной самодеятельности. В 1938 году один из таких коллективов получил название Государственного народного оркестра. Оркестры народных инструментов пользуются большой любовью слушателей. Для них охотно пишут музыку советские композиторы.

В таком оркестре есть несколько разновидностей струнных инструментов, на которых играют щипком,—всем известная *балалайка*, *домра*, похожая на балалайку, но не с трехугольным, а с овальным резонатором.

наторным ящиком (корпусом), и, наконец, *гусли* — инструмент, сейчас уже реже встречающийся, а в старину — один из самых любимых. О гусях говорится в былинах о Садко, о Соловье Будимировиче, в замечательном памятнике древней русской литературы — «Слове о полку Игореве». Гусли—это широкий, плоский ящик со струнами, натянутыми сверху (в современных гусях не более 20-ти). В верхней стенке ящика прорезаны отверстия, чтобы ящик лучше резонировал. «Гусли звончатые», «гусли-самогуды» — так называли этот инструмент в старину за его гулкий, звонкий и громкий звук.

Звук струн гуслей в «Слове о полку Игореве» сравнивается с криком лебедей. Вот что говорит автор «Слова» о легендарном певце-гусяре Бояне:

Жил он в грое дедовских побед,
Знал немало подвигов и схваток,
И не стадо лебедей чуть свет
Выпускал он соколов десяток.
И встречая в воздухе врага,
Начинали соколы расправу,
И взлетала лебедь в облака
И трубила славу Ярославу.
Но не десять соколов пускал
Наш Боян, но, вспомнив дни былые,
Вещие персты он подымал
И на струны возлагал живые,
Вздрагивали струны и рыдали,
Сами князям славу рокотали.

(Перевод Н. Заболоцкого)

Русские народные музыканты играли и на других, более сложных музыкальных инструментах. Помните ли вы, как в «Борисе Годунове» Пушкина бродячий монах Варлаам говорит Самозванцу: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли...». Что такое гусли — вы знаете, а вот что такое *гудок*? По названию можно подумать, что это что-нибудь вроде паровозного или заводского гудка. А на самом деле так назывался старинный русский струнный инструмент, на котором играли смычком (нечто вроде лука с тетивой из конского волоса). Если легко и плавно провести смычком по струне, она зазвучит, но совсем иначе, чем при игре щипком. Звук будет протяжный, «гудящий» — вот почему инструмент получил такое название.

Гудок давно уже совсем вышел из употребления, его вытеснила скрипка.

Русские народные музыканты изобрели также много духовых инструментов — различные *дудки*, *жалейки*, деревянные пастушьи *трубы* и *рожки*. В качестве ударных инструментов в народном музыкальном обиходе употреблялся *барабан*, *трещотки* и самые обыкновенные деревянные *ложки*, выбивавшие в руках искусного музыканта затейливую ритмическую дробь.

По мере того, как развивалась музыка, развивались и усложнялись музыкальные инструменты, увеличивалось их число. Не довольствуясь звучанием

одного инструмента, их стали соединять в группы — ансамбли. В наше время композиторы пишут музыку и для небольших ансамблей, включающих в себя два-три-четыре-пять инструментов, и для ансамбля, в котором участвует около ста человек, играющих на различных инструментах. Такой ансамбль называется *оркестром*.

Далеко не всякая большая группа музыкантов может составить оркестр. Если все они будут играть на инструментах одного типа — мы не назовем это оркестром. Если одних инструментов, например духовых, будет слишком много, а других, струнных, — слишком мало, такой оркестр тоже будет очень несовершенным. Инструменты трех основных типов — струнные, духовые, ударные — должны находиться в оркестре в определенном соотношении; только тогда они будут дополнять, а не заглушать друг друга. Это соотношение не так легко было найти. Пришлось перепробовать много разных комбинаций инструментов, чтобы установить нужный состав оркестра. Такой состав сложился только в середине XVIII века. С тех пор он сильно увеличился, но соотношение основных групп инструментов не слишком изменилось. В современном оркестре — оперном и симфоническом¹ — насчитывается больше 20 различ-

¹ Симфоническим называется оркестр, исполняющий музыку, специально написанную для оркестра.

ных видов инструментов (а каждый вид представлен в оркестре не одним, а несколькими инструментами). Но их, как и первые инструменты, изобретенные людьми, можно разделить на те же три группы: струнные, духовые и ударные.

Зачем нужно такое количество инструментов? Почему люди не довольствуются старыми, а все усовершенствуют их и изобретают новые? Дело в том, что на каждом инструменте можно извлечь не все музыкальные звуки, а только некоторое их количество; инструменты имеют ограниченный объем звучания (*диапазон*). На одних легче извлекать высокие звуки, на других низкие. А от этого очень меняется характер музыки: представьте себе одну и ту же песню, спетую высоким детским голосом — сопрано — и низким басом взрослого мужчины. И среди музыкальных инструментов есть свои сопрано, альты, тенора и басы.

Но это еще не все. На одном инструменте (например, на флейте) можно легко сыграть очень быструю, подвижную мелодию — звуки будут, как бисер, катиться один за другим. А на другом такой мелодии никак не сыграть, зато на нем очень хорошо выходят мелодии протяжные, певучие.

Но и это не все. У каждого инструмента есть свой характер звучания, свой *тембр*. Одна и та же мелодия, сыгранная на скрипке или флейте, будет звучать по-разному — на скрипке «теплее», ближе

к певучести человеческого голоса, на флейте «холоднее», бесстрастнее.

Чем больше инструментов—тем больше разнообразия, богатства оттенков звучания можно достичь в музыке. Для этого музыканты изобретают новые инструменты и усовершенствуют старые. Для этого исполнителей на различных инструментах объединяют в ансамбли, для этого создаются оркестры.

О каждом инструменте можно рассказать много интересного. Ведь каждый из них имеет свою историю, и люди много думали и работали, чтобы сделать его. Но мы расскажем только об основных группах инструментов и о самых основных инструментах каждой группы, чтобы рассказ наш не слишком затянулся.

Основа симфонического оркестра — это группа струнных смычковых инструментов: *скрипка, альт, виолончель, контрабас*.

Оркестр может состоять только из струнной группы — он будет тогда называться *струнным оркестром*.

Оркестры начала XVIII века состояли преимущественно из струнных инструментов, к которым иногда добавлялось несколько духовых.

Все струнные инструменты похожи друг на друга по форме, только размер их различен, и потому играют на них по-разному: скрипку и альт музыканты держат у плеча, а виолончель и контрабас

опирают подставкой в пол. Играют на них смычком. Поэтому вся группа носит название струнных *смычковых* инструментов, в отличие от арфы и других струнных, на которых играют щипком. Но игра щипком (так наз. *pizzicato* — *пиццикато*) применяется и на смычковых инструментах — звук получается отрывистый, легкий, воздушный. Когда вы будете слушать четвертую симфонию Чайковского, обратите внимание на третью часть — скерцо; там широко использована игра пиццикато.

Струнные смычковые инструменты похожи и по тембру — они прекрасно сливаются друг с другом, и иногда вся струнная группа звучит, как один огромный инструмент.

Очень распространен небольшой ансамбль струнных инструментов — квартет, состоящий из двух скрипок, альты и виолончели.

Самое замечательное свойство звука скрипки — певучесть. В руках хорошего музыканта скрипка, действительно, поет, как человеческий голос, и в этом с ней не может сравниться никакой другой инструмент. Но на скрипке можно исполнять и труднейшие по скорости и легкости движения произведения — так называемую «виртуозную» музыку.

Скрипка не только участвует в оркестре или ансамблях, но иногда звучит в концертах и одна, без всякого сопровождения (исполнение соло) или с сопровождением рояля (иногда — оркестра). Звук

скрипки, певучий, мягкий и сильный, может легко наполнить большой концертный зал. В исполнении произведений для скрипки соло (а также с сопровождением рояля или оркестра) музыкант может показать все свое мастерство и все возможности инструмента — и красоту звука, и виртуозный блеск, легкость, подвижность.

Скрипке — одному из самых выразительных инструментов — часто поручается сольная партия в оркестровых произведениях. В сюите Римского-Корсакова «Шехеразада», написанной под впечатлением сказок «Тысячи и одной ночи», соло скрипки проходит во всех четырех частях. Эта мелодия — очень выразительная, «говорящая», — как будто передает речь самой Шехеразады, рассказывающей необыкновенные истории о подвигах и приключениях сказочных героев.

В истории искусства известны имена многих знаменитых скрипачей: итальянца Николо Паганини, норвежца Оле Булля, русского музыканта Ивана Хандошкина, поляка Генриха Венявского, чеха Яна Кубелика. В наше время всемирную известность получил советский скрипач Давид Ойстрах.

Над изобретением такого замечательного инструмента, как скрипка, потрудились не одно поколение мастеров. В эпоху Возрождения в Италии, в городе Кремоне, жили целые семьи, занимавшиеся изготовлением скрипок. У каждого мастера был

свой секрет — как придать скрипке еще большую певучесть и красоту звука. Долго обдумывали они величину скрипки, ее форму — ведь малейшее изменение выгиба или толщины *деки*¹ уже отражалось на характере звука. Всему миру известны скрипки мастера Антонио Страдивари, всю свою долгую жизнь (он умер 94-х лет!) трудившегося над усовершенствованием этого инструмента. Скрипки Страдивари отличаются необыкновенной красотой и силой звука, поэтому их и сейчас внимательно изучают скрипичные мастера, стараясь найти, в чем заключается «секрет» их звука — в форме ли, в сортах ли дерева, из которого делал их старый мастер, или, наконец, в лаке, которым он пропитывал дерево.

В Советском Союзе существуют специальные научные лаборатории-мастерские, где ученые исследуют свойства музыкальных инструментов. Скрипки, сделанные советскими мастерами — Подгорным, Витачеком — не уступают по качеству произведениям прославленных старых мастеров — Страдивари, Амати, Гварнери.

К тому же «семейству», что и скрипка, принадлежат альт, виолончель, контрабас. Альт похож на скрипку, но он несколько больше по размерам и ниже по звучанию. Звук у него не такой яркий и

¹ *Дека* — стенка резонаторного ящика (корпуса) скрипки.

сильный, как у скрипки, и потому альт довольно редко используется как сольный инструмент. Но в оркестре и в квартете без альтя нельзя обойтись.

Звук виолончели такой же певучий и почти такой же сильный, как и звук скрипки, но отличается от него по тембру. Если скрипка — сопрано, то виолончель — контральто среди инструментов оркестра.

Горький в своей повести «В людях» рассказывает, какое сильное впечатление произвел на него звук виолончели, впервые им услышанный: «...из квартирной форточки окна, вместе с теплым паром, струился на улицу необыкновенный звук, точно кто-то очень сильный и добрый пел, закрыв рот; слов не слышно было, но песня показалась мне удивительно знакомой и приятной... Я сел на тумбу, сообразив, что это играют на какой-то скрипке, чудесной мощности и невыносимой — потому что слушать ее было почти больно. Иногда она пела с такой силой, что казалось — весь дом дрожит, и гудят стекла в окне. Капало с крыш, из глаз у меня тоже закапали слезы».

Виолончели в оркестре часто поручаются мелодиям лирического или лирико-драматического характера: ее мягкий и сильный звук как нельзя лучше подходит для таких мелодий.

В опере Чайковского «Евгений Онегин» виолончели поручена одна из самых выразительных мелодий. Во вступлении к сцене дуэли у виолончелей

проходит мелодия арии Ленского — «Что день грядущий мне готовит?»

Контрабас — самый большой из струнных смычковых инструментов. Он похож на виолончель, но настолько велик, что на нём играют стоя. По размеру контрабас приближается к человеческому росту. На нем трудно играть быструю, подвижную музыку; да и звук, извлекаемый смычком из больших и толстых струн контрабаса, не так певуч и красив, как у скрипки и виолончели. Поэтому контрабасу в оркестре довольно редко поручается исполнение самостоятельных мелодий, его партия обычно мало подвижна. Это своего рода прочный и тяжелый фундамент, на котором возвышается стройное здание оркестрового звучания. Но иногда мрачный оттенок тембра контрабаса и его тяжело-ватое, «неповоротливое» движение использовались композиторами для создания особых музыкальных эффектов. Бетховен, например, поручил контрабасам начало быстрой мелодии в середине третьей части пятой симфонии.

Духовые инструменты оркестра также объединяются в «семейства». Духовые *деревянные* инструменты очень отличаются по звуку от *медных* духовых, и применяются эти две группы совсем по-разному. Здесь имеет значение характер звука инструментов — светлый и прозрачный у деревянных, яркий и мощный у медных. Важно и то, с ка-

кими жизненными явлениями связывается в нашем представлении звук этих инструментов. Деревянные духовые ведут свое происхождение от народных пастушеских свирелей и дудочек. Они близки к ним и по звуку. Понятно, поэтому, что композиторы применяют деревянные инструменты, когда им нужно нарисовать картины природы или мирной сельской жизни. Очень широко использовал эти инструменты Бетховен в своей шестой, «Пасторальной» («Пастушеской») симфонии. Вероятно, вам знакома оркестровая пьеса «Утро» из сюиты Грига «Пер Гюнт», тоже рисующая картину природы. Эта пьеса начинается диалогом двух деревянных инструментов: флейты и гобоя. Начинает флейта, ей отвечает гобой,— как будто перекликаются два пастуха, играющие на свирелях.

Звучность медных духовых инструментов напоминает нам о военных сигналах, о походных маршах. Большинство медных инструментов ведет свое происхождение именно от инструментов, применявшихся в военном быту. Большие медные трубы *букцины* были известны еще в войсках древнего Рима. Если деревянные духовые очень хороши в лирических созерцательных моментах, то звучание медных придает музыке особую мощь и торжественность.

Конечно, каждый отдельный инструмент и из группы деревянных и из группы медных духовых

имеет свой особенный оттенок звучания, и для композитора совсем не безразлично, какому именно инструменту поручить ту или иную мелодию. Деревянные духовые инструменты можно сравнить по характеру с человеческими голосами: *флейта* — это «колоратурное сопрано» оркестра, легко и грациозно исполняющее быстрые и трудные партии. В операх XVIII и начала XIX века мы иногда встречаем своеобразное «соствязание» колоратурного сопрано с флейтой: голос и инструмент соревнуются в скорости и легкости исполнения. Но на флейте хорошо звучат и певучие мелодии, получающие в исполнении этого инструмента особый — светлый и несколько холодноватый — оттенок. Именно так — светло, прозрачно и немножко грустно — звучит мелодия флейты в оркестровом вступлении к 3-му действию оперы «Кармен» Бизе. Действие, следующее за этим вступлением, происходит в горном ущелье, где скрываются контрабандисты. Оркестровое вступление рисует картину природы, спокойствие которой еще ярче оттеняет драматизм разворачивающихся в опере событий.

Гобой можно сравнить с лирическим сопрано; в его исполнении особенно хорошо звучат певучие, протяжные мелодии. Очень разнообразной может быть звучность *кларнета*, обладающего самым большим диапазоном среди деревянных. *Фагот* исполняет роль баса в хоре деревянных духовых

инструментов. Иногда композитор намеренно ставит на первый план глуховатую, сумрачную звучность фагота. Когда Григу нужно было изобразить тяжелую поступь шествия сказочных троллей и гномов, он поручил основную мелодию двум фаготам, чередуя их с виолончелями и контрабасами («В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт»).

Группа медных духовых инструментов состоит в основном из *труб, валторн, тромбонов и тубы*. Если все эти инструменты звучат вместе, звучность получается необычайно мощная, яркая, праздничная. Когда Глинка рисовал в финале «Ивана Сусанина» картину ликования победившего народа, он ввел, кроме обычного оперного оркестра, еще оркестр медных инструментов на сцене. И великолепный заключительный хор «Славься» в этой сверкающей оправе зазвучал еще более торжественно. Яркость и блеск свойственны не только медной группе в целом, но и отдельным инструментам, входящим в нее.

Особый колорит имеет валторна, выделяющаяся среди других инструментов мягкостью и певучестью звука.

Слово *валторна* происходит от немецкого *вальд-горн*, т. е. *лесной рог*. Действительно, далеким предком валторны был охотничий рог. И может быть, поэтому валторну — «охотничий музыкальный

инструмент», так же как и деревянные «пастушеские» инструменты, композиторы часто применяют в произведениях, рисующих картины природы.

Среди медных инструментов валторна обладает самыми большими и разнообразными выразительными возможностями. Здесь играет роль и мягкость ее тембра и то, что на ней можно извлечь звук очень различной силы, постепенно усиливая или ослабляя его. Валторна «поет» в оркестре несколько не хуже, чем скрипка или виолончель. Этому инструменту Чайковский поручил одну из самых обаятельных своих мелодий: основную тему 2-й части (Анданте) пятой симфонии.

Нам осталось рассказать еще об одной группе инструментов, входящих в оркестр,— об *ударных*. Их довольно много. Самые употребительные — это *литавры, барабаны* (малый и большой), *тарелки, ксилофон, колокольчики, треугольник*. Эти инструменты подчеркивают ритм, увеличивают силу и яркость общего звучания оркестра. По музыкальному значению эта группа не может сравниться ни со струнной, ни с деревянной, ни с медной. Но группа ударных необходима в оркестре, хотя она может ограничиться только литаврами.

Литавры — по внешности и по способу игры на них — напоминают всем известный барабан. Это два медных полушария с натянутой на них кожей. При помощи винтов можно сильнее и слабее натя-

гивать кожу, и от этого меняется высота звука. Этим-то и отличаются литавры от барабана, звук которого не имеет определенной высоты. Отдельные басовые звуки из них можно извлечь с довольно большой точностью.

Звук точной высоты имеют также колокольчики и ксилофон. Это разной длины пластинки,— металлические у колокольчиков и деревянные у ксилофона,— на которых играют молоточками. В конце XIX века колокольчики были соединены с клавишами, такими же, как у рояля или пианино, и получился инструмент, названный *челестой*. Этот инструмент очень понравился Чайковскому, и он его использовал в своем сказочном балете «Щелкунчик». Когда в царстве сладостей и игрушек танцует фея Драже,— в оркестре все время слышится мелодичный звон челесты.

Рассказ наш о музыкальных инструментах был бы очень неполон, если бы мы не сказали об одном из самых распространенных инструментов — *рояле*¹. Рояль обладает богатейшими возможностями: на нем можно сыграть и певучую мелодию и быстрые, жемчугом рассыпающиеся, пассажи, можно достичь

¹ Рояль и его разновидность пианино имеют общее название: фортепиано. Слово это составлено из двух итальянских слов: форте — громко и пиано — тихо. Такое название инструмент получил потому, что на нем можно извлечь звуки очень различной степени громкости.

почти такой же мощности и полноты, как в оркестре.

Над изобретением фортепиано трудились многие поколения мастеров и музыкантов. Далеким предком современного фортепиано был струнный инструмент, похожий на русские гусли. К этому струнному инструменту присоединили клавишный механизм, упрощавший движения исполнителя при игре. Вместо того, чтобы извлекать звук из струны щипком, исполнитель просто нажимал соответствующую клавишу, а она приводила в действие рычажки механизма, соединяющего клавишу со штифтиком или перышком, задевающим струну. Это приспособление было изобретено в XIV веке. Разновидности клавишно-струнного инструмента носили разные названия — *клавесин*, *клавикорд*, *спинет* и др. Звук их был слабый, слегка дребезжащий, совсем не похожий на сильный и красивый звук современного рояля. Лишь в начале XVIII века штифтики были заменены молоточками и был создан инструмент, названный *фортепиано*.

Новый инструмент завоевал всеобщие симпатии. Большое количество произведений для фортепиано написали Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен, Лист, в России — Балакирев, Рубинштейн, Чайковский, Рахманинов, Скрябин. Многие музыканты посвящали свою жизнь профессии пианиста. Среди русских пианистов бессмертную славу завоевали Антон Ру-

бинштейн, его брат Николай Рубинштейн и Сергей Рахманинов. Антон Рубинштейн — один из величайших пианистов девятнадцатого столетия — обладал необыкновенным даром увлекать, захватывать слушателей своей вдохновенной, глубоко искренней игрой. «Можно играть виртуознее,— писал про Рубинштейна один из критиков его времени,— но нельзя играть музыкальнее, гениальнее, увлекательнее, чем Антон Рубинштейн».

Рояль под пальцами Рубинштейна *пел*, и эта особенность игры великого пианиста властно покоряла слушателей. Это замечательное качество унаследовали от Рубинштейна и другие крупные русские пианисты, никогда не увлекавшиеся мастерством ради мастерства, виртуозным блеском ради него самого. Самым значительным из пианистов более позднего времени был Сергей Рахманинов (умерший совсем недавно — в 1943 году). Исполнение Рахманиновым и своих собственных произведений и произведений других композиторов мы можем слышать и сейчас в граммофонной записи. Оно до сих пор остается образцом для пианистов нашего времени. Из советских пианистов, концертирующих в настоящее время, наиболее известны Александр Гольденвейзер, Генрих Нейгауз, Владимир Софроницкий, Лев Оборин, Эмиль Гилельс, Мария Юдина.

Игра великих пианистов показывает, какими богатыми возможностями обладает замечательный

музыкальный инструмент — рояль, из которого можно извлечь звуки потрясающей мощи и чарующей нежности, который может звенеть и журчать, как ручей, и петь, как человеческий голос.

А теперь, когда вы узнали, какие бывают музыкальные инструменты, мы расскажем о тех формах музыкального искусства, где эти инструменты применяются.





ГЛАВА ШЕСТАЯ

Что такое оперы. На спектакле оперы «Иван Сусанин». До поднятия занавеса. Занавес поднят. Опера о русском народе и русских людях. Разговор об ариях, речитативах, ансамблях и хорах.

Много существует различных искусств, рожденных человеческим гением. Различен их материал, различны формы, но все они отражают жизнь, действительность, то, чем живут люди, о чем они думают и к чему стремятся. Вот потому-то разные виды искусства развиваются не изолированно друг от друга, они часто объединяются, чтобы художествен-

ное произведение было еще более ярким и убедительным. Так объединяется поэзия и музыка в песне и романсе.

Опера также является «союзом» двух искусств: музыки и драмы. Опера — это *театральное представление*, в котором воздействие драматического произведения и игры актеров бесконечно возрастает благодаря могучей силе музыки.

Музыка звучала в театре уже в очень давние времена, в древней Греции на заре драматического искусства.

Театры того времени не были похожи на наши современные. Драматические представления происходили на открытом воздухе, зрители сидели на скамьях, располагавшихся полукруглыми уступами на склоне горы. Действие происходило на площадке в центре этого полукруга. Очень важное значение в театральных представлениях имел хор. Именно хор выражал основную идею драмы, отношение ее автора к изображаемым событиям и к героям.

Театральные представления с музыкой существовали и в средние века.

Но эти «предки» современной оперы все же очень от нее отличались. В них пение не занимало большого места и чередовалось с обычной разговорной речью. А одна из главных отличительных черт оперы состоит в том, что текст в ней поется обычно от начала до конца.

Настоящая опера возникла на рубеже XVI и XVII веков в Италии. Хотя поэты и музыканты, создававшие ее, стремились подражать древнегреческой трагедии, их произведения все же не были простым подражанием.

Стремясь возродить давно забытое искусство, они создали нечто новое. В операх итальянских композиторов не было чередования пения и разговорной речи — весь текст, с первого до последнего слова, пелся актерами-певцами¹.

Так родилась опера — один из самых популярных музыкальных жанров. Для того, чтобы нам стало вполне ясно, что такое опера, давайте представим себе, что мы сидим в Большом театре в Москве, на спектакле оперы Глинки «Иван Сусанин».

Пока спектакль еще не начался и музыканты только настраивают инструменты, расскажем вам кое-что об истории создания этой оперы Глинки.

«Иван Сусанин» — первая русская классическая опера. Оперы в России существовали и до «Сусанина», но это были скорее спектакли с вставными музыкальными номерами, чем оперы в настоящем смысле слова. Сюжеты их были большей частью

¹ Однако наряду с оперой, в которой музыка звучит на всем протяжении действия, существует и другая форма оперы, в которой музыкальные эпизоды чередуются с разговорными диалогами. Так написаны некоторые оперы Моцарта, Вебера, Верстовского и других композиторов.

комические или сказочные. «Иван Сусанин» по своему сюжету и музыке неизмеримо выше оперных произведений предшественников и современников Глинки.

Сюжетом для своей оперы Глинка выбрал действительное историческое событие, подвиг русского крестьянина, который вызвался быть проводником вражеского отряда и завел его в непроходимую чащу леса. Враги убили Сусанина, но и сами погибли, не найдя дороги.

События, изображаемые в опере, происходили очень давно: в начале XVII века. Но Глинка подошел к ним, как к событиям живым и современным. Он сам, будучи еще мальчиком, видел, как разгоралась народная война 1812 года против завоевателя — Наполеона. О героических подвигах русских людей он знал не из книг, а от живых участников и свидетелей этих подвигов. И потому впоследствии он сумел создать в своей опере живой и правдивый образ простого русского человека, беззаветно преданного родине.

Глинка задумал писать оперу во время поездки в Италию. «Тоска по отчизне постепенно навела меня на мысль писать по-русски», — отметил Глинка в своих «Записках», вспоминая эту поездку.

Сюжет Ивана Сусанина подсказал Глинке Жуковский. Подвиг Сусанина и до Глинки привлекал к себе внимание поэтов и композиторов. Он был

воспет в одной из исторических «Дум» поэта-декабриста Кондратия Рылеева.

«Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на русской земли!
В ней каждый отчизну с младенчества любит,
И душу изменой свою не погубит».
«Злодей! — закричали враги, закипев,—
Умрешь под мечами!» — «Не страшен ваш гнев!
Кто русский по сердцу, тот бодро и смело
И радостно гибнет за правое дело!»

Был на эту тему создан и оперный спектакль. Музыку к нему написал итальянский театральный дирижер и композитор, работавший много лет в России, Катерино Кавос. Но ему даже в самой малой степени не удалось передать в музыке величие подвига Сусанина.

Подсказанный Жуковским сюжет как нельзя больше пришелся по душе Глинке. Перед ним стояла почетная и благодарная задача — передать в опере национальный характер русских людей, русского народа.

Глинка писал оперу с увлечением, и часто его музыкальное воображение уносилось далеко вперед, опережая работу автора текста оперы (барона Розена — бездарного поэта, навязанного Глинке в соавторы). Еще не был готов текст той или иной арии или хора, а музыка уже была закончена!

Первое представление оперы состоялось 27 ноября 1836 года. Мнения о сочинении Глинки разделились: аристократической публике, воспитанной на сладкогласном пении заезжих итальянских певцов, показалась грубой и «простонародной» музыка, в которой слух ясно различал интонации русских народных песен и русского народного говора. «Это — музыка для кучеров», — высокомерно отзывался об опере Глинки один из таких «любителей».

Но зато подлинные любители и ценители искусства сразу почувствовали, что опера Глинки открыла новую страницу в истории русской и мировой музыки. На первом представлении «Сусанина» присутствовали Пушкин, Жуковский, Вяземский и другие передовые русские литераторы, восторженно приветствовавшие автора. Собравшись затем на товарищеской пирушке, они сочинили в честь Глинки веселую поздравительную песню. В ее шуточных словах звучали далеко не шуточные восхищение и гордость:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка!
Веселися, Русь! Наш Глинка
Уж не глина, а фарфор!

Так начиналась эта песня в честь первой русской классической оперы.

Пока мы вспоминали историю создания первой оперы Глинки, в помещении для оркестра собра-

лись музыканты, вышел дирижер. Он поднял палочку, и в театре наступила тишина. Движение палочки — и зазвучала музыка.

Занавес еще не поднят, действие оперы не началось. Но музыка, звучащая в оркестре, подготавливает нас к действию, передавая основное настроение оперы. Таково назначение оркестрового вступления к опере (*увертюры*).

Увертюра всегда соответствует содержанию, характеру оперы. Веселая увертюра в опере трагического содержания или, наоборот, трагическая увертюра в комической опере были бы совершеннейшей нелепостью.

Часто увертюра связана с оперой не только общностью характера музыки, но и более детально. В увертюре проходят мелодии из оперы, характеризующие главных героев, звучащие в наиболее важных моментах действия. Тогда увертюра становится как бы предварительным, сжатым музыкальным обзором содержания оперы.

Что же представляет собой увертюра к «Ивану Сусанину» Глинки?

Она не является точным «конспектом» оперы, мелодии (или, как принято говорить у музыкантов, *музыкальные темы*) появляются в ней не в том порядке, в каком они следуют в опере. Композитор здесь не рассказывает последовательно о событиях, но выражает свое отношение к ним, постепенно вво-

дя и слушателя в атмосферу спектакля. И, ничего еще не зная о содержании оперы, не зная, откуда взята та или иная тема, мы, слушая увертюру, уже можем сказать, что она открывает собой спектакль, в котором будет много волнующих, драматических событий. И сразу же, с первых звуков увертюры, мы слышим, что это музыка русская, что написана она на русский сюжет, русским композитором.

А когда мы слушаем увертюру, хорошо зная оперу, мы можем разобраться и в том, как именно Глинка достигает такого впечатления.

На всем протяжении увертюры в ней сопоставляются противоположные по характеру музыкальные темы: это, в значительной мере, и создает впечатление драматизма и напряженности. Увертюра начинается торжественным и громким «возгласом» оркестра. Когда поднимут занавес, мы услышим, что таким же возгласом начинается большой хор, славящий родину. Значит, музыкальная тема, связанная с образом родины, есть первая и главная мысль увертюры.

Значение ее можно угадать и не зная оперы — начальная музыкальная интонация увертюры очень близка к интонациям русских песен. А торжественность звучания говорит, что эта тема — символ величественного образа родины, России.

Но за этим торжественным начальным возгласом слышится печальная мелодия, которую начина-

ет гобой,— тоже в духе русской народной песни. Она как будто говорит о скорбных днях, которые переживала родина и русские люди. В опере эта тема звучит в самом конце, когда семья Сусанина оплакивает его смерть.

Так из сопоставления двух резко противоположных музыкальных образов — торжества и скорби — вырастает медленная, вступительная часть увертюры.

Быстрая часть ее тоже содержит яркие контрасты. Первая, главная тема полна тревоги и волнения. Это тема финальной сцены третьего акта, когда односельчане Сусанина собираются идти ему на выручку.

В увертюре, где эта тема еще не связана с текстом, с конкретным сценическим положением, она имеет более широкое значение. Это музыкальное выражение тревог и бурь, пережитых нашей страной в те далекие годы. И, как воспоминание о мирной и счастливой жизни, звучит вторая тема быстрой части увертюры (в опере — песня Вани, сироты, воспитанного Сусаниным).

В конце увертюры появляется новая тема, говорящая о тех, кто явился причиной всех тревог и страданий. Не случайно эта мрачно и грозно звучащая тема — музыкальный образ вражеского нашествия — написана в ритме польского танца мазурки: ведь в опере рассказывается о вторжении польских

панов на нашу землю. Но кончается увертюра торжественно и победно. Непобедим русский народ! — как будто говорит она слушателю.

Так, сжато и ясно, выразил Глинка в своей увертюре основную идею оперы, именно *идею*, а не точную последовательность событий.

Увертюры, в которых, как в увертюре к «Сусанину», проходят основные темы оперы, часто встречаются в русской и зарубежной оперной классике. Таковы увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки, к «Псковитянке» Римского-Корсакова, к «Кармен» Бизе.

Но часто композиторы пишут вместо увертюры краткое вступление, в котором звучит *одна* тема, один музыкальный образ. Таково вступление к «Евгению Онегину» Чайковского, своего рода «музыкальный портрет» героини — Татьяны. Таково вступление к «Садко» Римского-Корсакова, изображающее «Окиан — море синее».

Но мы отвлеклись от нашего воображаемого оперного спектакля. Занавес поднялся. На сцене — толпа народа: опера начинается большим торжественным хором в честь родины, русской земли.

Каким непривычным, не похожим на обычные оперные хоры должен был он казаться во времена Глинки! Такой хор мог написать только композитор, слух которого с детства воспитался на русской песне. Работая над «Сусаниным», Глинка поставил

себе целью написать оперу о русском народе, русских людях. Поэтому он начал оперу с того, что было для него главным: с большой народной сцены, в которой выражена любовь русских людей к своей родине.

Родина моя,
Русская земля! —

начинает запевала, и хор подхватывает широкую, как русские реки, мелодию. А потом в эту полнуюводную песенную реку вливается, как веселый ручеек, звонкая мелодия женского хора.

Ясны и просты, как напевы родных русских песен, мелодии этого хора Глинки. С каким мастерством, с какой свободой сплетает он голоса в чудесный музыкальный узор! Голоса как будто перегоняют друг друга: один только начинает запев, как уж вступает другой, не дав ему закончить фразы. И все они сливаются в стройном и мощном звучании.

Вступительный хор отзвучал — и снова льется мелодия, в каждой фразе которой слышен русский характер. Это поет Антонида, молодая дочь Сусанина. Она ждет своего жениха, ушедшего сражаться за родину. Широко разливается грустная, полная тоски ожидания мелодия, похожая на протяжные русские песни. Но в молодом сердце грусть живет рядом с надеждой: музыка оживляется и звучит грациозно, весело, даже за-

дорно — Антонида мечтает о возвращении жениха, о счастливом дне свадьбы. Радостными, звонкими, как соловьиные трели, переливами заканчивает Антонида свою арию.

Что такое *ария*? Это слово вы, вероятно, много раз слышали по радио и в концертах. Постараемся же точно определить, что оно значит.

Слово это иностранное, оно есть в итальянском и французском языке. Значение его очень просто: *ария* означает — песня, напев. Но в музыке арией называют не всякую песню, а песню из оперы, исполняемую одним из ее героев. Оперная ария в классической опере намного сложнее обычных песен, хотя в прошлом, когда оперное искусство только возникло, ария была чаще всего именно простой, куплетной песней.

Ария в опере соответствует монологу в драме. Она выражает чувства героя, она служит его характеристикой, «портретом». Ария имеет законченную музыкальную форму, и потому ее можно исполнять отдельно. И когда вы слышите оперную арию в концерте, вы можете составить себе вполне отчетливое представление о герое, которого она характеризует.

В самом деле: разве ария Антониды, о которой мы только что говорили, не раскрывает ее характера? Когда вы слышите эту арию, вам становится ясно, что героиня, с которой вы сейчас впервые

встретились, молода, простодушна, жизнерадостна, полна надежд на счастливое будущее. С первых звуков арии вы, даже если и не знаете сюжета оперы и имени автора, слышите, что поет *русская* девушка. А для начала вам ничего больше и не нужно знать об Антониде. Другие черты ее характера раскроются в дальнейшем развитии действия.

Ария — одна из самых важных составных частей оперы. Но действие оперы нельзя передать только чередованием законченных арий, так же как нельзя действие драмы строить только на монологах.

В тех моментах оперы, где действующие лица именно *действуют* — в живом общении друг с другом, в разговоре, в споре, в столкновении, — не нужна такая музыкальная законченность, такая стройность формы, которая вполне уместна в арии. Она даже противоречила бы развитию действия, тормозила бы его. Такие моменты строятся в музыкальном отношении гораздо свободнее: отдельные фразы героев чередуются с возгласами хора, с оркестровыми эпизодами.

Именно так разворачивается музыкально-драматическое действие после арии Антониды. Появляется отец ее, главный герой оперы, — Сусанин. «Что гадать о свадьбе! Свадьбе не бывать!» — говорит он дочери. И далее следует сцена Сусанина с народом, построенная как диалог певца и хора. Сусанин рассказывает, что враг грозит Москве.

Главному герою своей оперы Глинка не дал арии в начале оперы, и все же в самых первых фразах Сусанина музыка обрисовывает его характер. Мелодия первых его слов, обращенных к Антониде, взята Глинкой из народной песни. Это — одна из очень немногих «песенных цитат» в опере, — Глинка в «Сусанине» не использовал полностью ни одной народной песни. Но первые фразы определяют весь характер музыкальной речи Сусанина — спокойной, уверенной и неторопливой. Это — речь *русского человека*, простого, мужественного и сильного.

В главе о песне и романсе мы говорили, что иногда в пение проникают интонации разговорной речи. В опере такое «декламационное» пение встречается гораздо чаще, чем в песне, — оно и возникло именно в опере и стало отличительным признаком этого музыкального жанра. Декламационное пение, подражающее интонациям разговорной речи, обычно называют речитативным пением, или просто *речитативом*¹.

Речитатив широко применяется в оперных диалогах. Близка к речитативу партия Сусанина в сцене его с хором, о которой мы уже говорили. Речитативом начинается сцена встречи Сусанина и Собинина — жениха Антониды (после хора гребцов).

¹ От итальянского *речитативо* — декламируя.

Но в речитативах Глинки всегда больше пения, чем декламации, и потому речитативные сцены так естественно вливаются в арии, в хоры, вообще в эпизоды мелодического, напевного характера.

Итак, мы познакомились о четырьмя составными частями оперного спектакля: увертюрой, хором, арией и речитативом. Здесь, как мы видели, много общего с драматическими произведениями: ария соответствует монологу, речитативные сцены — диалогу, хоры — массовым сценам. Только увертюра — оркестровое вступление — не имеет аналогий в драме.

Но есть и еще одна форма, являющаяся особенностью именно оперного искусства. Это *ансамбль*, совместное пение нескольких действующих лиц. Прекрасный ансамбль — *трио*¹ Антонины, Собинина и Сусанина «Не томи, родимый» — мы услышим в конце первого действия оперы Глинки. Этот ансамбль следует за сценой встречи Собинина, за его рассказом о победах русского войска. Узнав, что отец невесты хочет отложить свадьбу, Собинин уговаривает его отменить свое решение. Ласковая просьба звучит в трогательной мелодии трио, которое начинает Собинин. К нему присоединяется Антонина с той же мелодией, наконец и голос Суса-

¹ *Трио* или *терцет* — ансамбль для трех певцов. *Дуэт* — для двух, *квартет* — для четырех, *квинтет* — для пяти. Ансамбли для большего количества голосов встречаются реже.

нина вливается в ансамбль. Сусанин утешает Собинина, обещая, что за другого дочь не отдаст,— и музыка его партии в этот момент говорит больше, чем слова. Он поет ту же мелодию, которая уже звучала в голосах Собинина и Антониды, и эта мелодия говорит, что он так же, как дочь и ее жених, хочет и ждет их счастья. Больше из музыки, чем из слов, мы узнаем, что Сусанин — любящий и нежный отец.

Значит, ансамбль как нельзя лучше подходит для тех моментов, когда нужно показать душевное единение героев.

Такой ансамбль мы встретим и в последнем действии «Ивана Сусанина», когда семья погибшего героя оплакивает его смерть (трио «Ах, не мне, бедному», тему которого вы слышали в увертюре).

Но бывают ансамбли совсем другого рода, показывающие столкновение *разных* чувств. В этом опере отличается от драмы, где нельзя словами показать выражение *разных* чувств разных героев в *одно* время, где можно раскрыть их только в *чередовании* реплик диалога.

Если вы слышали оперу Чайковского «Евгений Онегин», вы, верно, помните ее начало: квартет Татьяны, Ольги, Лариной и няни. Татьяна и Ольга поют лирический романс «Слыхали ль вы?», а Ларина и няня вспоминают в это время о далекой молодости. Квартет здесь как будто распадается на

два дуэта, исполняющиеся одновременно: две молодые девушки и две старушки охарактеризованы различными музыкальными средствами.

Еще сложнее написан тердет из первого действия «Царской невесты» Римского-Корсакова (Любаша, Грязной, Бомелий), рисующий душевный разлад Любаша и Грязного. Третье действующее лицо — лицемерный и коварный лекарь Бомелий — также имеет свою, очень выразительную, характеристику в этом ансамбле.

Пение — в ариях, речитативах, ансамблях и хорах — составляет самую основу оперы. Но часто большую роль в опере играют и танцы, *балет*. В то время, когда Глинка писал «Ивана Сусанина», балет был в большой моде. На русской сцене выступали замечательные танцовщицы, ставились красивые балетные спектакли. Балет занимал довольно большое место и в оперных спектаклях. Но во французских и итальянских операх, шедших на русской сцене, танцы часто были только красивым зрелищем, радовавшим глаз, но очень слабо связанным с действием оперы. Их можно было бы пропустить без ущерба для действия.

Глинка в своей опере использовал танцы иначе, чем большинство его современников. Танцевальная музыка Глинки так же ярко характеризует действующих лиц оперы и все, что происходит на сцене, как и музыка вокальная. Танцы занимают большое

место во втором действии, написанном в совершенно ином духе, чем первое.

В первом действии изображалась русская деревня, жизнь простой, скромной крестьянской семьи. Второе действие — картина блестящего праздника в замке богатого польского магната. Пышно разодетые пары проходят в торжественном полонезе, вихрем проносятся в огненной мазурке и веселом краковяке. Они готовы заранее праздновать победу над русскими.

В картине праздника Глинка и не мог бы обойтись без танцевальной музыки — она здесь необходима. Но танцевальные ритмы использованы Глинкой и в других моментах оперы. Ритм полонеза и особенно ритм мазурки сопутствуют каждому появлению поляков на сцене, становятся их постоянной музыкальной характеристикой. Мазурка слышится и в третьем действии, в сцене, когда вражеский отряд вторгается в дом Сусанина, и в четвертом, в знаменитой сцене в лесу, куда на верную гибель завел врагов Сусанин. Но как изменился в этой сцене характер мазурки: уже не гордая самоуверенность слышится в ней, а растерянность, страх, предчувствие гибели.

Значит, танцы и танцевальная музыка могут быть такой же необходимой, такой же выразительной частью оперного спектакля, как и арии, ансамбли, хоры.

Вы знаете теперь, как широк круг выразительных средств, которыми располагает композитор в опере. И недаром опера — союз музыки и драмы — один из самых популярных музыкальных жанров. Понимание оперной музыки доступно каждому; этому помогают слова и действие, а музыка неизмеримо усиливает впечатление от драмы. Поэтому так часто обращались к опере композиторы-реалисты, стремившиеся к общению с народом.

Вот что говорил об опере великий русский композитор Чайковский: «...опера и именно только опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных кружков, но при благоприятных условиях — всего народа».

Именно потому, что русские композиторы смотрели на оперу, как на искусство, сближающее с людьми, русская классическая опера и смогла стать «лучшей оперой в мире, любимым и доступным широким слоям народа жанром музыки». Так она была названа в историческом Постановлении Центрального Комитета ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Это постановление резко и справедливо осудило антинародное, формалистическое направление в музыке и указало советскому музыкальному искусству единственно верный путь — путь народности и реализма.

Советский народ создал те благоприятные условия для развития искусства, о которых только мечтали художники прошлого. Оперы классиков и советские оперы ставятся у нас во множестве театров, их слушает и ценит весь народ. И перед советскими композиторами стоит почетная и благородная задача — создать оперы, достойные народа, достойные называться с полным правом советскими классическими операми.





ГЛАВА СЕДЬМАЯ

*О чем может рассказать симфоническая музыка.
Песня в симфоническом оркестре. Картины родной при-
роды. Что такое симфония.*

Много может выразить музыка, звучащая в союзе с другими искусствами — поэзией, драмой. Но и сама по себе музыка говорит многое. Слушая музыку для оркестра, написанную великими композиторами, мы ясно представляем себе, что они хотели сказать своими произведениями, какие хотели выразить чувства, нарисовать картины. В музыке

для оркестра нет слов, помогающих понимать ее смысл, и в этом отношении она труднее для слушания. Но у нее зато есть другие возможности, которых нет в песне и вообще в вокальной музыке. Недаром в опере—музыкально-драматическом жанре—композиторы используют оркестр не только в сочетании с пением, но и самостоятельно. Вы ведь помните, какую важную роль играет в опере оркестровая увертюра.

Музыку для оркестра обычно называют *симфонической музыкой*—от греческого слова *симфония*, т. е. *созвучие, согласие*. Это значит, что в симфонической музыке «со-звучат», соединяются звуки различных инструментов. В наше время слово *симфония* имеет более узкое значение, о котором речь пойдет дальше.

Вы уже знаете, что каждый музыкальный инструмент имеет свой оттенок звучания (тембр), свою, только ему свойственную выразительность. Соединяя различные инструменты или противопоставляя их, композитор пользуется оттенками звучания так же, как живописец красками своей палитры, которые он то смешивает, то располагает по контрасту.

Инструментальная музыка возникла позже вокальной и, как вы уже знаете, в течение долгого времени либо сопровождала пение, либо подражала ему. Да и сейчас, когда мы хотим похвалить му-

зыканта, мы говорим, что инструмент у него «поет». И в такой похвале есть глубокий смысл, так как человеческий голос обладает самой большой музыкальной выразительностью.

Поэтому между инструментальной и вокальной музыкой нет резкой, непреходимой грани. В симфонических произведениях великих композиторов мы всегда слышим выразительные, певучие мелодии, слышим, как «поет» весь оркестр. И наоборот, если композитору вздумается сочинить для оркестра произведение, которое никак «не поется», в музыкальных темах которого совсем нет напевности, мелодичности,— мы с трудом воспринимаем его, оно нам кажется шумным, утомительным, немusикальным.

Великие русские композиторы в своих симфонических произведениях часто прямо обращались к народной песне — тому источнику, из которого возникло музыкальное искусство, со всем богатством его жанров и форм. Первым классическим произведением такого рода явилась знаменитая «Камаринская» Глинки, про которую Чайковский сказал, что в ней, «как дуб в жолуде, заключена вся русская симфоническая музыка».

Глинка еще в детские годы страстно полюбил русские народные песни. Он слушал их и в пении крестьян Смоленской губернии, где он провел свое детство, и в исполнении оркестра крепостных музы-

кантов в доме своего дяди. «Оркестр моего дяди был для меня источником самых живых восторгов»,—вспоминал потом Глинка в своих «Записках». «Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложённые на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились... и может быть эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

«Разрабатывать народную русскую музыку», особенно в оркестре, было в то время нелегкой творческой задачей. В этой области у Глинки, в сущности, не было предшественников; русская симфоническая музыка в начале XIX века только еще зарождалась. И сам Глинка не сразу нашел путь композитора-симфониста.

Еще до создания первой своей оперы, «Иван Сусанин»,— в 1834 году — Глинка написал *Увертюру-симфонию* на темы русских песен. Но его самого не удовлетворило это произведение, и оно так и осталось незаконченным¹.

Впоследствии Глинка сказал, что эта его ранняя симфония была «разработана по-немецки». А он уже тогда ясно понимал, что в русском произведе-

¹ Увертюра-симфония была завершена советским композитором В. Я. Шебалиным.

нии русскими должны быть не только темы, но и все развитие их, весь характер, весь строй музыкальной речи. Только в 1848 году, когда он был уже совершенно зрелым, сложившимся композитором, Глинка снова вернулся к той же задаче.

Две народные песни, много раз слышанные Глинкой, привлекли его внимание: протяжная свадебная песня «Из-за гор, гор, высоких гор» и плясовая «Камаринская». Песни эти очень различны по характеру: одна звучит спокойно, размеренно и величаво, другая — бойко и задорно. Но если внимательно вслушаться, то вы услышите сходство в отдельных попевах свадебной и плясовой; этим, в частности, и привлекли внимание Глинки выбранные им две песни.

Свадебная и плясовая песни были для Глинки не просто красивыми мелодиями. Они связывались для него, как и для всякого русского человека, с знакомыми с детства картинами народной жизни. Много раз Глинке приходилось видеть свадебный обряд в деревне, когда под песни и причеты прощается невеста с родительским домом; под песни же расплетают ей косу — девичью красу и вновь заплетают уже по-другому, как носят замужние женщины. Песня «Из-за гор, гор, высоких гор» пелась, когда невесту вводили в новую семью.

Видел Глинка не раз и картины народного веселья — на свадьбах, в дни праздников и ярмарок;

видел русские пляски — и плавную, хороводную, и быструю, огненную пляску вприсядку с притопыванием и присвистом. Написать «Камаринскую» так живо и красочно, как это сделал Глинка, мог только композитор, слышавший песни такими, какими они *живут в народе*, воспринявший их как частицу народной жизни.

Песни использованы в «Камаринской» вполне свободно (не случайно Глинка назвал «Камаринскую» *фантазией*): мелодии их проходят и полностью, и в виде отдельных попевок. Глинка не просто «обработал» и оркестровал народные песни: он создал новое, *свое* сочинение на народные темы, нарисовав живую и красочную картину народного праздника, с шумным весельем и ликованием.

Пьеса Глинки начинается короткими, решительными возгласами всего оркестра, как будто призывающими слушателя к вниманию. И затем раздается плавная, неторопливая песня «Из-за гор, гор, высоких гор»:



Помните ли вы, как в хорах «Ивана Сусанина» Глинка замечательно передал характер народного пения, как постепенно росла и ширилась песня, переходя от запевалы к хору, расцветая подголоска-

ми. И здесь, в симфоническом произведении Глинки, песня развертывается так же естественно и широко. Начинают ее струнные инструменты в один голос (*в унисон*, как говорят музыканты), а затем ту же мелодию подхватывает группа деревянных духовых инструментов, и тут возникают певучие подголоски, сплетающиеся в красивый узор. А основная мелодия переходит от одного инструмента к другому и то звучит во весь голос, то как будто скрывается, затушевывается.

И вдруг характер музыки резко меняется. Скрипки несколько раз, словно поддразнивая, повторяют одну и ту же ноту, а затем заводят вторую песню — быструю и задорную «Камаринскую»: словно кончился обряд величания жениха с невестой и начался свадебный пир:



Совсем по-другому зазвучал и оркестр, в нем как будто появились новые инструменты — те, на которых играют в праздничные дни деревенские музыканты. Ясно слышится треньканье балалаек, весело высвистывают свои трели свирели и дудки. Но инструменты остались те же, только играют на

них по-другому. Скрипачи, например, то и дело меняют игру смычком на игру щипком (пиццикато) в подражание балалайке.

Все более шумно и весело звучит плясовая, и кажется — совсем забыт величавый напев свадебной. Но на самом деле и он продолжает звучать в оркестре, он только «спрятался» в подголосках. А потом свадебная песня снова постепенно выходит на первый план, но ненадолго, лишь для того, чтобы своим спокойствием ярче оттенить безудержное веселье плясовой.

Народные песни, положенные Глинкой в основу «Камаринской», загорелись в его произведении новыми красками. Богатство оттенков звучания, свойственное оркестру, дало возможность композитору полнее раскрыть образы этих песен, развернуть их в целую музыкальную картину.

«Камаринская» Глинки оказала очень большое влияние на дальнейшее развитие русской музыки. Когда русские композиторы в своих симфонических произведениях обращались к народной песне, они всегда брали себе за образец «Камаринскую». Это ясно слышится в «Увертюре на три русские темы» Балакирева, в произведении с таким же названием Римского-Корсакова, в финале четвертой симфонии Чайковского. Все эти сочинения представляют собой реалистические картины русской народной жизни.

Русских композиторов привлекали к себе и образы родной природы. Одно из лучших музыкальных произведений такого рода — это «Рассвет на Москва-реке» Мусоргского (вступление к его опере «Хованщина»).

Представьте себе картину старой Москвы, такой, какой она была двести с лишним лет тому назад: с маленькими деревянными домиками, садами и кое-где возвышающимися островерхими боярскими теремами и золочеными куполами церквей. Она совсем не похожа на Москву нашего времени. В центре столицы, на Красной площади, только кремлевские башни и стены, да храм Василия Блаженного были и тогда такими же, какими мы их знаем теперь.

Раннее утро, темным силуэтом высятся башни и церкви Кремля, в небе за Москвой-рекой еле брезжит алая полоска зари. Она разгорается все ярче, первые лучи солнца озаряют сначала маковки колоколен и верхушки теремов, а потом ослепительный свет заливают весь пробудившийся город.

Такова картина, которую решил нарисовать Мусоргский в своем произведении. Но можно ли передать все это в музыке?

«Рассвет на Москва-реке» начинается пробегающей от низкого регистра к высокому фразой альты, подхваченной флейтой, — как будто дымка утреннего тумана легко поднимается вверх. А затем всту-

пает основная мелодия «Рассвета» — спокойная и задумчивая, напоминающая русские народные протяжные песни. И сразу, с первых ее звуков, уже вырисовываются контуры картины, задуманной композитором. Это песня о России, о русской природе, — скажете вы, услышав ее звуки, даже и не зная названия произведения:



В песенную мелодию — музыкальный образ родины — вплетаются другие звуки: живые голоса пробуждающегося селения. Вот где-то пропел петух, ему ответил другой — это кларнет и валторна, а потом гобой и фагот подражают петушину крику. Слышатся и другие голоса утра: зазвонили колокола на одной из бесчисленных московских колоколен — композитор передал это звучанием арфы и *там-тама*¹.

Но эти изобразительные детали только дополняют общую картину. Главное же сосредоточено в песенной мелодии, которая звучит, не прерываясь, с начала до конца произведения. Мелодия проходит у различных инструментов, меняя свой оттенок. И

¹ *Там-там* — ударный инструмент, представляющий собой большой металлический диск.

вот эти-то изменения оркестрового колорита и создают впечатление мягкого перехода от предутреннего сумрака к ясному и солнечному дню. Сначала песня звучит у скрипок с *сурдиной*¹, играющих вместе с гобоями, а потом с кларнетами, намеренно приглушенно и тускло. Потом она остается только у гобоев и звучит уже яснее и чище. А скрипки в это время играют легкие, взлетающие вверх пассажи, как будто вслед за первым облачком одно за другим поднимаются вверх и тают последние хлопья утреннего тумана. Когда же начинается утренний перезвон колоколов, мелодия переходит от деревянных духовых инструментов опять к скрипкам. Но сурдины уже сняты, скрипки играют чистым и полным звуком.

В заключительной части произведения звучность затухает, а колорит становится все более светлым и прозрачным: мелодия проходит у деревянных духовых (флейта с кларнетом) на фоне легких аккордов струнных инструментов. А в самом конце флейта и кларнет играют поочередно — словно перекликаются свирели двух пастухов; и последняя фраза песни слышна в мягко тающем звучании валторны. Так рисует Мусоргский картину утра.

¹ *Сурдина* — нечто вроде маленького гребешка, надевающегося на струны. Звучность *засурдиненных* инструментов становится менее яркой, как бы затуманенной.

И «Камаринская» Глинки и «Рассвет на Москва-реке» Мусоргского — произведения *программные*, то есть рисующие совершенно определенные образы. Название в таких произведениях помогает слушателю понять замысел композитора, направляет его воображение по тому же пути, по которому шло творческое воображение композитора. Русские композиторы-реалисты очень часто обращались к программной музыке, они справедливо считали, что программное музыкальное произведение легче найдет путь к слушателю, что его поймет и оценит более широкий круг людей. А это вопрос очень важный, так как для настоящего композитора-реалиста «музыка есть средство общения с людьми, а не цель», как говорил Мусоргский.

Но это не значит, что реалистической может быть только музыка, имеющая определенную программу, определенное название. Композитор может и не связывать свое произведение с определенной программой, но если оно выражает мысли и чувства, близкие и понятные народу, если оно написано живым и правдивым музыкальным языком, — мы тоже назовем такое произведение реалистическим.

Так, например, великими композиторами-реалистами создано много оркестровых произведений, называющихся симфониями. Такое название ничего еще не говорит о содержании произведения, оно

указывает лишь на то, что произведение написано в определенной форме: на число частей и их соотношение между собой. Но в каждой симфонии есть свое содержание, ясно выраженное в самой музыке. И потому, например, симфонии Бетховена или Чайковского не менее реалистичны, чем их произведения, имеющие определенную программу.

Для того, чтобы понять, что такое симфония, разберем одну из самых известных русских симфоний: вторую (так называемую «Богатырскую») симфонию Бородина.

Но прежде всего расскажем вкратце, какие именно произведения мы вообще называем симфониями. Мы уже встречались с этим словом в начале главы, и вам известно, что симфоническая музыка — это музыка для оркестра. Но далеко не все оркестровые произведения называются симфониями, а только написанные в определенной форме, постепенно складывавшейся в течение многих десятков лет. Окончательно сложилась форма симфонии во 2-й половине XVIII века в творчестве композиторов Гайдна и Моцарта.

Самое главное в симфонии — это очень широкий охват в одном произведении *разных* образов, *разных* настроений. Симфония как будто стремится отразить все многообразие жизни, ее вечно кипучее движение, борьбу и вместе с тем глубокую связь различных явлений жизни.

В музыкальных образах *одной* симфонии может быть отражена и борьба человека с жизненными препятствиями, моменты отчаяния и новый прилив надежд, а наряду с этим — картины природы, картины народной жизни и многое другое. Но музыкальные образы, выражающие разные явления, разные стороны жизни, в симфонии не смешаны в беспорядке. Наоборот, отобрано самое главное, самое яркое, и расположены эти музыкальные образы так, чтобы при всем их контрасте получалось единое целое. Так возникла симфония — музыкальный жанр, отличающийся ясностью развития мысли, стройностью и законченностью.

Симфония — произведение, состоящее из нескольких частей (как говорят музыканты, *циклическое* — от слова *цикл*). Первоначально число частей в симфонии было неопределенным, могло быть и три, и четыре, и пять частей. Но постепенно установился цикл из четырех частей, в котором легче всего было достичь внутреннего единства контрастных частей. Впрочем, и в наше время не все симфонии состоят из четырех частей.

Первая часть симфонии — обычно самая драматическая. В ней как бы отражено кипение жизни, борьба противоречивых ее сторон. Противопоставление двух (иногда более) контрастных музыкальных образов лежит в основе развития первой части симфонии, обычно идущей в быстром движении.

Вторая часть — это отдых, раздумье, созерцание. Обычно эта часть идет в медленном движении, в ней нет таких острых, как в 1-й части, внутренних контрастов, вся она выдержана в лирических тонах.

Третья часть полна веселья, задора, юмора. Когда симфония только еще складывалась, эта часть писалась в танцевальном ритме, в движении самого распространенного в XVIII веке танца — *менуэта*. Но уже Бетховен отказался от включения в симфонию танца в том виде, в каком он существовал в бытовой музыке. Он сохранил некоторый оттенок танцевальности в третьей части, он придал ей гораздо большую подвижность, стремительность, бурную веселость. Со времени Бетховена третья часть получила название *скерцо*; в буквальном переводе это название означает: *шутка*, хотя далеко не всегда скерцо носит шутливый характер.

Четвертая часть — *финал* симфонии — также отличается подвижностью и жизнерадостностью. Композиторы-классики нередко вводили в финалы симфоний темы народного характера, подчеркивая этим, что симфония отражает жизнь народа и обращается к народу. Оптимистические финалы симфоний Бетховена, большинства симфоний Чайковского, Бородина и других композиторов как будто говорят о том, что как бы сложно и подчас трагично ни разворачивалась жизненная борьба, стоит жить и бороться за лучшее будущее.

Конечно, не все симфонии строятся точно по одному образцу. Сохраняя общий стройный план соотношения частей, композитор каждый раз наполняет его своим, особым содержанием, а в связи с этим видоизменяется и форма.

В симфониях композиторов XIX и XX века порядок и характер частей не всегда таков, как у Гайдна и Моцарта: скерцо часто стоит на втором месте, а медленная, лирическая часть — на третьем.

Вторую симфонию Бородина обычно называют «Богатырской». Название это дал известный русский критик Владимир Стасов, близкий друг Бородина. Работая над симфонией, Бородин часто советовался со Стасовым и делился с ним своими замыслами, которые он хотел воплотить. О беседах с композитором Стасов писал: «...сам Бородин рассказывал не раз, что в Adagio¹ он желал нарисовать «Баяна», в 1-й части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира, при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы». Таким образом, симфония эта приближается к программным произведениям, хотя сам Бородин назвал ее просто «Второй симфонией».

Первая часть симфонии начинается мощным звучанием струнной группы в унисон. Эта тема

¹ Adagio (ададжьо) — медленная, третья часть симфонии Бородина.

определяет собой характер всей части — она выражает спокойную, уверенную в себе силу, не сразу, неторопливо развертывающуюся. Так русский народ рисовал своих богатырей в песнях и былинах.

И музыкальные интонации первой, главной темы напоминают попевки древних русских былин:



Виолончели начинают вторую тему первой части — светлую, как народные девичьи песни, мелодию:



Но эта мелодия при всей ее красоте играет подчиненную роль: ее лирические теплые интонации только оттеняют мощное звучание первой темы. В ее дальнейшем развитии возникают картины богатырских битв, слышатся трубные клики, звон доспехов и конский топот.

Славные страницы истории нашей родины, сказания о подвигах и славе русских воинов вдохновили Бородину на создание его лучшего произведения — оперы «Князь Игорь».

Образы «Богатырской симфонии» очень близки к образцам оперы Бородина — в форме симфонии он создал эпическое произведение во славу родной земли и ее героев.

Вторая часть симфонии — скерцо. Если движение первой части развертывалось неторопливо, то движение второй части стремительно, как внезапно налетевший вихрь. Только в средней части оно приостанавливается, и тогда звучит нежная мелодия гобоя, напоминающая лирические мелодии песен половецких девушек из «Князя Игоря».

Стасов не сообщил нам, что именно хотел изобразить Бородин в скерцо симфонии, но, слушая музыку, легко представить себе бескрайные половецкие степи, всадников, птицами летящих по равнине, а в средней части — раскинутый в степи кочевой стан и женщин, поющих задумчивую песню.

Третья часть, по словам Стасова, рисует образ Баяна — легендарного русского певца, о котором вспоминает автор «Слова о полку Игореве». Эта часть наиболее картинна: выразительная, «говорящая» мелодия валторны на фоне аккордов арфы как нельзя лучше передает образ Баяна, его пение под звуки гусель.

Музыка финала полна праздничного веселья и ликования. Веселые, плясовые напевы, сменяя друг друга, проносятся в быстром, безудержном движении; слышится то звон гусель, то задорные переборы балалаек.

Картина народного праздника, нарисованная Бородиным в финале симфонии, во многом близка к картинам «Камаринской» Глинки — здесь такое же глубокое и верное проникновение в дух народной жизни.

Мы рассмотрели всего три симфонических произведения. Но и на этих примерах ясно видно, как много может выразить симфоническая музыка, как в симфониях, фантазиях, увертюрах композиторы рисуют картины народной жизни, картины природы, как воссоздают образы далекого прошлого, наполняя их дыханием жизни.

В симфонических концертах часто исполняются произведения, занимающие промежуточное место между оперной и симфонической музыкой. В их исполнении участвуют солисты-певцы, хор и оркестр.

Называются такие произведения *кантатами* и *ораториями*.

Это очень старинный музыкальный жанр, возникший гораздо раньше симфонии — еще в конце XVI века. В ораториях и кантатах есть арии, ансамбли, хоры — они похожи на оперы, исполняющиеся на концертной эстраде.

Сценического действия здесь нет — события переданы не в драматической, а в повествовательной форме. Оратории и кантаты были очень широко распространены в музыке XVIII века, затем этот род музыки был почти забыт, а теперь он снова возрождается в творчестве советских композиторов.

Советские оратории и кантаты воспевают историческую славу Русской земли, ее национальных героев. Таковы симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом», оратория Коваля «Емельян Пугачев», кантата С. Прокофьева «Александр Невский». Наряду с этим создано много кантат и ораторий, посвященных самым живым темам сегодняшнего дня, — кантата «За мир» Маневича, «Песнь о лесах» Шостаковича. Так старинный музыкальный жанр наполняется современным содержанием в творчестве советских композиторов.

Хор и певцы могут участвовать и в произведениях, написанных в форме симфонии. Последнюю часть своей Девятой симфонии Бетховен написал

для солистов, хора и оркестра. И в этой части с наибольшей яркостью и доступностью выражена основная идея симфонии — идея братства всего человечества. Она находит здесь словесное выражение: финал написан на текст оды немецкого поэта Шиллера «К Радости»:

Радость, чудный отблеск рая,
Дочь милая богам,
Мы вступаем, неземная,
Огнемельные, в твой храм.
Власть твоя связует свято
Все, что в мире врозь живет:
Каждый в каждом видит брата
Там, где веет твой полет.

В наши дни композиторы также нередко вводят хор в симфонические произведения. Свою симфоническую «Поэму о Сталине» А. Хачатурян закончил хором, славящим великого вождя всего передового человечества.

Хор этот написан на слова ашуга Мирзы:

Вождь страны, о тебе выше гор
Поднимается слава в народе.
Осветил ты, как солнце, простор,
Хорошо нам теперь на свободе...

В симфонических произведениях с хором так же, как в песне, как в опере и оратории, музыка и поэзия сливаются для выражения единой, цельной художественной идеи.

Наши рассказы о музыке окончены. Мы коснулись только самого главного, того, что нужно знать каждому, кто любит слушать музыку. Если вам после этой книжки захочется знать больше о музыке и музыкантах,— наша цель достигнута. Прочитав «первую книжку о музыке», вы можете обратиться к другим, более трудным книгам,— теперь они для вас будут легче и понятнее.



КРАТКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛОВАРЬ

Аккорд — одновременное сочетание звуков (не менее трех), находящихся в определенных соотношениях по высоте.

Альт — 1) низкий женский голос (в хоре); 2) инструмент из группы струнных смычковых: по внешности похож на скрипку, но несколько больше ее и ниже по звучанию.

Ансамбль — 1) совместное пение или игра, а также группа исполнителей; 2) музыкальное произведение для нескольких певцов или исполнителей на музыкальных инструментах (дуэт, трио, квартет и т. д.).

Ария — музыкальное произведение для голоса с сопровождением оркестра, являющееся частью оперы, оратории или кантаты. Ария в опере соответствует монологу в драме. Иногда арией называют самостоятельное вокальное произведение для исполнения в концерте, а изредка — инструментальное произведение певучего характера.

Арфа — музыкальный инструмент из группы струнных. Состоит из треугольной рамы с натянутыми струнами. Звук извлекается щипком.

Барабан — ударный музыкальный инструмент.

Баритон — низкий мужской голос. Для баритона написаны партии Руслана в оп. «Руслан и Людмила» Глинки, Онегина в оп. «Евгений Онегин» Чайковского и др.

Бас — наиболее низкий мужской голос. Для баса написаны партии Сусанина в оп. «Иван Сусанин» Глинки, Кончака в оп. «Князь Игорь» Бородинна.

Валторна — музыкальный инструмент из группы медных духовых, обладающий мягким и левучим звуком.

Виолончель — струнный смычковый инструмент. По внешности напоминает скрипку, но очень большого размера. Играют на виолончели сидя, опирая инструмент в пол. Виолончель ниже по звучанию, чем скрипка и альт.

Вокальная музыка — музыка для пения как с сопровождением, так и без него. Сюда относятся песни, романсы, хоры, оперы, оратории, кантаты.

Гармония — соединение основной мелодии и сопровождающих ее дополнительных голосов (образующих аккорды) в единое согласованное («гармоническое») целое.

Гимн — торжественная песня. Государственный гимн — песня, принятая государством для исполнения на торжественных собраниях, парадах и т. п. Гимны Советского Союза и входящих в него республик прославляют родину и ее вождей, идеи патриотизма, дружбы народов и другие высокие идеи, вдохновляющие советских людей. Авторы гимна СССР — композитор А. В. Александров и поэты С. Михалков и Эль-Регистан.

Гобой — музыкальный инструмент из группы деревянных духовых.

Гудок — старинный русский народный смычковый инструмент, похожий на скрипку.

Гусли — русский народный музыкальный инструмент, состоящий из широкого плоского ящика с натянутыми сверху струнами. Играют на гусях щипком.

Диапазон — голоса или инструмента — «звуковой объем» его, охватывающий музыкальные звуки, находящиеся между самым высоким и самым низким звуком, которые данный голос или инструмент может взять.

Дирижер — руководитель хора, оркестра, оперного или балетного спектакля. Указания дирижера раскрывают содержание произведения, объединяют весь коллектив музыкантов, создают выразительность, согласованность и стройность исполнения. Во время исполнения дирижер особыми жестами рук указывает темп, силу звучности, степень ее нарастания или затухания.

Духовые инструменты — музыкальные инструменты, звук которых извлекается вдуванием воздуха в прямую или изогнутую трубку (корпус инструмента). Духовые инструменты разделяются на деревянные и медные. К деревянным относятся флейта, гобой, кларнет, фагот. К медным — труба, валторна, тромбон, туба и др.

Дуэт — 1) ансамбль двух певцов или исполнителей на музыкальных инструментах; 2) музыкальное произведение для такого ансамбля.

Жанры — различные виды музыкальных произведений (опера, песня, симфония и т. д.).

Кантата — музыкальное произведение для хора, солистов, оркестра, исполняемое в концертах. Кантата состоит из хоровых номеров, арий, ансамблей. Характер ее обычно торжественный, величественный («Кантата о Сталине» А. В. Александрова, симфония-кантата «На поле Куликовом» Шапорина, «Александр Невский» Прокофьева и др.).

Квартет — 1) ансамбль четырех певцов или исполнителей на музыкальных инструментах; 2) музыкальное произведение для такого ансамбля.

Кларнет — музыкальный инструмент из группы деревянных духовых.

Ключ — знак в начале нотной строчки («нотного стана»), определяющий место записи какого-либо звука на нотных линейках, а в зависимости от него и всех остальных звуков.

Колокольчики — музыкальный инструмент из группы ударных. Представляет собой набор металлических пластинок разной величины. Звук извлекается ударом молоточков.

Контрабас — самый низкий по звучанию из группы смычковых инструментов. Контрабас очень велик по размерам (в рост человека). Играют на нем стоя, опирая инструмент в пол.

Контральто — наиболее низкий женский голос. Для контральто написана партия Вани в оп. «Иван Сусанин» Глинки, Ратмира — в его же опере «Руслан и Людмила».

Ксилофон — музыкальный инструмент из группы ударных. Представляет собой набор деревянных брусков разной величины. Звук извлекается ударом молоточков.

Куплет, куплетная песня — одна из самых распространенных песенных форм. Музыка куплетной песни написана на один куплет (строфу) поэтического текста и повторяется без изменений с текстом последующих куплетов. Часто заканчивается припевом, где повторяются не только музыка, но и слова.

Лад — соотношение, согласованность звуков музыки, выражающееся в тяготении неустойчивых звуков к устойчивым, опорным.

Литавры — ударный музыкальный инструмент, состоящий из медного котла, обтянутого сверху кожей. В оркестре употребляется обычно пара литавр.

Мажор — один из наиболее распространенных в музыке ладов. В мажоре написан Гимн Советского Союза, припев «Гимна демократической молодежи». С основных звуков мажорного лада начинается «Марш веселых ребят» Дунаевского.

Марш — музыка для шествия (войск, народных демонстраций и т. д.). Существуют марши для концертного исполнения.

Мелодия — одноголосный напев, одногласно выраженная музыкальная мысль. Мелодия — основа выразительности музыки.

Метр (размер) — равномерное чередование сильных и слабых долей времени в музыке.

Меццо-сопрано — низкий женский голос. Для меццо-сопрано написаны партии Кармен в опере Бизе того же названия, Марфы — в опере Мусоргского «Хованщина».

Минор — один из наиболее распространенных в музыке ладов. В миноре написаны старые революционные песни «Замучен тяжелой неволей», «Вы жертвою пали», запев «Гимна демократической молодежи». С основных звуков минорного лада начинается песня «Ах ты, доля, моя доля».

Нота — знак, при помощи которого записывается высота и длительность звука.

Опера — один из важнейших музыкальных жанров, объединяющий музыку и драму, а также и другие искусства (балет, живописное оформление спектакля и т. д.). Занимает важнейшее место в русской музыкальной классике.

Оратория — музыкальный жанр, близкий к кантате (см.). произведение для хора, солистов, оркестра, исполняющееся в концертах. Оратория обычно отличается большей монументальностью по сравнению с кантатой.

Оркестр — большая группа исполнителей на музыкальных инструментах. В зависимости от состава инструментов различают следующие виды оркестров: оркестр народных инструментов, духовой, струнный, симфонический, куда входят струнные, духовые, ударные инструменты (см. эти слова) в определенном соотношении.

Песня — самый распространенный музыкальный жанр, объединяющий музыку и поэтический текст. Огромное значение имеет народная песня, в которой слова и музыка создаются многими поколениями певцов. Песенный жанр занимает видное место в творчестве композиторов-классиков и советских композиторов, уделяющих особое внимание массовой песне.

Программная музыка — инструментальная музыка, имеющая определенный сюжет, рисующая определенные картины. Музыка, в которой содержание произведения раскрыто в названии или подзаголовке («программе»), уточняющей намерения композитора и направляющей воображение слушателя по нужному пути.

Речитатив — декламационное пение, подражающее интонациям разговорной речи.

Ритм — соотношение звуков музыкального произведения по их длительности.

Романс — музыкальное произведение для голоса с сопровождением, обычно лирического характера.

Симфония — оркестровое произведение, состоящее из нескольких частей (обычно из четырех). Части симфонии различны и даже контрастны по характеру, но все вместе образуют единое, стройное целое.

Скерцо — музыкальное произведение, чаще всего оживленного, шуточного характера. Скерцо может быть самостоятельным, а также входить в симфонию или другое крупное произведение.

Скрипка — музыкальный инструмент из группы струнных смычковых, звук которого обладает наибольшей певучестью и подвижностью.

Смычковые инструменты — группа струнных инструментов, звук которых извлекается прикосновением смычка к струнам. (Смычок — длинная трость с натянутой лентой из конского волоса.) К группе смычковых относятся скрипка, альт, виолончель, контрабас.

Соло — произведение или часть произведения, исполняемая одним певцом или музыкантом («солистом»).

Сопрано — высокий женский голос. Для сопрано написаны партии Татьяны в опере «Евгений Онегин» Чайковского (лирическое сопрано), Лизы в его же опере «Пиковая дама» (драматическое сопрано).

Струнные инструменты — музыкальные инструменты, звук которых создается колебанием струн. В зависимости от способа, которым струны приводятся в колебание, струнные инструменты разделяются на щипковые (арфа, гитара, мандолина, балалайка, гусли) и смычковые (см.).

Тембр — характер звучания, свойственный данному голосу или инструменту.

Темп — скорость движения в музыке.

Тенор — высокий мужской голос. Для тенора написаны партии Ленского в опере «Евгений Онегин» Чайковского (лирический тенор), Германа в его же опере «Пиковая дама» (драматический тенор).

Увертюра — 1) оркестровое вступление к опере; 2) самостоятельное оркестровое произведение, обычно программного характера (пример — увертюра «1812 год» Чайковского).

Ударные инструменты — музыкальные инструменты, звук которых извлекается ударом (об натянутую кожу, металл, дерево). К ударным инструментам относятся литавры, барабан, бубен, тарелки, там-там, колюкольчички, ксилофон, челеста и др.

Унисон — одновременное звучание нескольких звуков одинаковой высоты. Петь или играть в унисон — исполнять вместе одну и ту же мелодию.

Флейта — музыкальный инструмент из группы деревянных духовых.

Форма музыкальная — 1) совокупность всех музыкальных средств (мелодии, гармонии, ритма, лада, оркестрового или вокального звучания и т. д.), выражающих содержание музыкального произведения: образы действительности, круг идей и чувств; 2) строение музыкального произведения, соотношение его отдельных частей.

Фортепиано — общее название инструментов, звук которых извлекается ударом молоточка о струну при нажатии клавиши (рояль, пианино).

Хор — 1) большая группа певцов. Хоры бывают детские, женские, мужские и смешанные; 2) музыкальное произведение для хорового исполнения.





**СПИСОК КНИГ ДЛЯ ЧТЕНИЯ О МУЗЫКЕ
И МУЗЫКАНТАХ**

- Ал. Алтаев — Глинка.
Т. Попова — Бородин. М., 1947.
Н. Туманна — Мусоргский. М., 1938.
А. Новиков—Рождение музыканта. М., 1949 (о Глинке).
Л. Синявер — Шопен. «Школьная библиотека». М.,
1951.
Е. Тынянова — Мастер Антонио Страдивари. М., 1938.



СОДЕРЖАНИЕ

К читателям	3
Глава первая	
Где мы слышим музыку. Музыка в театре, концертном зале, кино, в школе и на улице. Кто сочиняет музыку. Музыка в жизни нашей родины и жизнь нашей родины в музыке	7
Глава вторая	
Чем музыка похожа на другие искусства. Чему может научить экскурсия по музыкальной школе. Что такое мелодия, лад, ритм, форма	16
Глава третья	
Как люди научились записывать музыку. Как мелодию рисовали в воздухе и на бумаге. Как пришли от рисунка к точной записи. Как записать «Чижика»	40
Глава четвертая	
Песня — голос народа. Как живет песня в народе. Голоса и хор. Народная песня — источник вдохновения. Песня и романс. Поэты и композиторы. Песни наших дней	53

Глава пятая	
Как зазвучали стебель тростника и тетива лука.	
Что такое гусли-самогуды. Какие бывают музыкальные инструменты и почему их так много.	
Что такое оркестр. «Семейства» музыкальных инструментов. Что такое рояль.	81
Глава шестая	
Что такое опера. На спектакле оперы «Иван Су-санин». До поднятия занавеса. Занавес поднят.	
Опера о русском народе и русских людях. Разговор об ариях, речитативах, ансамблях и хорах.	106
Глава седьмая	
О чем может рассказать симфоническая музыка.	
Песня в симфоническом оркестре. Картины родной природы. Что такое симфония.	126
Краткий музыкальный словарь	148
Список книг для чтения о музыке и музыкантах	156



Редактор А. Соловцов
Техн. редактор Е. Уварова
Корректор И. Уварова
Художники: А. Медведев и Г. Филипповский

Подписано к печати 24/III-51 г. Ф. б. 72×108/32
=2,625 бум. л.—7,2 печ. л. 5,1 уч.-изд. л.
А 00350. Тираж 15 000 экз. Заказ 2027.

Типо-литография Музгиза. Москва, Щипок, 18.

Цена 4 р.

ШКОЛЬНЫЕ УЧЕБНИКИ СССР

SHEVA.SPB.RU/SHKOLA