Золотая лира

Альбом классической и современной популярной музыки

Для фортепиано

Том I

Издание второе

Москва
«Советский композитор»
1987

ББК 85.954.2
З 80

Бурный рост и расцвет музыкальной культуры, освобождая любовь народа к музыке во всех ее многообразных формах, будь то простая песенка или сложнейшая симфония, необыкновенный размах музыкального образования — все это характерные черты нашего времени.

Двухтомник «Золотая лира» призван выполнить непростую задачу — дать представление о развитии музыкального искусства за последние три столетия. Пианист-любитель может ознакомиться с важнейшими этапами развития музыкального искусства на лучших образцах творчества выдающихся композиторов. В каждом томе материал размещен в хронологическом порядке по трем разделам: I. Зарубежные композиторы, II. Русские композиторы и композиторы национальных школ, III. Советские композиторы. В основном публикуются фортепианные пьесы, и небольшую часть составляют нетрудные переложения камерной и симфонической музыки. Сборникам предпослана вступительная статья З. Гуляевой.

«Золотую лиру» можно воспринять и как учебное пособие для разностороннего музыкального самообразования.

З $\frac{5200010300-260}{082(02)-87}$ 212—87

© Издательство «Советский композитор», 1981 г. Составление

Многовековая история развития фортепианной музыки, принесшая необычайно богатые плоды, тесно связана с появлением и совершенствованием клавишных музыкальных инструментов. Древнейший из них — орган — пришел к нам из Рима через Византию благодаря широким торговым, политическим и культурным связям с ней Киевской Руси. В Византии органная музыка была известна уже в конце IV века. Как составная часть пышных церемоний двора византийских императоров, она быстро развивалась и, вырываясь в дни народных праздников на простор ипподромов и площадей Константинополя, стала приобретать любовь широких масс. С посольствами приезжали из Византии на Киевскую Русь также музыканты и привозили свои органы. Разумеется, это не были органы в нынешнем понимании. Современный вид орган приобрел лишь где-то в XVI веке. А далекий предок его, так называемый портатив (от ит. portare — нести, переносить), был маленьким инструментом, который с помощью ремня укреплялся на плече музыканта. К сожалению, мы мало знаем о том, что в давние времена играли в России на клавишных инструментах. Русская клавирная литература на первых этапах своего развития, видимо, питалась соками русской народной песни, заимствуя у исконно русского инструмента, гусель, опыт инструментального изложения и разработки народных мелодий.

В отличие от Западной Европы, где с VII века по решению папы римского орган был введен в церковный обиход, в России этот инструмент с самого начала служил лишь в светской жизни, выполняя функции, в известной степени аналогичные тем, какие были и у появившихся позже клавесина, клавикорда и им подобных инструментов. После создания Московского великого княжества, а затем царства, объединившего страну, распространению клавишных инструментов в России способствовала Потешная палата, в обязанности которой входила организация дворцовых концертов и представлений. Начало царствования Алексея Михайловича ознаменовалось гонением церкви на развитие светского народного искусства. В 1649 году появился специальный царский указ, который предписывал безжалостно уничтожать музыкальные инструменты и громить поселения скоморохов. Все это нанесло серьезный вред развитию клавирной музыки. К счастью, подобное продолжалось недолго, и тот же Алексей Михайлович вскоре распорядился обучать игре своего малолетнего сына Петра и предоставлял средства на необходимый ремонт клавишного музыкального инструмента царевича. Искусством игры на клавишных инструментах (все чаще упоминавшихся под общим названием — клавир) начали овладевать молодые бояре, а также дворовые, проявлявшие к тому большие способности. Из Голландии были приглашены мастера музыкальных инструментов. Клавирная музыка зазвучала в богатых домах иностранных поселенцев Московской слободы, а со времени воцарения Петра I стала прочно входить в быт русских культурных людей. Клавир получил широкое признание и как сольный, и как аккомпанирующий инструмент, сопровождавший выступления певцов и театральные представления.

В конце XVI — начале XVII веков клавирная музыка пышно расцветает в странах Западной Европы, причем композиторы создают произведения с таким расчетом, чтобы их можно было исполнять как на органе, так и на струнных клавишных инструментах — клавесине, клавикорде, клавицимбале (клавичембало) и др. Разграничение этих двух областей творчества и исполнительства шло очень медленно вплоть до конца XVIII века, когда старые клавишные инструменты повсюду начал вытеснять новый, более совершенный инструмент, широко известный теперь как фортепиано.

С усовершенствованием механики фортепиано появились почтите безграничные возможности в создании музыки для этого инструмента. Лист, очень много сделавший, чтобы вывести фортепиано из аристократических салонов к широкой публике (вспомним, что он первым стал давать фортепианные концерты в помещениях больших оперных театров), писал: «В объеме семи октав фортепиано заключает в себе объем всего оркестра, и десяти человеческих пальцев достаточно для воспроизведения гармоний, которые в оркестре могут быть переданы только соединением многих музыкантов» *. Неудивительно, что фортепиано быстро, прочно утвердилось на концертной эстраде и в быту.

Домашнее музицирование в России с давних пор стало хорошей традицией, вызывая интерес к «искусству дивному», творчеству композиторов, их жизни, жизни музыкантов-исполнителей. Об этом свидетельствует, например, изданная в 1831 году в Петербурге книга Кушенова-Дмитриевского «Лирический музеум», в которой вслед за кратким очерком истории музыки были помещены биографии знаменитых композиторов, певцов и виртуозов-исполнителей. В наше время, когда все области художественной культуры стали достоянием всенародным, интерес этот особенно широк и исключительно сильно влечение к музыкальному искусству.

Выпускаемый первый том «Золотой лиры» составлен так, что со скромными пианистическими навыками можно сыграть его нетрудные фортепианные пьесы, а также переложения более сложных произведений, знакомясь с музыкой крупнейших западноевропейских композиторов (начиная с середины XVII века и кончая пятидесятыми годами XIX века), русских (от Алябьева до Чайковского), советских композиторов старшего поколения.

*

Открывается сборник двумя пьесами Жана Батиста (Джованни Батиста) ЛЮЛЛИ (1632—1687) — основоположника французской классической оперы, итальянца по происхождению (был одним из самых блестящих музыкантов при дворе французского короля Людовика XIV). Родился Люлли близ Флоренции в семье мельника. Францисканский монах обучил его грамоте и игре на гитаре (игрой на скрипке овладел сам). Во время карнавала 1646 года на юного музыканта обратил внимание приезжий француз, герцог Гиз и увез в Париж. Попав в среду придворных музыкантов, Люлли, щедро одаренный природой, быстро пополнил свое музыкальное образование и стал делать большие успехи: писал танцы, дивертисменты, музыку к балетным представлениям (в них любил принимать участие и король), руководил капеллой. Кстати, в XVII—XVIII веках наиболее распространенными танцами были гавот, менуэт, сарабанда, куранта, бурре, жига. Такие танцы, созданные Люлли и другими композиторами, широко представлены в сборнике.

Серии комедий-балетов Люлли (в сотрудничестве с Мольером) и трагедия-балет «Психея» (по Мольеру и Корнелю)

* Лист Ф. Собрание сочинений. Т. II, Лейпциг, 1881, с. 152 (письмо к А. Пикте).

были предвестниками появления французской оперы. Возглавив в 1672 году оперный театр в Париже, композитор основное внимание уделял оперному творчеству. Взяв все лучшее от итальянской оперы, привезшей во Францию, Люлли, основ интонации французской речи и особенности музыкальной культуры Франции, создал новый тип мифологической оперы — так называемую лирическую трагедию («Альцеста», «Тезей», «Армида» и др.). Люлли принадлежит и новая форма оперной увертюры, воспринятая в дальнейшем композиторами как классический образец.

Следующим представлен (в силу хронологического порядка, выдержанного в альбоме) английский композитор и органист Генри ПЕРСЕЛЛ (ок. 1659—1695), выходец из семьи известных лондонских музыкантов. Творческое и исполнительское дарование его созрело чрезвычайно рано. Уже с конца семидесятых годов Перселл стал придворным музыкантом Стюартов, а в 1679 году был назначен на почетный пост органиста Вестминстерского аббатства, где требовались высокий уровень игры и навыки импровизации.

В полном блеске дарование Перселла проявилось в созданных им в 1680 году фантазиях для разных составов струнных ансамблей. Обширное творческое наследие композитора включает также свыше двадцати инструментальных сонат, многочисленные оды, кантаты, песни и музыкально-сценические произведения, среди которых «Дидона и Эней» — первая национальная английская опера. Некоторые оперы написаны на сюжеты Шекспира — «Буря», «Ричард Второй», «Королева фей» и др. Творчество Перселла отмечено национальным своеобразием, чертами гениального дарования и высоким мастерством.

Франсуа КУПЕРЕН (1668—1733), названный современниками великим, принадлежит к роду Куперенов, который на протяжении двух веков (с середины XVII до середины XIX) дал Франции много видных музыкантов. Родился Франсуа Куперен в Париже и всю жизнь провел во Франции. Музыке учился у отца, Шарля Куперена; позже брал уроки у органиста Королевской капеллы Ж.-Д. Томелена. Совсем еще юный занял после смерти отца его место органиста в храме Сен-Жерве в Париже (прослужил до 1723 года). В 1693 году стал придворным органистом и учителем музыки французских принцев и принцесс.

Творческое наследие Куперена включает свыше двухсот пьес для клавесина (выпущены им в 1713—1730 годах в виде четырех сборников), ансамбли для клавира со струнными и духовыми инструментами («Королевские концерты»), пьесы для органа и др. Тесно связанное с условиями придворного быта и салонного музицирования искусство Куперена впитало в себя все особенности так называемого галантного стиля или стиля рококо (стремление к внешней отделке, изяществу и эффектности) и достигло высокой степени художественного развития. В клавесинных пьесах Куперена богатые орнаментальные украшения словно обвивают основную мелодическую линию, придавая ей изысканную легкость и прихотливость. Однако во многих пьесах сквозь этот пышный орнаментальный наряд проступают несложные мотивы в духе народных французских песенок. Лучшие произведения Куперена продолжают звучать и в наше время.

Младший современник великого Куперена — венецианец Антонио ВИВАЛЬДИ (ок. 1678—1741) — не уступает ему в популярности. Он также учился у своего отца (скрипача собора св. Марка) и рано прославился как скрипач-виртуоз, хотя и совмещал профессию музыканта с духовным саном аббата-миноррита. Десять лет (1703—1713) Вивальди работал в женской консерватории «Делла Пиета», сначала как преподаватель, затем как директор, в обязанности которого входило сочинение музыки для светских и духовных концертов этой консерватории. Под его руководством выступления оркестра консерватории приобрели европейскую известность, чему в немалой степени способствовало творчество Вивальди, в частности инструментальные концерты, сильно отличавшиеся по форме и фактуре от подобных сочинений предшественников композитора. В музыке концертов, яркой и неизменно напевной, Вивальди умело сочетал красочные элементы родного ему венецианского музыкального фольклора (с напевными канцонами, баркаролами, зажигательными танцами) и особенности венецианской вокально-инструментальной полифонической школы, для которой характерна была (как для всего искусства Венеции) монументальная декоративность. Эти предклассические инструментальные концерты (их у Вивальди свыше четырехсот) составляют основную историческую ценность его творчества. Инструментальные фуги Вивальди повлияли на творчество Баха, который высоко ценил достижения Вивальди и даже сделал переложения его девяти концертов для клавира.

Последние годы жизни Вивальди провел в Вене, но, несмотря на широкую известность, умер в бедности. Вскоре творчество композитора было забыто и возродилось в конце двадцатых годов нашего столетия.

Крупнейший французский композитор XVIII века, музыкальный теоретик, скрипач и клавесинист Жан Филипп РАМО (1683—1764) стал известен прежде всего как автор трех сборников пьес для клавесина, по стилю близко примыкавших к сочинениям Ф. Куперена. Однако в ряде пьес Рамо мелодическая основа уже была не столь пышно разукрашена орнаментальным рисунком, как того требовал стиль рококо, ощущалось стремление к меньшей прихотливости, к более свободной трактовке танцевальных форм. Объясняется это, по всей вероятности, тем, что Рамо жил в другой среде. Родился Рамо в Дижоне в семье органиста и получил разностороннее музыкальное образование под руководством отца, который отправил восемнадцатилетнего сына совершенствоваться в Италию, где юноша как скрипач разъезжал по стране с оперной труппой. Вернувшись во Францию, Рамо несколько лет работал органистом в разных городах, уделяя много времени творчеству. Помимо клавесинных пьес, инструментальных ансамблей и кантат, композитор писал музыку и к ярмарочным комедиям. Рамо было уже около пятидесяти лет, когда он начал писать оперы (всего создано свыше тридцати пяти музыкально-сценических сочинений). Испытав на себе влияние французских энциклопедистов, в частности Вольтера (на его текст написана опера «Самсон»), Рамо сочетал в своем творчестве черты галантного стиля с народно-реалистическими тенденциями, а в оперной музыке, по сравнению с предшественниками, достиг большей эмоциональности и изобретательности. Творчество Рамо оказало несомненное влияние на многих французских композиторов.

Дань клавирной музыке отдал и немецкий композитор, проживший бо́льшую часть жизни в Англии, Георг Фридрих ГЕНДЕЛЬ (1685—1759), хотя с его именем связаны прежде всего жанр оратории, а также музыкально-сценические и симфонические произведения. Гендель родился в Галле. В четырехлетнем возрасте самостоятельно освоил игру на клавесине и, сломив сопротивление отца (цирюльника-хирурга), наметившего сыну карьеру юриста, избрал путь музыканта. Девяти лет он начал брать уроки музыки у композитора и органиста Ф. Цахау, в десять — сочинил первые шесть сонат для духовых инструментов.

В 1703 году Гендель переехал в Гамбург, где существовал единственный в то время немецкий оперный театр. Там были написаны и поставлены его первые оперы — «Альмира» и «Нерон». В 1710 году Гендель занял пост придворного ка-

вельмейстера, но очень скоро, получив приглашение из Лондона, переехал туда и в 1727 году принял английское подданство. В Лондоне Гендель возглавил Королевскую музыкальную академию, но, несмотря на покровительство короля, представителя ганноверской (немецкой) династии, долгое время испытывал сильное противодействие различных слоев английского общества. Аристократические круги, находившиеся в оппозиции к королю, противопоставляли Генделю авторов модных поверхностно-виртуозных опер; буржуазно-демократические — критиковали за любовь к антично-мифологическим сюжетам; высшее духовенство чинило препятствия концертному исполнению ораторий на библейские сюжеты. Все это доставляло много огорчений композитору и не раз отражалось на его здоровье. Даже знаменитая оратория «Мессия» (с энтузиазмом принятая в Ирландии) вызвала в Лондоне волну грубых нападок, повергших Генделя на время в состояние депрессии.

После долгой борьбы, тяжело пережив провал своей сороковой по счету оперы, Гендель, всю жизнь тяготевший к театру, решил оставить этот жанр и целиком переключился на сочинение ораторий. В этой области музыкального творчества достижения его огромны. Воспитанный на традициях немецкой хоровой и оркестровой полифонии, глубоко изучив английскую хоровую культуру, народную многоголосную музыку и творчество Г. Перселла, использовав свой театральный опыт, Гендель создал новый тип оратории, не встречавшийся до него в западноевропейской музыке. На материале традиционных библейских преданий, иногда вольно трактуемых, он создал светские концертные произведения, полные глубоких человеческих чувств и переживаний.

Однако помимо многочисленных опер и ораторий, которые позже принесли композитору широкое признание, наследие Генделя включает многие страницы музыки для исполнения «на открытом воздухе» (оркестровые сюиты с ведущей ролью духовых), органные концерты, написанные в подчеркнуто светском стиле и отличающиеся виртуозным блеском, сюиты для клавесина, сонаты и многие другие сочинения для разных инструментов.

Ровесник Генделя, величайший немецкий композитор и органист, Иоганн Себастьян БАХ (1685—1750) оказал огромное влияние на все последующее развитие мировой музыкальной культуры. Грядущим поколениям Бах раскрыл неисчерпаемые возможности многоголосной музыки. Уроженец Эйзенаха, Бах приобрел первые навыки игры на струнных и духовых инструментах, а также на клавесине под руководством отца, городского музыканта. Рано осиротев, Бах продолжил музыкальное образование под руководством брата, который был значительно старше его. Ради заработка юный музыкант пел в церковном хоре, используя каждую встречу с видными мастерами для пополнения своих знаний. Жажда постичь в полной мере «искусство дивное» побудила его изучить сложную механику органа, а в 1705 году заставила пройти пешком около двухсот километров, чтобы услышать в Любеке игру знаменитого органиста Дитриха Букстехуде. В 1708 году Бах обосновался в Веймаре в качестве придворного органиста и клавесиниста. Уже тогда он был автором многочисленных инструментальных и вокально-инструментальных произведений, количество которых с каждым годом стремительно росло. Что касается произведений для клавира, скрипки и других инструментов, то их появление относится главным образом ко времени пребывания Баха на службе у герцога Ангальтского в Кётене (1717—1723). То были годы пышного расцвета творчества композитора, принесшие 6 больших концертов для разных составов оркестра или инструментального ансамбля (Бранденбургские концерты), многочисленные сонаты, сюиты и партиты для различных инструментов, кантаты и первый том (24 прелюдии и фуги) «Хорошо темперированного клавира» (1722), считающегося своего рода энциклопедией баховских образов, где на непревзойденном по выразительности материале была окончательно разрешена проблема современной темперации (художественно приемлемого деления октавы на двенадцать равных полутонов), что резко расширило применение одного из важнейших в музыке средств — гармонического развития. Второй том этого собрания (тоже 24 прелюдии и фуги) завершен в 1744 году уже в Лейпциге, куда композитор переехал в 1723 году, чтобы занять пост органиста храма св. Фомы, который не покидал до самой смерти. В Лейпциге были созданы также «Высокая месса», «Страсти по Матфею», кантаты, увертюры, инструментальные концерты, монументальные органные произведения и ряд других. Нам известно немногим более половины сочинений Баха, неутомимо работавшего до конца своих дней в самых разнообразных жанрах музыкального творчества и прожившего в общем типичную жизнь малоизвестного немецкого музыканта. Но чем дальше от нас уходит те времена, тем все более грандиозной предстает фигура Баха, поражая сочетанием гениальной одаренности, высочайшего мастерства, дерзновенного новаторства и феноменального трудолюбия.

В то время, когда скромный труженик Бах, не покидая Германии, создавал свои бессмертные творения, а Гендель в Англии вел непосильную борьбу за признание своего творчества, на юге Европы в озарении яркой славы протекала деятельность итальянского композитора и клавесиниста, создавшего новый виртуозный стиль игры, Доменико СКАРЛАТТИ (1685—1757). Темпераментный уроженец Неаполя (сын знаменитого оперного композитора Алессандро Скарлатти), он с первых же дней своей жизни был окружен музыкой. Учился у своего отца, преподававшего в консерватории, а затем совершенствовался в Венеции, где судьба свела его с приехавшим в Италию молодым Генделем. Завершив музыкальное образование, Скарлатти некоторое время работал в частных театрах Рима и Неаполя, позже в качестве клавесиниста Итальянской оперы два года провел в Лондоне (в 1720 году там была показана его опера «Нарцисс»), в дальнейшем служил при дворе португальского короля в Лиссабоне и более двадцати пяти лет при мадридском дворе.

Несколько опер, написанных Скарлатти, относятся преимущественно к раннему периоду творчества. В зрелые годы основное свое внимание он сосредоточил на клавесине. Многочисленные «Упражнения» или иначе «Пьесы», написанные композитором для клавесина и позднее названные сонатами, — важная веха в развитии сонатной формы. Эти сочинения составляют главную ценность творческого наследия Скарлатти; 545 его пьес опубликованы в одиннадцати томах миланским издателем Рикорди.

Основные достижения австрийского композитора Кристофа Виллибальда ГЛЮКА (1714—1787), великого реформатора, относятся к области оперы. О формировании музыкального облика Глюка известно мало. Сведения о раннем периоде его жизни неполны. Есть основания предполагать, что в детстве Глюк говорил по-чешски и рано познакомился с чешскими весенно-танцевальными мелодиями, живя в богатых поместьях, расположенных близ города Чешске-Каменице, где отец его служил лесничим. Отзвуки этих мелодий не раз появлялись затем в произведениях композитора. В начале тридцатых годов Глюк, будучи студентом Пражского университета, учился у знаменитого композитора Богуслава Черногорского, которого часто называют «чешским Бахом». Завершил образование Глюк в Милане (1737—1741) благодаря материальной поддержке князя Мельци. Там под руководст-

вом Дж. Б. Саммартини молодой композитор в совершенстве овладел оперными формами и уже первые из его ста семи опер («Артаксеркс», «Клеомене», «Демофонт»), поставленные в Милане и других итальянских городах, свидетельствуют не только о громадном даровании, но и о прекрасном знании средств вокальной выразительности, умении «строить» большие арии, ансамбли, хоры и сочетать звучность человеческих голосов с колоритным звучанием оркестра. Постановкой в Вене оперы «Орфей и Эвридика» в 1762 году начался период оперной реформы, осуществленной Глюком, смысл которой заключался в выразительном сочетании пения с речитативом, в достижении небывалой экспрессивности декламации и оркестрового звучания. Последние годы жизни Глюка ознаменовались триумфальными успехами его музыкальных драм — «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армиды» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779). В России музыка Глюка завоевала признание уже в конце XVIII века (у Пушкина в трагедии «Моцарт и Сальери» речь идет именно об оперной реформе Глюка).

Великий венский классик Йозеф ГАЙДН (1732—1809), чье творчество достаточно широко представлено в нашем сборнике, родился в деревне Рорау в семье каретного мастера. Получив в школе начальные навыки игры на скрипке и клавире, Гайдн самоучкой постигал всю сложность и многообразие музыкального искусства, пройдя путь от уличного музыканта и певца до положения непререкаемого музыкального авторитета, классика, почетного доктора Оксфордского университета, почетного члена многих музыкальных обществ (в том числе Филармонического общества в Петербурге) и академий, сочинения которого еще при жизни автора печатали в разных странах 125 издателей.

Обладая редкой способностью восприятия всего многообразия окружающей жизни и воплощения полученных впечатлений в музыке, Гайдн сумел объединить в своем творчестве черты салонного, галантного стиля, почерпнутые у предшественников, с особенностями австрийского, итальянского, славянского, венгерского народного песенно-танцевального фольклора. Это обращение к народным истокам (и не только к их ритмоинтонациям) наполнило сочинения Гайдна свежестью, ясностью, радостным мироощущением и сделало их понятными для самых широких кругов слушателей. Огромное достижение Гайдна — умение развивать тематический материал и создавать на основе его контрастных возможностей многогранную цепь преобразований. С именем Гайдна, установившего состав так называемого классического (малого) симфонического оркестра, связано и окончательное формирование современного симфонического оркестра.

24 оперы, свыше 100 симфоний, 83 струнных квартета, 52 сонаты для фортепиано, вокально-симфонические произведения, большое число концертов и камерных ансамблей разных составов — таков краткий перечень творческого наследия композитора, которого современники с нежностью называли «папа Гайдн». Лучшие произведения созданы им в последний период жизни.

Творчество Вольфганга Амадея МОЦАРТА (1756—1791) — одна из высочайших вершин музыкального искусства, подобно живописи Леонардо да Винчи в изобразительном искусстве. Родился Моцарт в Зальцбурге в семье известного скрипача, композитора и педагога Леопольда Моцарта, под руководством которого получил разностороннее музыкальное образование. Гениальная одаренность ребенка проявилась уже в возрасте трех-четырех лет. Очень рано обнаружилось и стремление к творчеству. Первые композиторские опыты Моцарта относятся к 1761 году. С шести лет Моцарт начал концертировать (иногда вместе с сестрой Марией Анной), выступая при дворах европейских правителей и вельмож. Он не переставал совершенствоваться в игре на клавесине и неустанно сочинял пьесы для этого инструмента; писал симфонии (иногда без инструмента, чтобы игрой не тревожить заболевшего отца, обычно сопровождавшего детей в концертных поездках) и инструментальные ансамбли, в том числе сонаты для скрипки и фортепиано. Когда Моцарту исполнилось двенадцать лет, он уже дирижировал своими вокально-инструментальными произведениями и сочинил первые оперы — «Мнимая пастушка» и «Бастьен и Бастьена». В 1769 году Леопольд повез сына в Италию, где Моцарт выступал во многих городах, а в свободные часы сочинял оперы (одна из них — «Митридат» — ставилась, например, двадцать раз в Милане), симфонии, квартеты и завоевал такое признание, что в четырнадцатилетнем возрасте был избран членом Болонской академии. Папа римский наградил его орденом Золотой шпоры, дававшим право на дворянское звание «кавалера» (композитор им никогда не пользовался, в отличие от Глюка).

Поступив на службу к князю-архиепископу Зальцбургскому, Моцарт продолжал работать в различных областях музыкального творчества, вскоре превзойдя всех своих современников. Время от времени совершал концертные поездки. Когда же новый князь, фанатик и самодур, стал препятствовать его поездкам за пределы Зальцбурга, Моцарт отказался от службы при дворе князя и в 1781 году обосновался в Вене. Последние десять лет недолгой и трудной жизни композитора ознаменовались созданием таких величайших произведений, как оперы «Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Волшебная флейта», симфонии, инструментальные пьесы, ансамбли, сонаты.

Публикуемая Фантазия Моцарта отличается лирико-драматической выразительностью. Вальсы композитора (один из них также представлен в сборнике) принадлежат к числу первых классических образцов этого жанра. Знаменитый Турецкий марш — часть сонаты; а Лакримоза (от лат. lacrima — слеза) является транскрипцией одной из частей последнего произведения Моцарта — Реквиема.

Величайший гений мировой музыкальной культуры — Людвиг ван БЕТХОВЕН (1770—1827) — родился в Бонне в семье придворного музыканта. Отец обучал его игре на разных инструментах и познакомил с началами теории музыки. Дальнейшее образование мальчик продолжал под руководством францисканских монахов, а затем — опытного композитора и разносторонне образованного человека К. Нефе. В 1792 году Бетховен обосновался в Вене, куда ненадолго приезжал еще пять лет тому назад. Встреча его с Моцартом окружена легендами, но нет сомнения, что творчество автора «Волшебной флейты», так же как и Гайдна, у которого Бетховен одно время брал уроки, оказало на него сильнейшее воздействие. Вскоре после переезда в Вену Бетховен стал известен вначале как блестящий пианист-импровизатор, а затем как композитор, наделенный ярким, своеобразным дарованием, сказавшимся и на стиле его исполнительского искусства. Концертные поездки Бетховена продолжались недолго, так как уже в 1797 году у него обнаружились первые признаки ослабления слуха, явившиеся предвестником полной глухоты. Но, как бы трагически ни складывалась жизнь, творческая энергия композитора не иссякала до конца его дней.

Огромное творческое наследие Бетховена включает оперу «Фиделио», 9 симфоний, несколько увертюр и других симфонических произведений, 5 фортепианных, скрипичный и тройной концерты, 16 струнных квартетов и множество других инструментальных ансамблей, 32 сонаты для фортепиано, 10 сонат для скрипки и фортепиано, 5 сонат для виолончели и фортепиано, пьесы для разных инструментов (в том числе для органа), песни, хоры, вокальные ансамбли и многое дру-

гое. Музыка Бетховена отмечена богатством чувств, проникновенностью лирики и сильными эмоциональными кульминациями. «Изумительной, нечеловеческой музыкой» назвал В. И. Ленин двадцать третью сонату Бетховена («Аппассионату»).

«Лунная»* соната — одно из самых знаменитых произведений мировой фортепианной музыки. На протяжении трех ее контрастных частей передано нарастание активности — от раздумья до гневного протеста, смятения и борьбы. Публикуемая первая часть, внешне спокойная и сдержанная, насыщена мечтательной лирикой с едва проступающей глубинной экспрессией. Она требует, как отмечал сам композитор, «деликатного» исполнения, иначе из ее звуков не сложить зачарованного мира мечты.

Создатель немецкой романтической оперы Карл Мария фон ВЕБЕР (1786—1826) не получил систематического образования (ни общего, ни музыкального). Отец его, оперный капельмейстер, игравший на многих инструментах, с сыном не занимался, но возил его с собой, и одаренный ребенок, странствуя с труппой, рано приобщился к музыкальному искусству, сроднился с театром. Заметную роль в музыкальном развитии Вебера сыграл аббат Г. Фоглер, прививший ему любовь к народным песням и сказкам. Отдельные уроки композиции Вебер брал у М. Гайдна, брата знаменитого композитора, до многого доходил сам.

Вебер рано снискал славу пианиста-виртуоза. С семнадцати лет стал выступать как дирижер, руководил постановками своих опер, которые начал писать с двенадцати лет. Композитор возглавлял оперный театр в Праге (1813—1817), совмещая обязанности дирижера, режиссера и хормейстера, после чего переехал в Дрезден и до конца жизни руководил там оперным театром.

Из десяти музыкально-сценических произведений, созданных Вебером, самое известное — «Вольный стрелок» (1820), его первая романтическая опера, вобравшая в себя искания предшественников (Э.-Т.-А. Гофмана, Л. Шпора) и наметившая принципы музыкальных драм Вагнера. Значительное место в творчестве Вебера занимает вокальная музыка (около 130 песен), музыка к драматическим пьесам (в том числе к «Турандот» Шиллера) и сочинения для фортепиано, большинство которых отличается виртуозным блеском.

Итальянский композитор Джоаккино РОССИНИ (1792—1868), о котором Пушкин в «Евгении Онегине» писал: «упоительный Россини, Европы баловень, Орфей», был воспитан, в сущности, артистами бродячей оперной труппы, где работали его отец и мать. Сын певицы и трубача-глашатая, Джоаккино, подобно многим итальянским детям, рано научился петь. Когда с родителями он попал в Болонью, его звонкий, красивый дискант привлек внимание священнослужителей, и Джоаккино обучили церковным песнопениям. Но мальчик настолько поражал своими успехами, что вскоре был принят в Болонский музыкальный лицей, где обучался также композиции и игре на виолончели. В шестнадцать лет Россини написал свои первые крупные сочинения — кантату «Жалоба гармонии на смерть Орфея», 2 симфонии, струнные квартеты. Затем появились и первые оперы. С точки зрения мастерства эти произведения не были безупречны, но в них уже проявился блестящий мелодический дар Россини. На него посыпались заказы от театров в разных городах. Композитор вынужден был писать по четыре-пять опер в год, обычно ориентируясь на известных певцов, которые высоко ценили его умение хорошо использовать голосовые возможности. Венецианские постановки «Танкреда» и «Итальянки в Алжире» (1813), римские премьеры «Севильского цирюльника» (1816) и «Золушки» (1817), успех «Сороки-воровки» в Милане (1817) принесли Россини в короткий период мировое признание.

И поныне Россини пленяет красотой своих мелодий, тесно связанных с традициями итальянской музыки, увлекает мастерски созданными музыкально-сценическими образами, динамикой развития. В операх композитора хотя и чувствуется порой недостаточность симфонического развития, его достижения оказали огромное влияние на многих итальянских композиторов, включая Верди, унаследовавшего от Россини и мелодические красоты музыки, и благородные освободительные порывы.

Исключительным мелодическим даром обладал Франц Петер ШУБЕРТ (1797—1828) — великий венский романтик, прозванный князем песен. Им создано свыше шестисот песен на тексты И.-В. Гёте (вспомним такой шедевр, как «Лесной царь»), В. Мюллера (циклы «Зимний путь» и «Прекрасная мельничиха»), Г. Гейне, В. Скотта и других поэтов. Оперы Шуберта, его многочисленные инструментальные сочинения — симфонии (они никогда не исполнялись при жизни автора), увертюры, струнные квартеты и другие ансамбли, фортепианные сонаты, вариации и небольшие пьесы — также отмечены гениальным мелодическим даром и наделены чертами пленительной весенности.

Шуберт прожил недолгую, но очень трудную жизнь, полную неустанных творческих порывов и борьбы с нуждой. Неудивительно, что, наряду с незабываемыми страницами задушевной лирики, рожденной поэтическим восприятием природы, чувством дружбы и любви, в произведениях Шуберта возникают скорбные, порой даже мрачные образы.

Дарование Феликса МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ (1809—1847) развивалось в исключительно благоприятных условиях. Сын богатого гамбургского банкира, он с детских лет приобщался к наукам и искусствам многочисленными педагогами, которые учили его и петь, и танцевать, и играть на различных инструментах. Когда же мальчик стал сочинять, отец организовал для него небольшой оркестр, чтобы юный музыкант мог услышать свои первые симфонические произведения.

Увертюра к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» — одно из лучших произведений Мендельсона, и последовавшие затем сорок восемь «Песен без слов» для фортепиано, многочисленные камерные ансамбли, симфонии и инструментальные концерты завоевали композитору признание и широкую известность. Знаменитые вокальные дуэты Мендельсона и фортепианные пьесы, прежде всего «Песни без слов», быстро вошли в обиход домашнего музицирования. Произведения Мендельсона отличаются мелодической выразительностью и мастерской завершенностью. В историю мировой музыкальной культуры он вошел как один из основоположников романтического направления.

Велики заслуги Мендельсона как просветителя и музыкально-общественного деятеля. Это он извлек из забвения баховские кантаты и оратории (в частности «Страсти по Матфею»), вновь зазвучавшие под его управлением через семьдесят девять лет после смерти великого композитора. Мендельсоном основана в 1843 году Лейпцигская консерватория, где некоторое время преподавал теорию композиции Шуман.

Роберт ШУМАН (1810—1856) — один из наиболее выдающихся немецких композиторов-романтиков (его сочинениями завершается раздел зарубежной музыки в нашем альбоме) — родился в семье литератора и переводчика (отец

* Это романтическое название дал сонате современник Бетховена поэт Рельштаб, автор слов многих песен Шуберта.

вместе со своим братом основал издательство «Братья Шуман», просуществовавшее довольно долго). Еще в гимназии Шуман сочинял стихи, драмы и даже романы. Музыкальные способности его обнаружились по-настоящему лишь тогда, когда в 1828 году, поступив на юридический факультет Лейпцигского университета, Шуман стал брать уроки музыки у опытного педагога Вика (дочь которого Клара, впоследствии прославившаяся пианистка, стала его женой). Сочинять Шуман начал в тридцатые годы и уже ранние фортепианные сочинения композитора — 3 большие сонаты, знаменитый «Карнавал» и «Симфонические этюды» — были отмечены своеобразием его творческого облика, сказавшегося в романтической взволнованности музыки, богатстве мелодики и ритмики. Близость к романтической направленности ощутима и в выборе текстов для песен, которых Шуман особенно много написал в год своей женитьбы, воплотив переживаемое чувство счастья в образах лирических вокальных миниатюр, созданных на основе поэзии Г. Гейне, Н. Ленау, Ю. Кернера, Дж. Байрона, Р. Бернса и др. К числу лучших произведений Шумана следует отнести написанные несколько позже камерные ансамбли (трио, квартеты, квинтет), фортепианный и виолончельный концерты.

Творчество Шумана принадлежит к вершинам европейского романтизма. Всемирную известность завоевали его фортепианные пьесы для детей и юношества. Одной из тетрадей этих пьес Шуман предпослал краткие «Советы для молодых музыкантов», настолько понравившиеся Чайковскому, что он перевел их на русский язык.

*

Русская фортепианная музыка, как, впрочем, и другие жанры русского музыкального искусства, тесно связана с истоками народного творчества. Фортепианные пьесы русских композиторов XVIII века, как правило, строились на мелодической основе народной песни, получавшей развитие в вариационной форме (отсюда и типичное название инструментальных пьес того времени — «Российская народная песня с вариациями»), позднее появляются пьесы танцевальных жанров. На рубеже XVIII и XIX веков большое распространение получают, например, менуэты и в особенности полонезы, писавшиеся иногда также на народные темы.

Пьесы танцевального характера сочиняли все предшественники Глинки, в том числе и Александр Александрович АЛЯБЬЕВ (1787—1851), уроженец Тобольска (награжден орденами за боевые заслуги в Отечественной войне 1812 года). Его первыми изданными в Москве сочинениями были два вальса для фортепиано (1810). Среди богатого наследия композитора оперы, оперы-водевили, балет, симфонические, камерно-инструментальные и вокальные сочинения, фортепианная соната, танцы и многое другое. Но, говоря об Алябьеве, мы прежде всего вспоминаем его всемирно известную песню «Соловей» (на слова А. Дельвига) в оригинале и самых различных переложениях, в концертной транскрипции Листа и в обработке для голоса с оркестром Глинки.

Фортепианные пьесы Алябьева в большей части миниатюры. Им присуща близость к русской песенности с ее проникновенной и вместе с тем тонко орнаментированной мелодикой.

Из всех русских композиторов, старших современников Глинки, наиболее разносторонее музыкальное образование получил Алексей Николаевич ВЕРСТОВСКИЙ (1799—1862), опера которого «Аскольдова могила», а также баллады на слова Пушкина и Жуковского («Черная шаль», «Ночной смотр» и др.) долгое время пользовались большой известностью. Помимо опер Верстовскому принадлежат и водевили. В его музыке ярко проявилось национальное своеобразие, восходящее, как у Алябьева, к русскому песенно-романсовому творчеству, связь с которым ощущается и в немногочисленных фортепианных произведениях Верстовского.

*

Александр Егорович ВАРЛАМОВ (1801—1848), воспитанник Петербургской придворной певческой капеллы, основное внимание в своем творчестве уделял песням и романсам; их около двухсот, не считая вокальных номеров из музыки к театральным постановкам («Гамлет», «Эсмеральда», «Ночь перед рождеством», «Степан Разин» и др.). Но широко культивировавшееся в ту пору в быту русских людей домашнее музицирование побуждало композиторов делать переложения и обработки для фортепиано песен, романсов и публиковать в нотных журналах и сборниках. Их можно найти, наряду с оригинальными произведениями Глинки и Верстовского, например, в журнале «Эолова арфа» (1834—1835; издатель Варламов). Именно благодаря таким переложениям и обработкам стали популярны многие романсы и песни Варламова, особенно его песня «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан», известная не только в фортепианных, но и других транскрипциях.

Творчество Варламова оказало несомненное влияние на одного из талантливейших композиторов той эпохи — Александра Львовича ГУРИЛЕВА (1803—1858), сына крепостного музыканта. Отец был первым учителем мальчика. Позже в игре на фортепиано Гурилев совершенствовался у Дж. Филда, глубоко восприняв кантиленность его исполнения. Прекрасное владение выразительными средствами инструмента сказалось в богатой вариационной технике Гурилева и тонкой разработке фортепианной партии его романсов, которые стали ведущим жанром в творчестве композитора. Характерные черты лучших романсов Гурилева во многом перекликаются с лирикой Глинки и Даргомыжского. При жизни композитора огромной популярностью пользовались его вариации на тему романса Варламова «На заре ты ее не буди». Наряду с песенной выразительностью, в этих вариациях ощущается стремление к расширению диапазона приемов фортепианного изложения, отличающие и Польку-мазурку Гурилева, включенную в сборник.

Творческие искания русских композиторов, в частности стремление к насыщению танцевальных жанров чертами поэзии (отход от бытовой, прикладной трактовки танца и обогащение его художественными образами) получили особенно широкое развитие в творчестве Михаила Ивановича ГЛИНКИ (1804—1857). Его Вальс-фантазия для симфонического оркестра навсегда останется гениальным образцом такой поэзии.

Глинка не был просто продолжателем традиций своих предшественников. Восприняв и обобщив их опыт, он утвердил своим гением величие и самобытность русской музыки, подняв ее во всех областях до классических высот. Композитор создал первые русские классические оперы — «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», куда включил балетные номера; создал музыку к драматическому спектаклю «Князь Холмский» (трагедия Н. В. Кукольника), симфонические произведения, камерные ансамбли, хоры, многочисленные романсы и фортепианные пьесы. Музыка Глинки явилась ярким маяком в дальнейших творческих исканиях русских композиторов.

Среди нескольких десятков фортепианных пьес Глинки есть немало танцевальных. Уже в 1828 году он начал писать мазурки, сразу же отказавшись от узкотанцевальной трактовки, насыщая музыку глубоким художественным содержанием, так же как вальсы и другие пьесы (например публикуемый вальс-фантазия «Разлука»). Делал Глинка переложения и об-

работки своих произведений, но этим, пожалуй, еще больше занимались иные мастера. Так, Балакиреву принадлежит превосходное переложение для фортепиано «Марша Черномора» (известен также и блестящей виртуозной транскрипции Листа) и чудесного романса «Жаворонок». Творчество Глинки насыщено интонациями русской песенности, хотя композитор редко обращался к цитатам. Из русского песенно-танцевального народного творчества Глинка почерпнул широкую распевность, лирическую задушевность, ритмическое богатство и другие черты, характеризующие национальную принадлежность его творчества.

Близким другом и достойным продолжателем Глинки был Александр Сергеевич ДАРГОМЫЖСКИЙ (1813—1869), которого Мусоргский назвал «великим учителем правды в музыке». Пушкинские оперы Даргомыжского «Русалка» и «Каменный гость» явились значительным этапом на пути развития русского музыкально-сценического искусства. А многочисленные романсы Даргомыжского, песни социального содержания (такие, как «Старый капрал», «Червяк», «Титулярный советник») открывали новые пути в вокальном искусстве.

В области фортепианной музыки Даргомыжский проявил склонность к вариационной форме. К таким сочинениям относится Фантазия на темы оперы «Иван Сусанин», Вариации на тему русской народной песни «Вницит меня в народе». Танцевальные жанры также не были чужды Даргомыжскому. Вальсы его отличаются выразительностью, а некоторым из них присущи черты виртуозного блеска.

Создание русской пианистической школы связано с именами братьев Рубинштейнов. Оба они принадлежали к числу наиболее выдающихся пианистов своего времени и воспитали много учеников. Основоположник и первый директор Московской консерватории Николай Рубинштейн (1835—1881) творчеством занимался мало и лишь в молодые годы в отличие от старшего брата, основателя Петербургской консерватории, Антона Рубинштейна, наследие которого очень велико.

Антону Григорьевичу РУБИНШТЕЙНУ (1829—1894) принадлежит ряд опер (из них наиболее известна опера «Демон» на сюжет Лермонтова), 6 симфоний, множество камерно-инструментальных и вокальных произведений, 5 концертов, большое число миниатюр для фортепиано (правда, лишь немногие из них сохранились в репертуаре пианистов, что не умаляет, однако, заслуг Рубинштейна как создателя русской фортепианной литературы, на которой воспитывались многие поколения отечественных пианистов).

Александр Порфирьевич БОРОДИН (1833—1887) — одна из самобытнейших фигур русской музыкальной классики. Академик, ученый-экспериментатор, теоретические труды которого по химии завоевали европейскую известность (занятия медициной также оставили заметный след), Бородин сумел, развивая традиции Глинки, придать русской музыке небывалое эпическое величие и богатырский размах. Недаром его вторая симфония названа «Богатырской». Это подлинная вершина русского эпического симфонизма (симфония наполнена образами легендарного прошлого нашей родины, русских богатырей). Симфоническое творчество Бородина и его опера «Князь Игорь» оказали огромное воздействие на отечественных и зарубежных композиторов (в частности на Дебюсси и Равеля).

Фортепианных и вокальных сочинений у Бородина сравнительно мало. Но, подобно тому как «Для берегов отчизны дальной» и «Песня темного леса» принадлежат к вершинам русского романсового творчества, к шедеврам фортепианной музыки может быть причислена и небольшая пьеса «В монастыре», открывающая «Маленькую сюиту» Бородина. Интонации древнего русского напева, звучащие в начале пьесы, сочетаются с эпической мощью, постепенно все более и более нарастающей в «колокольных» аккордах. В двух других пьесах («Грезы» и «Серенада»), взятых из этой же сюиты, запечатлелось так же, как в романсе «Для берегов отчизны дальной», пленительное лирическое дарование Бородина.

Цезарь Антонович КЮИ (1835—1918) в начале своей критической деятельности способствовал верному пониманию великой исторической роли творчества Глинки и Даргомыжского и всячески приветствовал развитие их традиций в творчестве Мусоргского и Бородина; позже, находясь во власти личных пристрастий, стал отрицать значение некоторых достижений русской музыки и даже выступил с резко критической статьей о «Борисе Годунове». Композитору принадлежат 10 опер, свыше 300 романсов, камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные миниатюры и др. В своем творчестве Кюи близок к западноевропейскому романтизму. Критик Г. Ларош назвал его «одним из наших шумановистов».

В последние годы жизни Кюи проявлял интерес к детской музыке: созданы детские оперы (среди них «Красная Шапочка», «Кот в сапогах», «Иванушка-дурачок») и несколько циклов детских песен.

Расцвет и утверждение национальной самобытности русской пианистической школы связаны с именами мастеров, которые в конце пятидесятых годов XIX века составили творческое содружество, прозванное В. В. Стасовым «Могучей кучкой» и именуемое так теперь во всем мире. В содружество это входили Бородин, Кюи, Мусоргский и Римский-Корсаков. Пожалуй возглавил его Милий Алексеевич БАЛАКИРЕВ (1837—1910) — крупнейший из пианистов своего времени. Много сделав в различных жанрах музыкального творчества (им написаны 2 симфонии, симфонические поэмы «Русь», «Тамара», «В Чехии», увертюры, камерные ансамбли, обработки русских народных песен и др.), Балакирев один из первых русских композиторов создал монументальные произведения для фортепиано, в том числе 2 концерта, 2 сонаты, фантазию «Исламей» и ряд других пьес.

Репертуар Балакирева-пианиста был огромен и включал, например, все сочинения Глинки и Шопена. Обширны были и средства выразительности, применявшиеся в исполняемых фортепианных сочинениях и транскрипциях многих оркестровых и вокальных произведений русских и зарубежных авторов.

Чрезвычайно велика роль Балакирева в развитии межславянских музыкальных связей. Он ездил в Прагу дирижировать операми Глинки, был инициатором сооружения первого памятника Шопену в Польше и для этой цели передал все деньги, полученные им от своих варшавских концертов, в которых исполнил все произведения Шопена.

В творчестве Модеста Петровича МУСОРГСКОГО (1839—1881), вошедшего в историю мировой культуры прежде всего как гениальный создатель народно-музыкальных драм «Борис Годунов» и «Хованщина», фортепианная музыка занимает сравнительно небольшое место. Но и он, подобно Бородину, сделал в этой области, как говорят, «немного, но многое». Наиболее значительное достижение композитора в области фортепианного творчества — «Картинки с выставки» (десять пьес, соединенных между собою небольшими интермедиями). Цикл возник под впечатлением выставки картин и набросков друга Мусоргского, художника и архитектора Виктора Гартмана, безвременно скончавшегося в 1873 году. Вся сюита «Картинки с выставки» была написана меньше чем за три недели (в июне 1874 года) и посвящена организатору вы-

ставки В. В. Стасову, идеологу «Могучей кучки». Среди пьес, вошедших в эту сюиту, выделяется «Старый замок». Здесь звучит печальная песня, которую, по замыслу Мусоргского, поет трубадур, стоящий перед средневековым замком. В другой пьесе цикла, «Быдло», передано чувство гнетущей безысходности, которое вызывают уныло бредущие быки, запряженные в тяжелую телегу. Лирическая пьеса «Слеза» создана значительно позже, незадолго до смерти Мусоргского. Великий композитор-реалист умел передать и в фортепианных миниатюрах жизненную правду, конкретность образов (и бытовую, и психологическую).

Значительным этапом в развитии русской и мировой фортепианной музыки явилось творчество Петра Ильича ЧАЙКОВСКОГО (1840—1893). Его сочинения самых разных жанров прочно вошли в золотой фонд русской и мировой музыкальной классики. Говоря о произведениях малых форм, в частности о фортепианных пьесах, следует отметить, что уже в ранний период своего творчества композитор стремился объединять их в циклы. Во всем мире завоевал известность цикл «Времена года». В нем двенадцать различных по настроению пьес. Каждый месяц получил свою музыкально-поэтическую характеристику. Связанные с образами русской природы и картинами жизни людей, одни пьесы представляют собой жанровые зарисовки, другие наполнены лирическим содержанием. Так, например, в «Баркароле» передан идиллический летний пейзаж; созерцательность, задумчивость навеяны в ней картиной речного простора. В «Осенней песне», едва ли не самой знаменитой фортепианной пьесе Чайковского (звучащей также в разных переложениях), передано очень тонко, проникновенно настроение в осеннюю пору. Написанный несколько ранее «Ноктюрн» (представлен в изданиях) называют предвестником цикла «Времена года», отмечая углубленность его психологического содержания.

Во многих пьесах Чайковского, в том числе и в вошедших в цикл «Времена года», отчетливо слышатся народно-песенные интонации. Эта традиция обращения к народной песне, к ее выразительным интонациям, дающим безграничные возможности вариационного развития, неизменно сохранится в русской музыке с давних времен. Она в значительной степени обусловила демократизацию русской классической музыки и способствовала росту национального самосознания ее мастеров. А героико-эпическая линия, особенно отчетливо прослеживаемая в творчестве Глинки и Бородина, свидетельствовала о вере в необоримую мощь русского народа и его светлое будущее.

Не будет преувеличением сказать, что профессиональная музыкальная культура всех народов, живущих на территории нашей страны, в той или иной мере складывалась под благотворным влиянием великих традиций русского искусства. Так, например, творческие принципы и мировоззрение Николая Витальевича ЛЫСЕНКО (1842—1912) — основоположника украинской композиторской школы — формировались под воздействием мастеров «Могучей кучки», прежде всего Римского-Корсакова, у которого Лысенко брал уроки (перед этим два года учился в Лейпцигской консерватории).

Крупнейшее произведение Лысенко — народно-музыкальная драма «Тарас Бульба» (по Гоголю), воссоздающая картины борьбы украинского народа против иноземных поработителей; очень популярна и его опера «Наталка Полтавка». Изучив и собрав много образцов украинских народных песен (а также песен южных славян — сербов, хорватов, македонцев), Лысенко, внесший тем самым большой вклад в музыкальную фольклористику, использовал интонации народно-песенного творчества в своих произведениях. Много сделал композитор и в области вокальной музыки (в частности на тексты Тараса Шевченко им написано более восьмидесяти произведений). Выдающийся хоровой дирижер Лысенко был также хорошим пианистом. Обширное фортепианное наследие композитора включает крупные сочинения и миниатюры. Лучшие из них отмечены самобытными чертами национального инструментального стиля.

Один из основоположников латышской профессиональной музыки Язеп ВИТОЛ (1863—1948), который в России был известен и как Иосиф Иванович Витоль, также воспитанник Римского-Корсакова. Закончив Петербургскую консерваторию, он до 1918 года сам преподавал в ней, сделавшись близким другом и единомышленником Лядова, Глазунова и других русских композиторов. Витол — основатель Латышской консерватории (1919), ныне носящей его имя. Крупнейший из мастеров латышской хоровой песни Витол десять лет (1920—1930) возглавлял знаменитые латышские праздники песни, оказав огромное влияние на развитие хоровой культуры Латвии.

Среди вокальных сочинений Витола особую известность приобрели его баллады на народно-патриотические темы и сказочные сюжеты. В симфоническом творчестве Витола преобладают сюиты; для фортепиано он писал преимущественно миниатюры. Сочетание традиций русской классики, профессионального мастерства корсаковской школы и черт национальной самобытности латышской народной музыки характерно для творчества Витола.

Научная и творческая деятельность Согомона Геворковича Согомоняна, известного под именем КОМИТАС (1869—1935), — свидетельство глубокого понимания музыкантом значения самобытных национальных черт народной музыки для развития профессионального искусства. Изучение и систематизация образцов многовекового музыкального творчества родного армянского народа, первые записи курдских песен, сообщения об этом на международных музыкальных конгрессах в Берлине и Париже, принесли Комитасу европейскую известность ученого-этнографа и способствовали широкому ознакомлению с армянской музыкальной культурой. Обогащенный разрабатываемым материалом и опираясь на него, Комитас строил свои композиции (преимущественно многоголосные вокальные сочинения), которые исполнялись капеллой под его управлением. Наиболее плодотворными для Комитаса были годы жизни в Эчмиадзине (близ Еревана), когда он руководил музыкальными классами и хором духовной академии. Оперные сцены (из незавершенных опер «Ануш» и «Сасунские богатыри») и фортепианные миниатюры Комитаса также отмечены чертами национального своеобразия, почерпнутого из армянского народного творчества.

Первые шаги профессионального музыкального искусства Литвы, относящиеся к началу XX века, связаны с именем Микалоюса ЧЮРЛЕНИСА (1875—1911). В истории мало примеров, когда бы в одном человеке сочетались музыкант и художник такого большого таланта. За десять лет своей яркой творческой жизни Чюрлёнис оставил более шестисот произведений музыки и живописи, удивительно оригинальных по восприятию и воплощению красоты природы и многообразия человеческих чувств. Воспитанник Варшавской консерватории, Чюрлёнис год совершенствовался в Лейпциге, а затем жил в Петербурге, знакомясь с русской музыкой, усвоение классических традиций которой он считал необходимой предпосылкой новых творческих поисков. Музыка Чайковского была ему особенно близка.

Чюрлёнис автор первых литовских симфонических поэм («Лес», «Море»), представляющих своего рода пейзажную

живопись в музыке, и создатель живописных полотен, связанных с музыкой, что подчеркнуто в названиях — «Соната солнца», «Морская соната» и др. Для фортепиано композитор написал 2 сонаты и около 100 миниатюр, одна из которых помещена в сборнике. В своем творчестве Чюрлёнис сумел обобщить и опоэтизировать лучшие черты народного творчества, обогатив их своей фантазией.

*

Советские композиторы — наследники и продолжатели лучших черт классической музыки — восприняли и развили традиции великих предшественников и, опираясь на их опыт, наполнили свои произведения новым содержанием, созвучным нашей великой эпохе и ее свершениям. Творчество представителей старшего поколения советских композиторов явилось звеном, связующим русскую классику с советской музыкой.

Одним из первых может быть назван Михаил Михайлович ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ (1859—1935), получивший образование у Римского-Корсакова в Петербургской консерватории и посещавший тогда собрания «Могучей кучки». Он много сил и времени отдал развитию музыкальной культуры нашей страны и воспитанию ее молодых представителей.

В своем творчестве Ипполитов-Иванов опирался на традиции русской музыкальной классики, прежде всего Римского-Корсакова и отчасти Чайковского. Им написаны оперы (в том числе «Ася» по Тургеневу), различные оркестровые произведения (среди них особую популярность приобрела сюита для симфонического оркестра «Кавказские эскизы», созданная в Грузии, где некоторое время жил композитор), камерно-инструментальные ансамбли, свыше 100 романсов и песен, хоры и фортепианные пьесы. В своей музыке, доходчивой, мелодичной, эмоционально уравновешенной, Ипполитов-Иванов использовал темы русских народных песен, а также песенно-танцевальные мелодии народов Кавказа и Средней Азии («Армянская рапсодия», «Тюркские фрагменты», «Музыкальные картинки Узбекистана» и др.).

Из школы Римского-Корсакова вышел и классик армянской музыки Александр Афанасьевич СПЕНДИАРОВ (Спендиаров, 1871—1928), заложивший основы национального музыкально-сценического искусства (опера «Алмаст») и симфонического творчества. Тесное общение с русскими музыкальными деятелями (Спендиаров много лет жил в Петербурге и Москве), усвоение, благодаря урокам Римского-Корсакова, высокого профессионального мастерства и постижение морально-этической направленности русской классической музыки способствовали формированию мировоззрения композитора. В ряде его произведений звучат мотивы социального протеста, вера в светлое будущее родного армянского народа, в истории которого было немало драматических страниц.

Охотнее всего Спендиаров работал в области оркестровой и вокальной музыки. Он писал сочинения для голоса с оркестром, хоры, вокальные ансамбли, романсы и песни на русские и армянские тексты, делал обработки русских, украинских и других народных песен, в том числе революционных. Из оркестровых произведений наибольшую известность завоевала симфоническая картина «Три пальмы».

Дмитрий Игнатьевич АРАКИШВИЛИ (1873—1953) воспитанник московской танеевской композиторской школы. В историю советской музыкальной культуры вошел как один из основоположников грузинской профессиональной музыки и крупный ученый-этнограф (им записано, изучено и опубликовано свыше пятисот грузинских вокальных и инструментальных народных мелодий). Велика заслуга композитора и в деле создания различных музыкальных обществ, исполнительских коллективов. Аракишвили много дирижировал, преподавал в Тбилисской консерватории и некоторое время был ее директором, а в 1932 году, когда организовался Союз советских композиторов Грузии, стал его председателем.

В творчестве Аракишвили, превосходного знатока грузинской народной музыки, нашло отражение ее интонационное богатство. Мягкий лиризм, мелодическое своеобразие и выразительность музыки Аракишвили проявились особенно ярко в романсах и песнях. Этими же чертами отмечена и лучшая его опера «Сказание о Шота Руставели».

Творчество Рейнгольда Морицевича ГЛИЭРА (1875—1956) теснейшим образом связано с русской музыкальной классикой, традиции которой восприняты были им от Танеева, Аренского, Ипполитова-Иванова — учителей Глиэра по Московской консерватории. Симфонические произведения композитора, в частности Третья симфония («Илья Муромец»), продолжают эпическую линию русского симфонизма; в многочисленных камерных произведениях легко ощутима близость к истокам русской народной песни.

Глиэр оставил большое творческое наследие: оперы, симфонические, камерные и вокальные произведения. Особо отметим его концерты с оркестром — для арфы, для виолончели, для скрипки, для валторны и всемирно известный концерт для голоса с оркестром. Обладая талантом педагога, Глиэр очень рано начал преподавать и неустанно стремился пополнять недостаточный в то время педагогический репертуар своими произведениями. Уже в первые десятилетия деятельности композитора им было создано около ста пятидесяти пьес различной трудности для фортепиано (в две и в четыре руки) и множество пьес для других инструментов.

Существенный вклад внес Глиэр в создание советского балета. Среди его шести сочинений в этом жанре выделяется «Медный всадник» на сюжет бессмертной поэмы Пушкина. Величественная, торжественная музыка финальной картины балета — «Гимн великому городу» (им теперь встречают и провожают гостей Ленинграда) — воспринимается и как гимн городу-герою, выстоявшему под натиском гитлеровских орд, и как прославление силы и могущества нашей страны, величия ее народа.

Николай Яковлевич МЯСКОВСКИЙ (1881—1950) по семейной традиции должен был стать (как его отец) военным инженером и в соответствии с этим получал специальное образование. Но влечение к музыке с детских лет было огромно. Не прерывая основных занятий, Мясковский с помощью частных уроков (у Р. М. Глиэра в Москве и И. И. Крыжановского в Петербурге) смог настолько овладеть музыкальными знаниями, что, еще обучаясь в Военно-инженерном училище, тайком от начальства сдал экзамены и был принят в Петербургскую консерваторию, где его учителями стали Римский-Корсаков и Лядов.

Беззаветно служил Мясковский отечественной музыкальной культуре и, избрав симфонизм как основную область творчества, добился поразительных успехов. Основываясь на достижениях русской и зарубежной музыки, он неутомимо продолжал творческие поиски, развивая этот сложный жанр и обогащая его. Композитором создано 27 симфоний и множество других сочинений, среди которых наиболее значительны кантата «Киров с нами» (посвящена защитникам Ленинграда), скрипичный и виолончельный концерты. Глубина образов, правдивость и благородство чувств придают музыке Мясковского незаурядное обаяние.

Основоположник советского симфонизма, Мясковский воспитал несколько поколений отечественных музыкантов, пере-

давая им, подобно Танееву и Римскому-Корсакову, не только профессиональные навыки, но и высокие морально-этические жизненные принципы.

Уже в ранний период творчества Мясковский часто обращался к разным жанрам фортепианной музыки. Мастер крупных форм, он основное внимание уделял сонатам (их девять), которые представляют значительные трудности для исполнения. Вместе с тем композитору принадлежит немало миниатюр, очень легких, доступных, весьма широко используемых в педагогической практике. К «незатейливым вещицам» относятся и публикуемые «Пожелтевшие страницы», а также другие пьесы.

Творческие достижения Александра Васильевича АЛЕКСАНДРОВА (1883—1946) связаны главным образом с деятельностью руководимого им Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии, положившего начало созданию в нашей стране многих других подобных ансамблей. В соответствии с исполнительским стилем ансамбля Александров сочинял в основном военно-патриотические песни с их широкими и распевными мелодиями, эпической мощью, обнаруживая в них связь с русскими героическими, величальными песнями и продолжая глинкинские традиции (вспомним «Славься!» из оперы «Иван Сусанин»). Одна из лучших песен Александрова — «Священная война» на слова Лебедева-Кумача, родившаяся в первые дни Великой Отечественной войны. Она сочетает в себе черты гимна и походного марша.

Песни такого же плана отбирал Александров и для обработок. Среди наиболее популярных назовем аранжированные им партизанскую песню «По долинам и по взгорьям» и песню времен гражданской войны «Гулял по Уралу Чапаев-герой».

Наряду с этим у Александрова много песен, отмеченных проникновенной, задушевной лирикой; в них воссоздаются образы прославленных полководцев и простых воинов.

Александров автор музыки Государственного гимна СССР.

С именем Узеира ГАДЖИБЕКОВА (1885—1948) связано зарождение профессиональной музыки в Азербайджане. Он способствовал развитию музыкального образования в республике, созданию хоровых коллективов и ансамблей народных инструментов. Под его руководством была организована первая национальная оперная труппа.

Основная область творческих интересов Гаджибекова — музыкально-сценические произведения, которые он стал писать еще в те годы, когда начинал постигать премудрости мастерства (вначале в Москве, затем в Петербургской консерватории). На основе национальных особенностей азербайджанской музыки композитор создал жанр так называемой мугамной оперы (ее отличительная особенность — импровизационность сольных вокальных партий). Писал Гаджибеков и комедийные бытовые оперы на собственные либретто (самая популярная из них — «Аршин мал алан»). Вершиной творчества Гаджибекова явилась опера «Кёр-оглы» — героико-эпическое повествование о крестьянском восстании прошлого, где нашли выражение освободительные идеи. В этом произведении, писавшемся уже зрелым мастером, умело сочетается интонационно-образный строй азербайджанской музыки с новыми для того времени средствами выразительности.

Юрий Александрович ШАПОРИН (1887—1966) унаследовал музыкальное дарование, вероятно, от матери — талантливой пианистки, ученицы Николая Рубинштейна. С детских лет слушая хорошую музыку, будущий композитор рано научился играть на виолончели, петь (одно время даже мечтал об оперной карьере), а затем стал пробовать свои силы и в сочинительстве. Профессиональное музыкальное образование он получил в Петербургской консерватории, куда поступил довольно поздно, имея уже диплом об окончании юридического факультета Петербургского университета.

Начинал свою деятельность Шапорин в драматических театрах, сочиняя музыку к постановкам. Знакомство с Александром Блоком, общение с ним, побудило композитора написать на слова поэта цикл романсов «Далекая юность» и симфонию-кантату «На поле Куликовом».

Естественным продолжением работы в театре явилось сочинение киномузыки, причем более всего Шапорина привлекала героико-историческая тематика (фильмы «Минин и Пожарский», «Суворов», «Кутузов»). Вообще эта сфера музыки, корнями уходящая к Бородину,— самая излюбленная в творчестве Шапорина. К таким сочинениям относится его симфония для хора и оркестра (1932), упоминавшаяся симфония-кантата «На поле Куликовом», ораторий «Сказание о битве за Русскую землю», посвященная событиям Великой Отечественной войны.

Другая линия в творчестве Шапорина — задушевная, проникновенная лирика. Она в великолепных романсах композитора (циклы на слова Тютчева, Пушкина, Блока и др.) и на многих страницах единственной оперы — героико-романтической трагедии «Декабристы», над которой автор работал более двадцати лет.

В интимной лирике и монументальных произведениях Шапорина первостепенное значение отводится мелодическому началу. В этом, несомненно, ощущается преемственная связь с русской классикой.

Анатолий Николаевич АЛЕКСАНДРОВ (1888—1982), воспитанник Московской консерватории, в своем творчестве неизменно оказывал предпочтение камерным жанрам — вокальным и инструментальным. Правда, им написано несколько опер (в том числе «Бэла» по Лермонтову), симфония и сюиты для оркестра, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, но несравненно больше сделано в области камерной музыки, в частности фортепианной. Александров автор 14 сонат, циклов прелюдий, фуг и других пьес, а также многочисленных вокальных произведений, включая детские песни и обработки песен разных народов (для фортепиано, для голоса и фортепиано). Музыке Александрова свойственны просветленный лиризм, изящество формы и романтическая взволнованность. Фортепианные сочинения его неизменно отмечены превосходным знанием возможностей инструмента.

Лев Николаевич РЕВУЦКИЙ (1889—1977) справедливо считается достойным продолжателем основоположника украинской профессиональной музыкальной школы Н. В. Лысенко, у которого он учился, совершенствуясь затем под руководством Р. М. Глиэра в Киевской консерватории. В музыке Ревуцкого ощущается глубокая связь с украинским народным песенно-танцевальным творчеством, близостью к которому отмечены его крупные инструментальные сочинения (2 симфонии, концерт для фортепиано с оркестром), кантата-поэма «Хустина» («Платок»), хоры, романсы на слова Тараса Шевченко и советских поэтов, а также детские песни. Особое внимание Ревуцкий уделял обработкам украинских народных песен, достигнув в этой области, вслед за Н. В. Лысенко и Н. Д. Леонтовичем, значительных художественных результатов. К фортепианной музыке Ревуцкий обращался реже, однако созданные им прелюдии и другие фортепианные пьесы отличаются высоким профессиональным уровнем и национальным своеобразием.

Музыка прославленного композитора, пианиста и дирижера Сергея Сергеевича ПРОКОФЬЕВА (1891—1953) звучит во всем мире, приобретая все большее признание, завоевывая

любовь многих миллионов слушателей. Громадный талант композитора проявился уже в детские годы, когда под руководством Глиэра он сочинял свои первые фортепианные пьесы и пробовал силы в других жанрах. Многообразие творческих интересов Прокофьев сохранил до конца своей жизни. Он создал оперы «Любовь к трем апельсинам», «Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке», «Дуэнья», «Война и мир»; балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок»; 7 симфоний и множество других оркестровых произведений; вокально-симфонические сочинения (среди них кантата «Александр Невский»); камерно-инструментальные ансамбли, хоры, песни, музыку к кинофильмам и театральным постановкам.

Особое место в творческом наследии Прокофьева занимают произведения для фортепиано. Будучи прекрасным пианистом (занимался в классе А. Н. Есиповой, получив «весьма блестящую подготовку», по словам А. Г. Глазунова), Прокофьев значительно обогатил фортепианную литературу. Его 5 концертов для фортепиано с оркестром, 9 сонат, несколько десятков разнохарактерных пьес — все эти сочинения (включая «Двенадцать пьес» и «Токкату», созданные в 1911—1912 годах) вошли в золотой фонд музыкальной классики.

Ученик Римского-Корсакова и Лядова, Прокофьев, восприняв национальные традиции отечественной музыки, смело и своеобразно развивал их в своем творчестве. Ритмическая взрывчатость, сложность, порою резкая острота гармоний органично сочетаются в его произведениях с пленительной лирикой.

Лучшие традиции танеевской школы легли в основу творчества Бориса Николаевича ЛЯТОШИНСКОГО (1895—1968), ученика Глиэра по Киевской консерватории. В первом струнном квартете, написанном еще в ученические годы, сказалось стремление молодого композитора к характерному для Танеева сочетанию лирико-драматических и эпических образов. Работал Лятошинский в самых разных областях музыкального творчества, рано достигнув высокого мастерства и яркого своеобразия. Он создал 2 оперы — «Золотой обруч» (на сюжет Ивана Франко о героической борьбе славянского племени тухольцев с ордами Чингисхана) и «Щорс»; 5 симфоний, увертюру на темы украинских народных песен, симфонические поэмы «Воссоединение», «Гражина» (на сюжет Мицкевича), «На берегах Вислы»; «Славянский концерт» для фортепиано с оркестром, в котором, как и в Пятой («Славянской») симфонии, композитор самобытно и образно запечатлел исконную общность музыки славянских народов; много камерно-инструментальных ансамблей, хоры, романсы и десятки обработок украинских народных песен.

Для фортепиано, помимо концерта и сонат, Лятошинский написал свыше двадцати разных сочинений, также отмеченных чертами его сильной творческой индивидуальности.

Более пятисот песен создано Анатолием Григорьевичем НОВИКОВЫМ (1896—1964). Почти все они написаны на слова советских поэтов и воспевают героев гражданской войны, Великой Отечественной, подвиги бесстрашных партизан, созидательные устремления нашего народа и борьбу за мир. Новикову принадлежит и несколько музыкальных комедий (в том числе «Левша», «Василий Теркин»), кантаты для хора («Красной Армии слава!», «Победная», «Золотая звезда»), поэма «Нам нужен мир» для солистов, хора, чтеца и оркестра.

Полюбив с детства русские народные напевы, Новиков в молодые годы много времени уделял изучению народного творчества, собирал его образцы, записывал, редактировал, объединив потом все это в трехтомник «Русские народные песни». В творчестве композитора (он получил профессиональную подготовку в Московской консерватории в классе Глиэра) интонации русской народной песни преломлялись в сотнях новых, полюбившихся народу песнях, среди которых «Вася-Василек», «Смуглянка», «Родина моя», «Дороги» и знаменитый «Гимн демократической молодежи мира», звучавший в самых различных переложениях и обработках.

Уроженец Петербурга, Виктор Степанович КОСЕНКО (1896—1938) получил музыкальное образование в родном городе, где он учился в консерватории под руководством И. С. Миклашевской (фортепиано) и Н. А. Соколова (теория композиции). С 1918 года он прочно связал свою судьбу с Украиной и ее музыкальной культурой как пианист, композитор и педагог. Примкнув к украинской композиторской школе (что заметно и в его романсах, и в музыке к кинофильму «Гибель эскадры»), Косенко сохранил связи с русской музыкальной культурой; его сонаты и многочисленные пьесы для фортепиано написаны под сильным творческим влиянием Чайковского, Рахманинова, Скрябина.

Исаак Осипович ДУНАЕВСКИЙ (1900—1955) окончил Харьковскую консерваторию как скрипач, занимаясь там одновременно и композицией. Рано связав свою судьбу с театром, Дунаевский глубоко постиг его специфику. Созданные композитором оперетты звучат и поныне (среди них «Вольный ветер» — одна из лучших советских оперетт). Дунаевским написана музыка ко многим кинофильмам. Все мы хорошо знаем такие киноленты, как «Веселые ребята», «Три товарища», «Вратарь», «Цирк», «Дети капитана Гранта», «Волга-Волга», «Кубанские казаки», «Весна» и другие, с бодрой, темпераментной музыкой.

Почти все лучшие песни Дунаевского впервые прозвучали в кинофильмах, упрочив известность талантливого мастера песенного жанра. Его лирические песни часто обнаруживают близость к русскому лирико-бытовому романсу. Лирическим началом отмечены и песни-вальсы. Композитору принадлежит большое число массовых песен-маршей в быстром темпе с упругим ритмом и подчеркнуто радостным настроением.

Особенно удалась Дунаевскому «Песня о Родине» на слова В. И. Лебедева-Кумача, с которым он много сотрудничал. Воплотив в себе чувства и мысли миллионов советских людей, песня эта сделалась подлинно народной. Ее начальный мотив звучит как позывные Всесоюзного радиовещания.

Прожив сравнительно недолгую жизнь, Дунаевский стал среди широких масс одним из самых популярных композиторов, чьи песни и мелодии из кинофильмов охотно слушают и исполняют.

Яркое, своеобразное дарование Арама Ильича ХАЧАТУРЯНА (1903—1978) выдвинуло его в первый ряд композиторов нашего времени. Обучаясь у М. Ф. Гнесина, С. Н. Василенко, Н. П. Иванова-Радкевича и закончив образование в классе Н. Я. Мясковского, Хачатурян вступил на творческий путь во всеоружии профессионального мастерства. С детства хорошо знакомый с интонационным богатством древней музыкальной культуры народов Закавказья Хачатурян, создавая свои произведения, неизменно обращался к этой сокровищнице, никогда не отрываясь от родной почвы, что придало самобытные черты всему его творчеству. Композитор наполнял традиционные музыкальные формы ослепительной яркостью оркестрового колорита, смелостью гармоний, воплощая в своей музыке полноту чувств и переживаний нашего современника.

Хачатуряном написаны балеты «Гаянэ» и «Спартак», 3 симфонии (третья с органом), восьмичастная симфоническая поэма «Сталинградская битва», вокально-симфонические произведения, концерты с оркестром — фортепианный, скрипичный и виолончельный, инструментальные пьесы, музыка к спектаклям (в частности к драме Лермонтова «Маскарад») и кинофильмам.

Музыка Хачатуряна неизменно оказывает сильное эмоциональное воздействие на слушателя. В ней сочетаются стремительная динамика и пленительный лиризм. Напевные мелодии Хачатуряна тонко орнаментированы, и в этом искусстве он подобен тем мастерам Востока, которые украшали архитектурные сооружения затейливыми узорами.

В своей творческой и общественной деятельности Дмитрий Борисович КАБАЛЕВСКИЙ (1904—1987) уделял особое внимание музыкальному воспитанию детей и юношества.

его концерты для скрипки с оркестром и виолончели с оркестром, Третий концерт для фортепиано с оркестром, «Двадцать четыре пьесы для детей» и «Тридцать детских пьес» для фортепиано, «Двадцать легких пьес» для скрипки и фортепиано, многочисленные песни, из которых наиболее популярны созданные на тексты С. Я. Маршака и С. В. Михалкова.

Творческий облик композитора сложился под воздействием его учителя Н. Я. Мясковского, по классу композиции которого Кабалевский окончил Московскую консерваторию. Прочная связь с русской народной песенностью и традиции русской музыкальной классики ощущаются в его операх («Кола Брюньон», «В огне», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», «Сестры»), четырех симфониях, концертах, камерно-инструментальных ансамблях, а также фортепианных и вокальных сочинениях. Из многочисленных фортепианных пьес Кабалевского выделяются «Двадцать четыре прелюдии» и «Шесть прелюдий и фуг».

Творчество Дмитрия Дмитриевича ШОСТАКОВИЧА (1906—1975) рано завоевало признание в нашей стране и за рубежом. Разностороннее образование он получил в Ленинградской консерватории под руководством знаменитого пианиста Л. В. Николаева и мастеров корсаковской школы М. О. Штейнберга и Н. А. Соколова.

Симфоническая музыка была, несомненно, излюбленной областью творчества Шостаковича. Он создал 15 симфоний и множество других оркестровых произведений, из которых наиболее прославлена Седьмая симфония, названная «Ленинградской» (композитор написал на партитуре — «Посвящается городу Ленинграду»). Замысел симфонии зародился в Ленинграде, где Шостакович пробыл первые три месяца войны и написал там первые две части произведения. Патриотическая направленность творчества Шостаковича проявилась и в его музыке к кинофильмам, в хорах, романсах и песнях.

В музыкально-сценических произведениях композитора получили развитие разнообразные стороны его дарования — от юмора и гротеска («Нос» по Гоголю) до трагедии («Катерина Измайлова» по Лескову).

К числу достижений Шостаковича, несомненно, принадлежат такие фортепианные произведения, как концерт, «Двадцать четыре прелюдии», «Танцы кукол», «Три фантастических танца», «Двадцать четыре прелюдии и фуги» — наиболее известный фортепианный цикл, где нашли дальнейшее развитие традиции русского полифонического искусства.

З. Гулинская

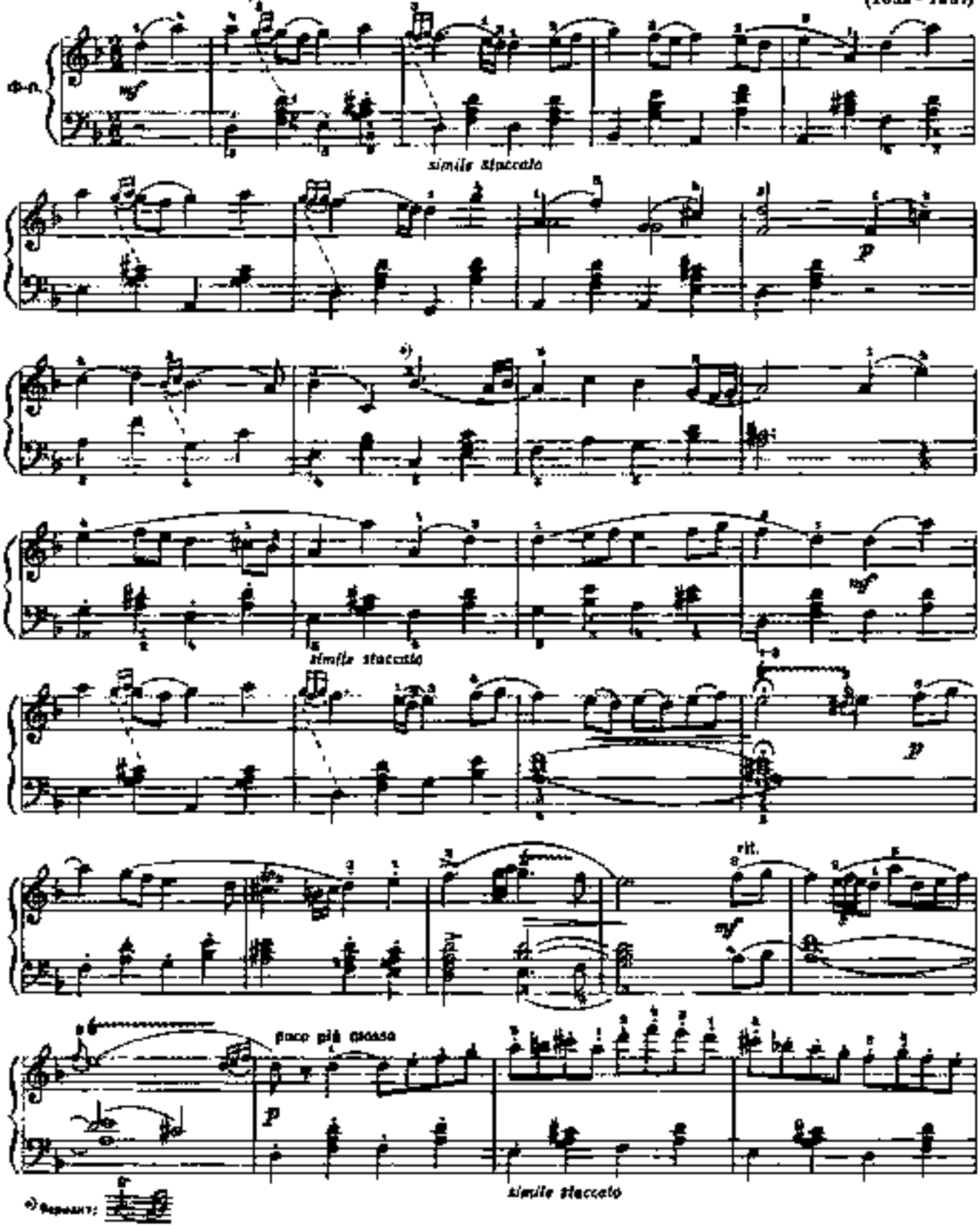
I. ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

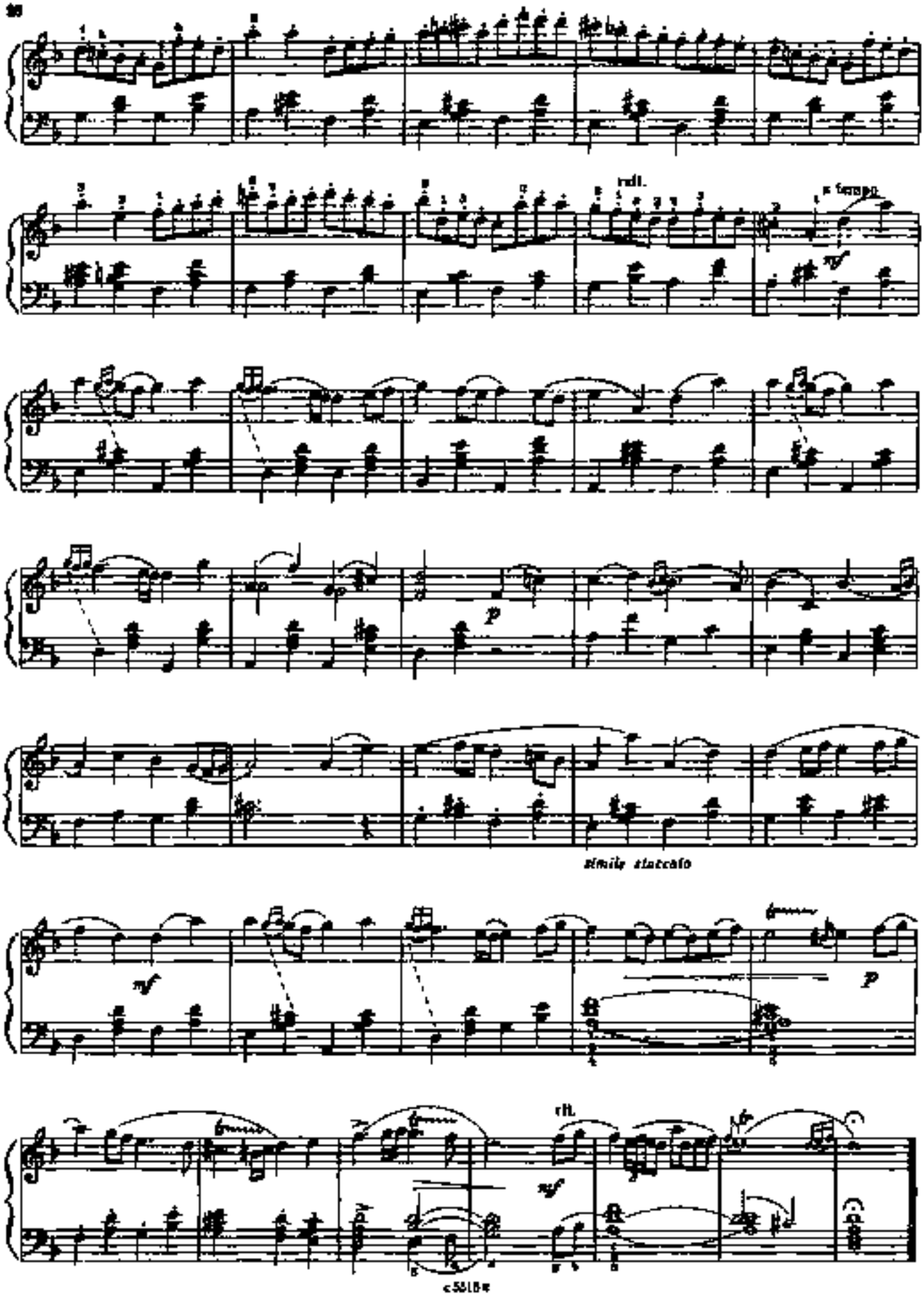
Две пьесы

1. ГАВОТ

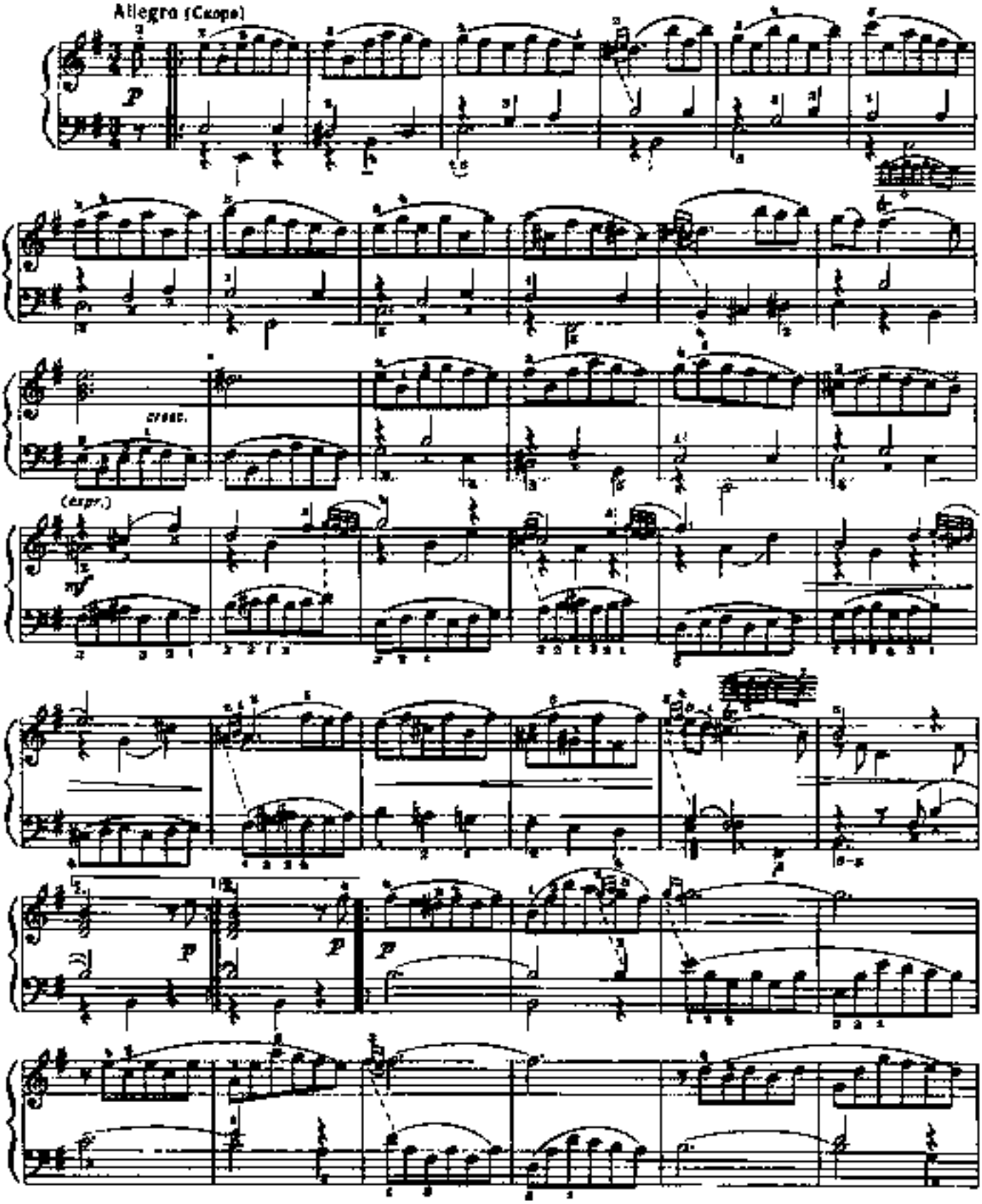
Ж.-Б. ЛЮЛЛИ
(1632 – 1687)

Moderato (Умеренно)




rall.
a tempo
simile staccato
rit.

2. КУРАНТА



cresc.

cresc.

poco rit.

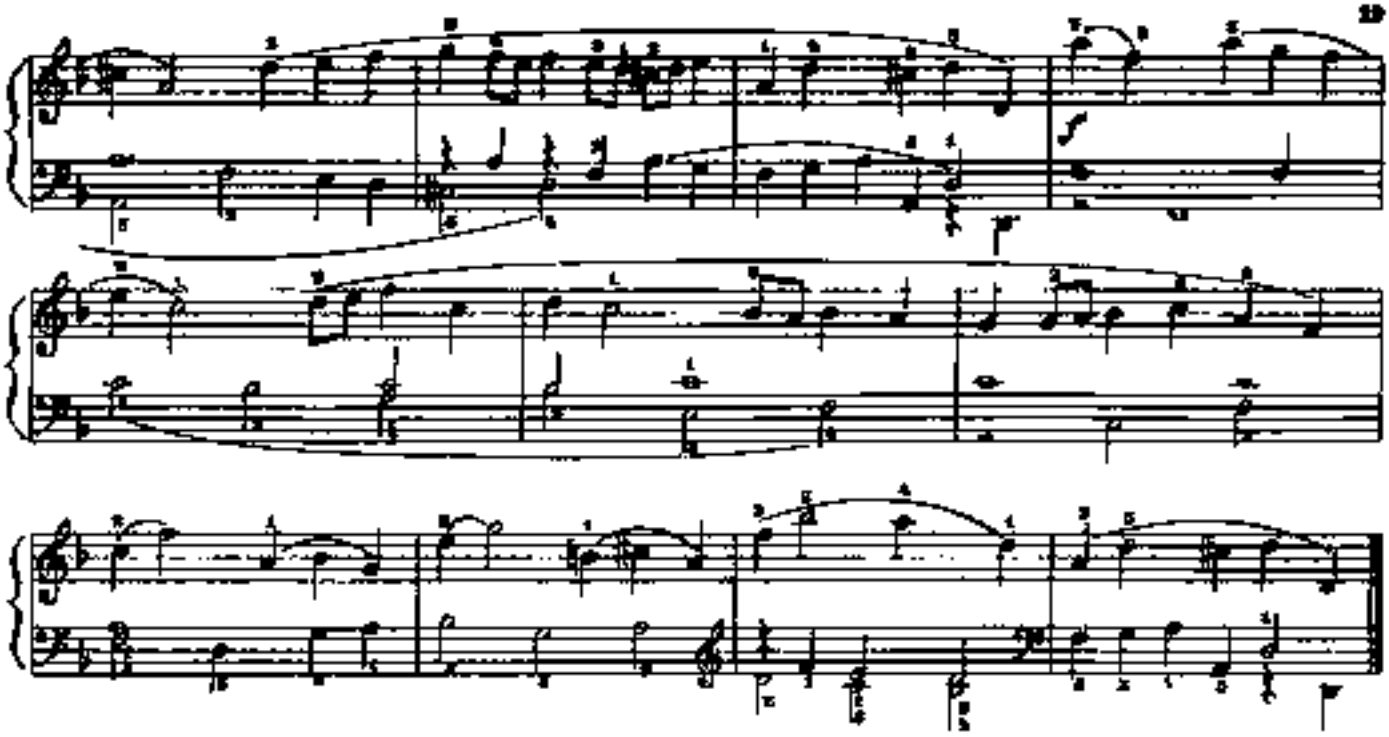
1. 2.

Две пьесы

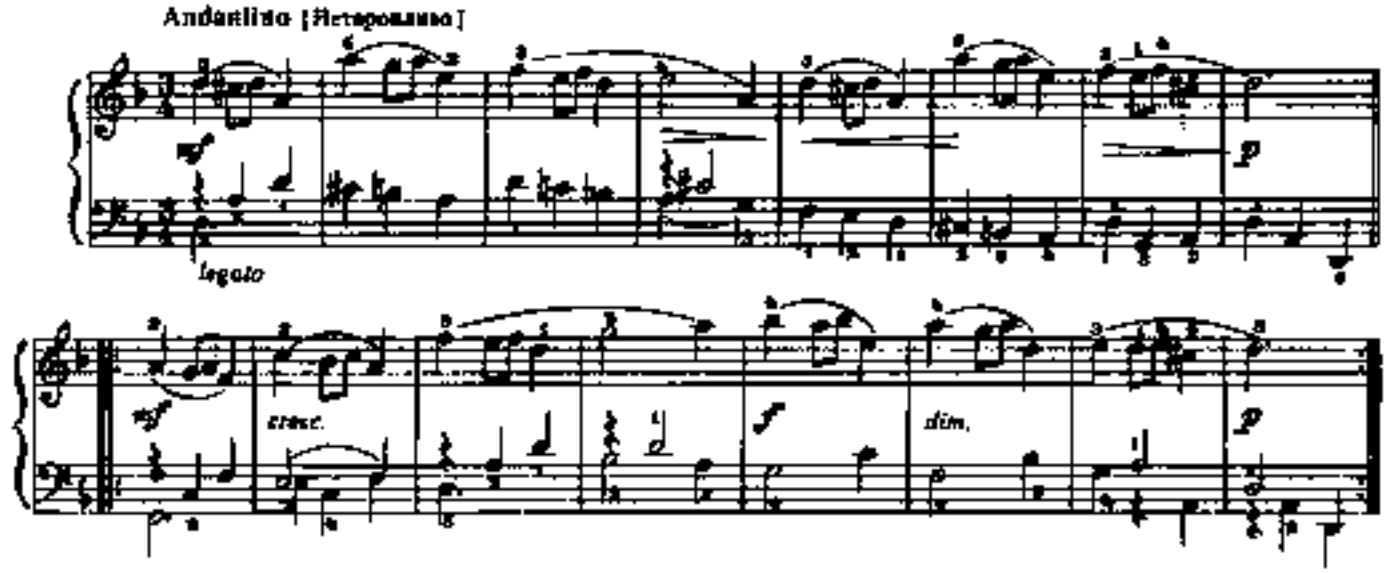
1. МАТРОССКИЙ ТАНЕЦ

Г. ПЕРСЕЛЛ
(ок. 1658–1695)

Allegro (Скоро)



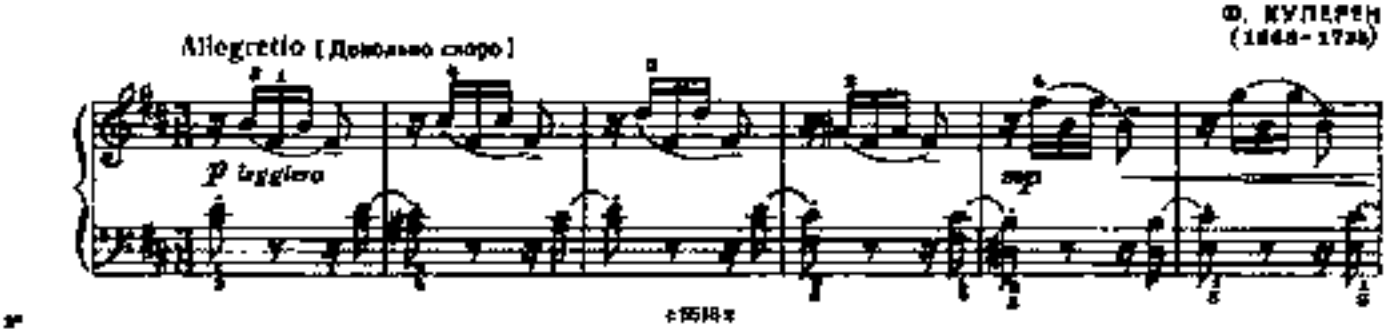
2. АРИЯ

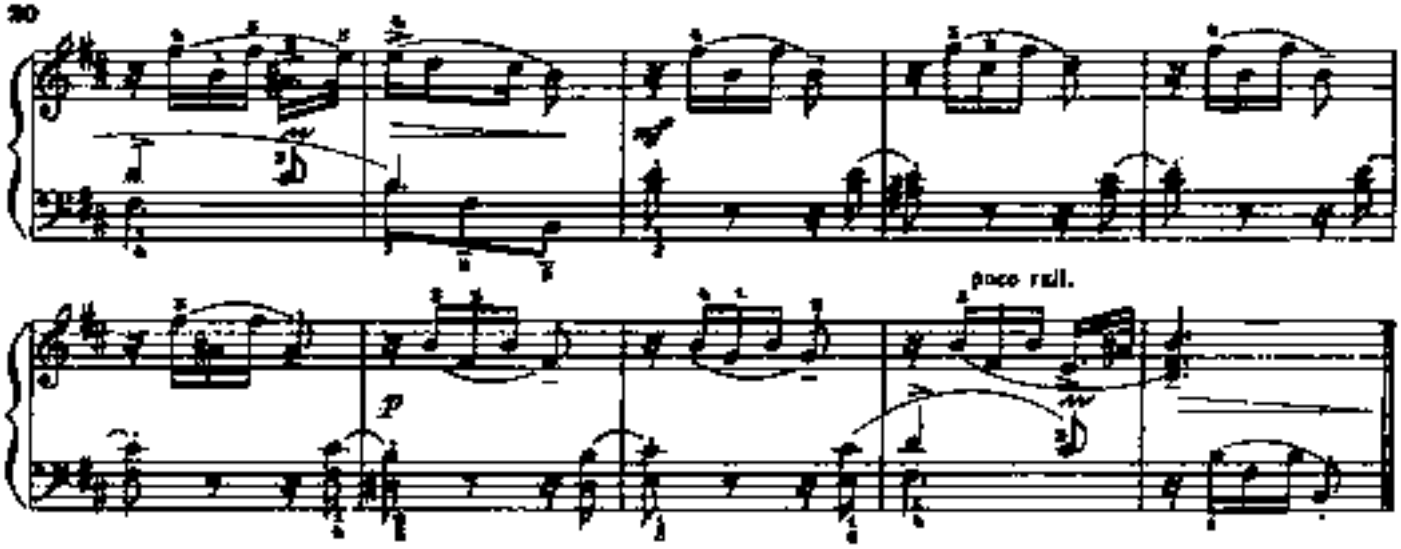


Две пьесы

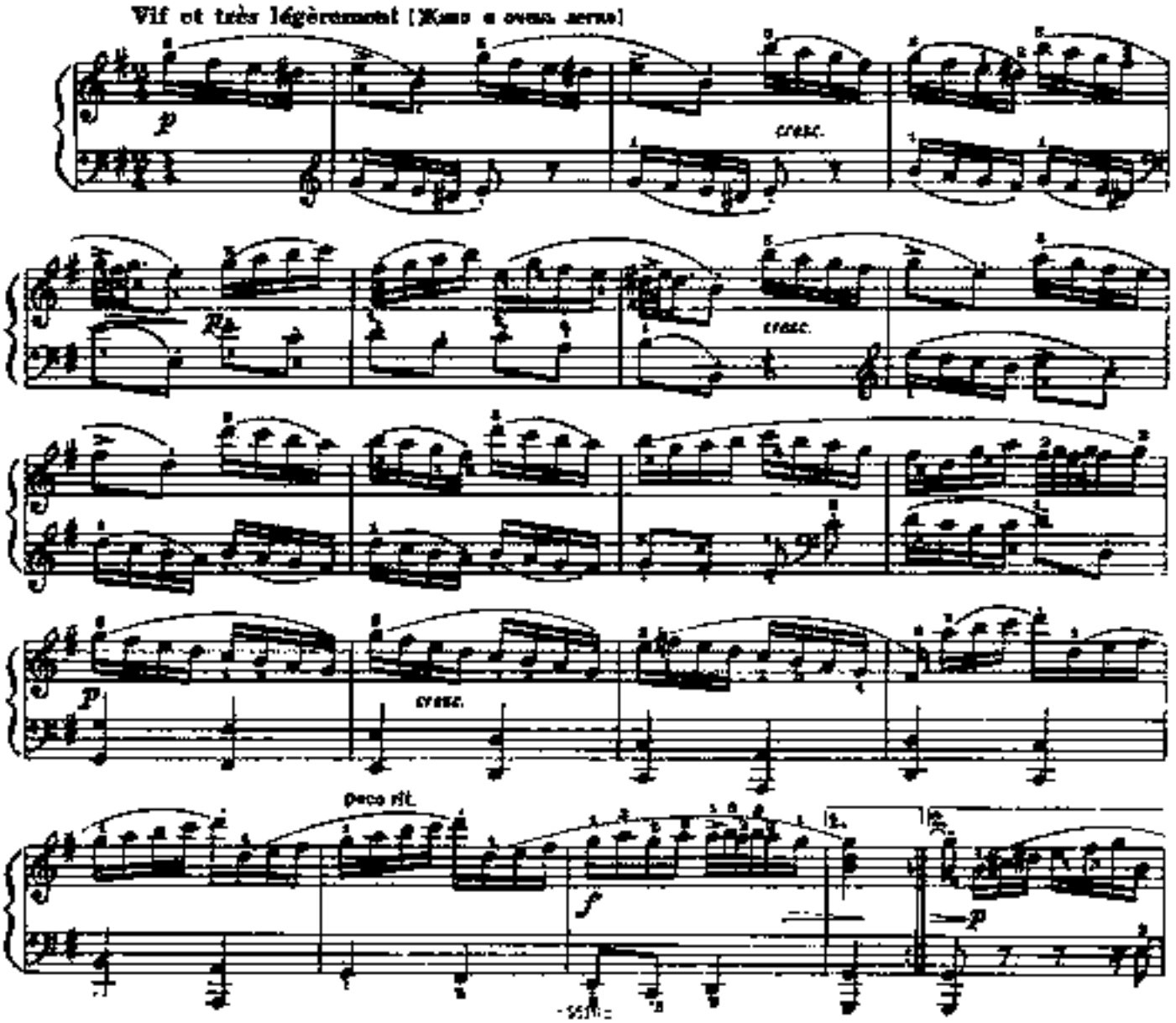
1. КУКУШКИ

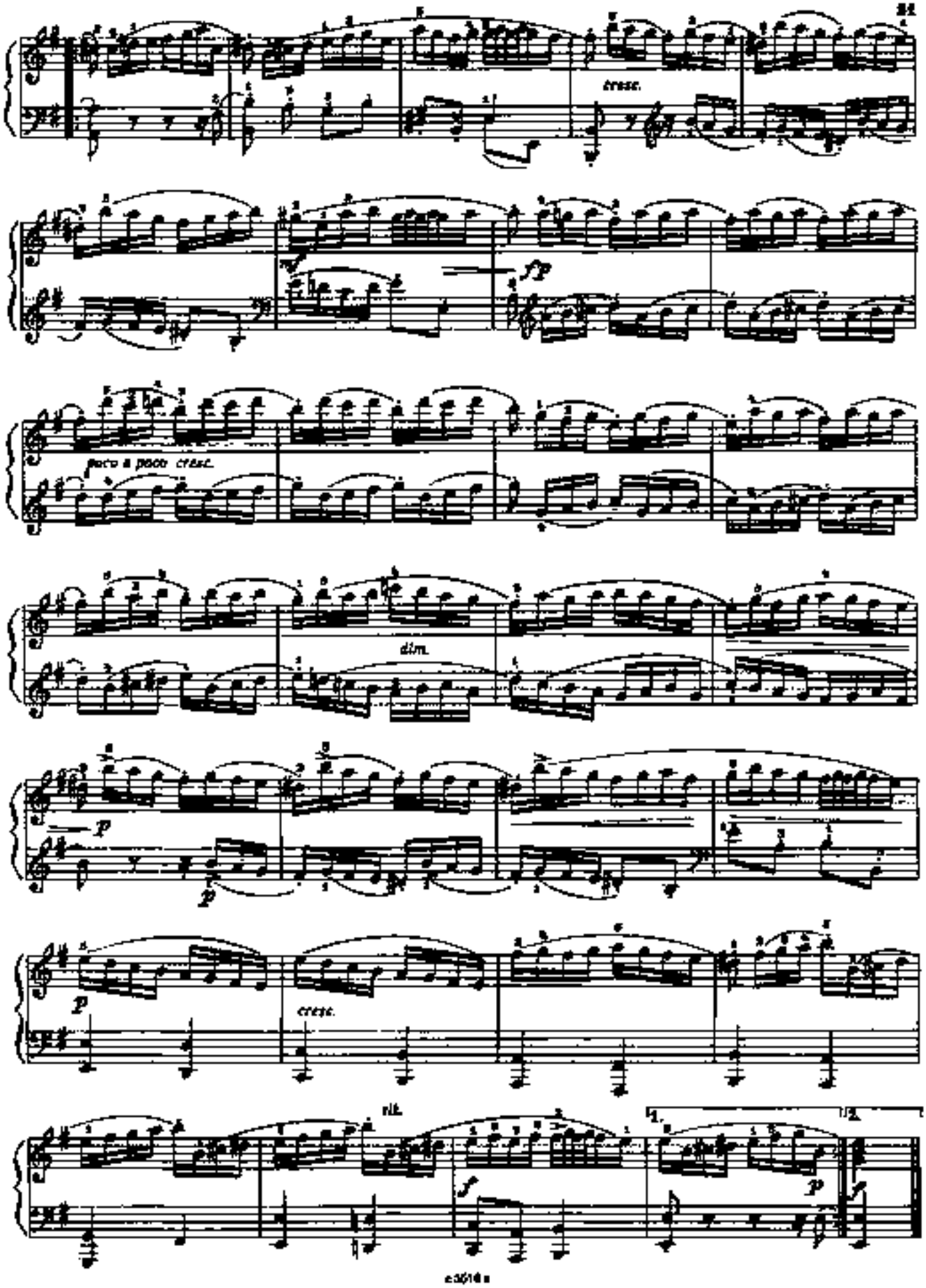
Ф. КУПЕРЕН
(1668–1733)





2. МАЛЕНЬКИЕ ВЕТРЯНЫЕ МЕЛЬНИЦЫ




cresc.
mf
fp
poco a poco cresc.
dim.
p
p
cresc.
rit.
1.
2.
f
p

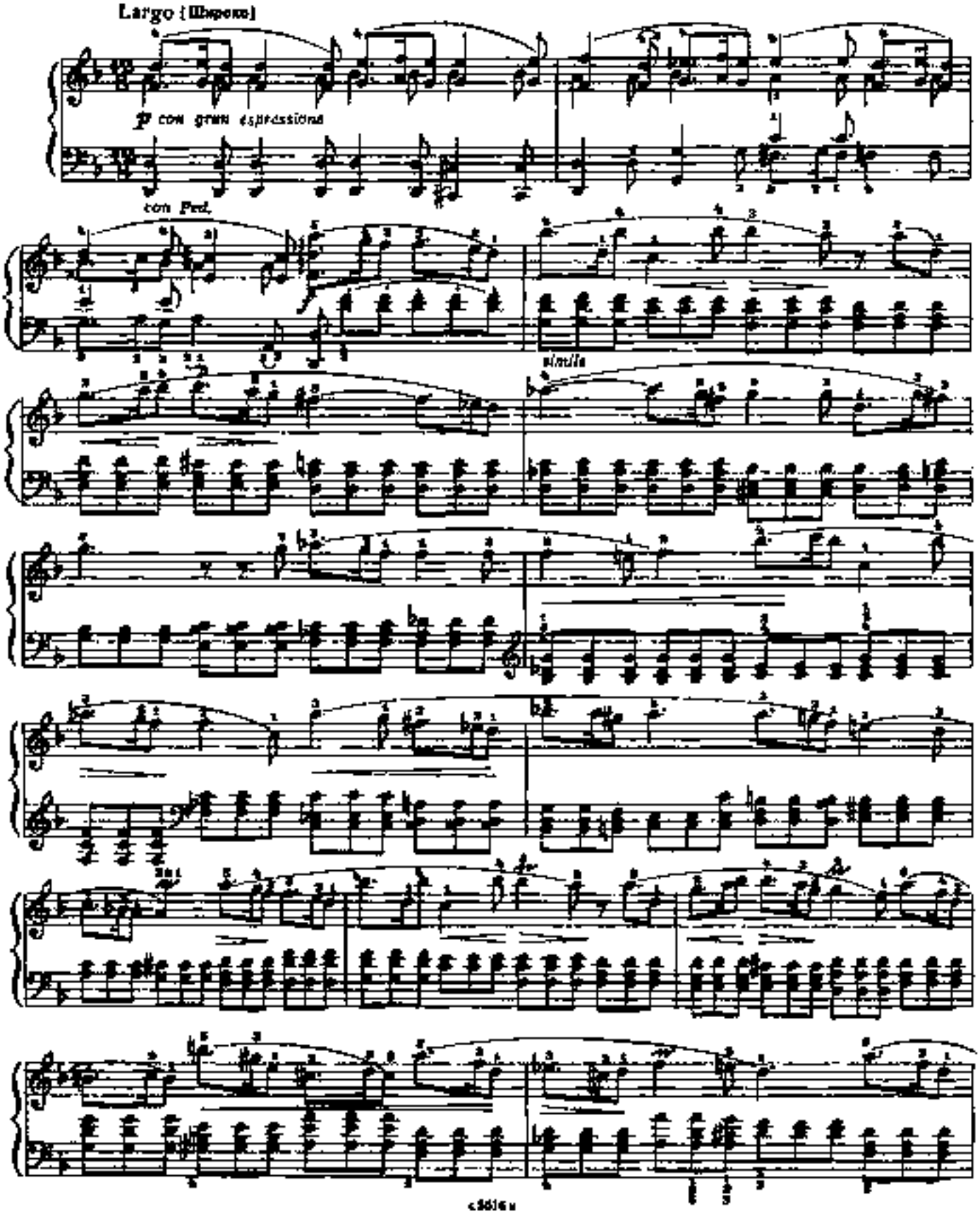
СИЦИЛИАНА

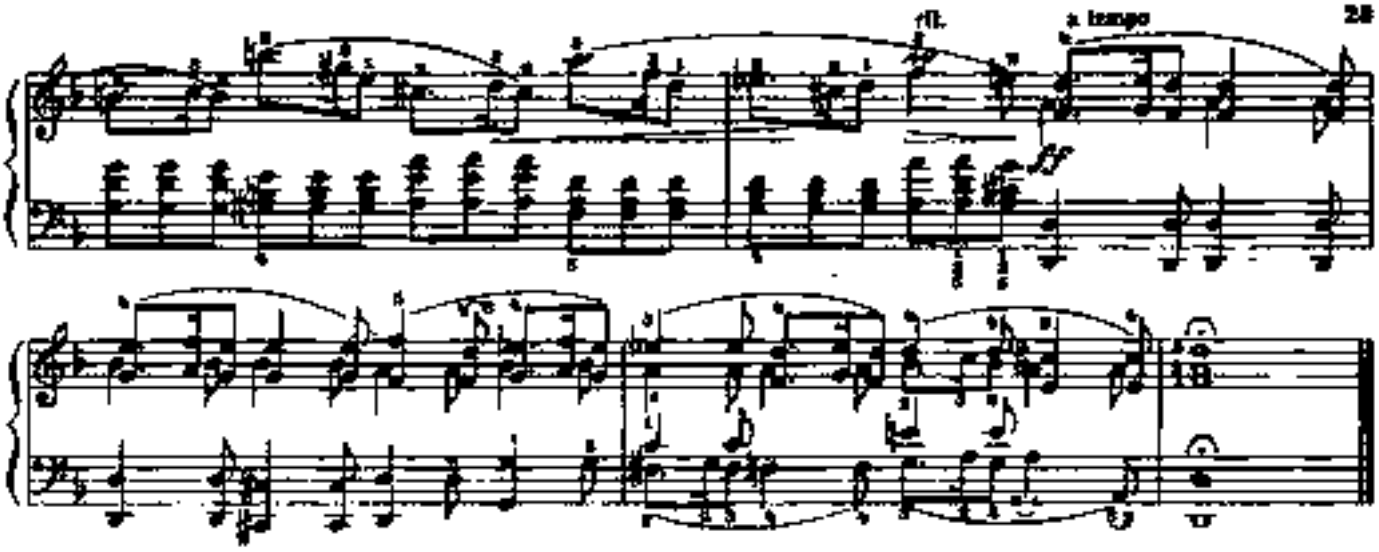
А. ВИВАЛЬДИ
(ок. 1678 – 1741)

Транскрипция для фортепиано А. Немировского

Обработка для органа И.-Ф. Баха

Largo (Широко)

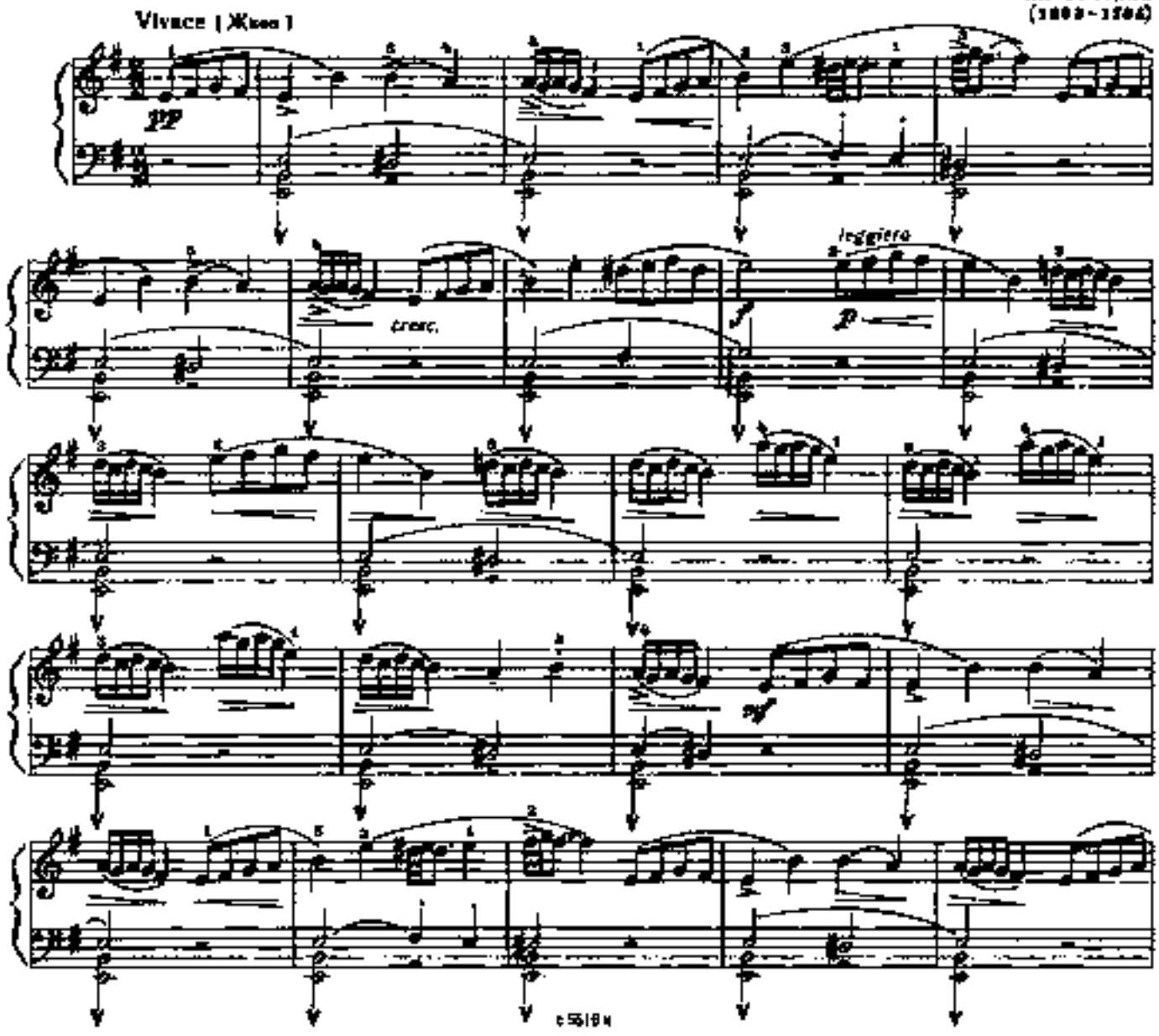


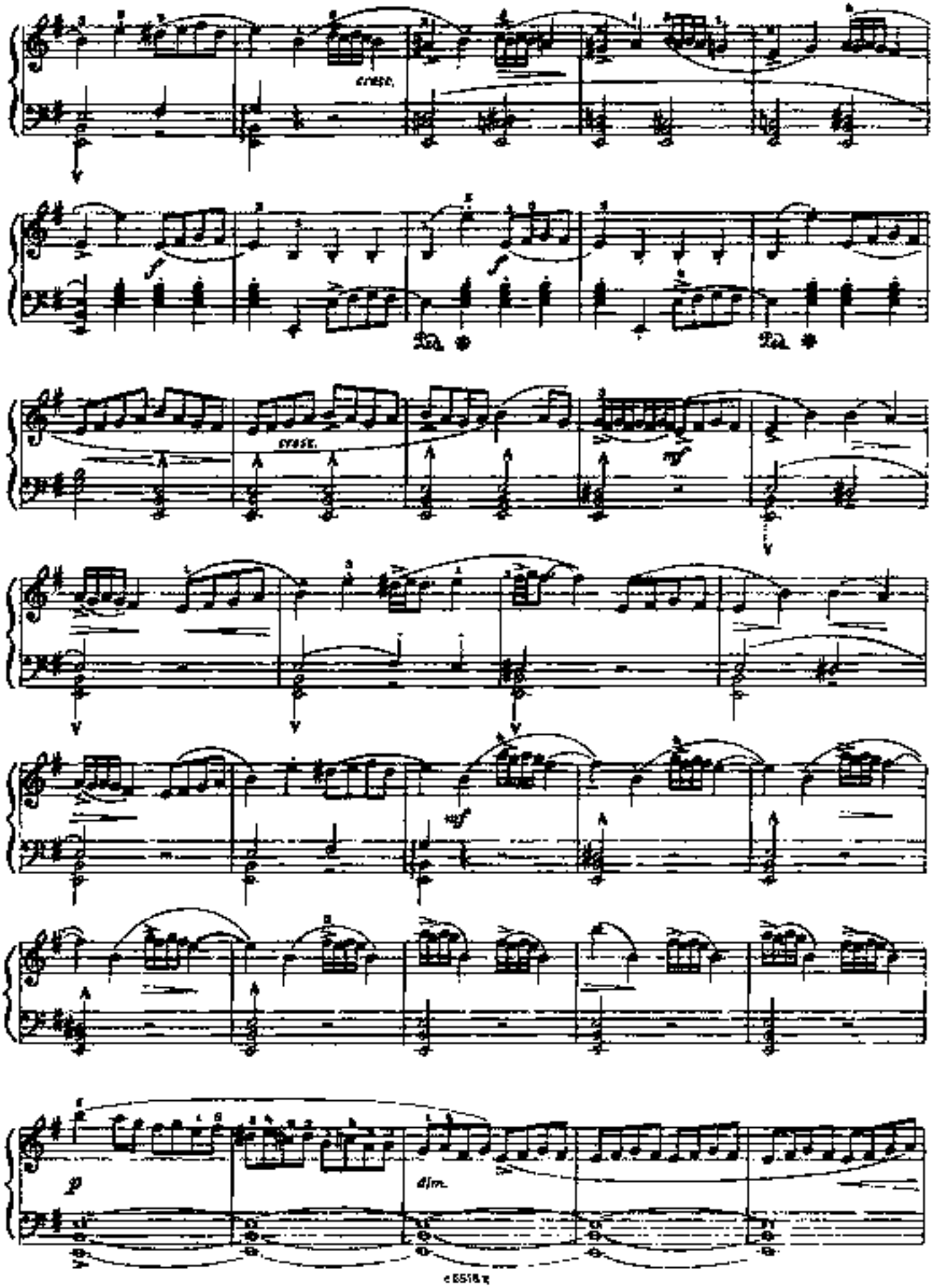


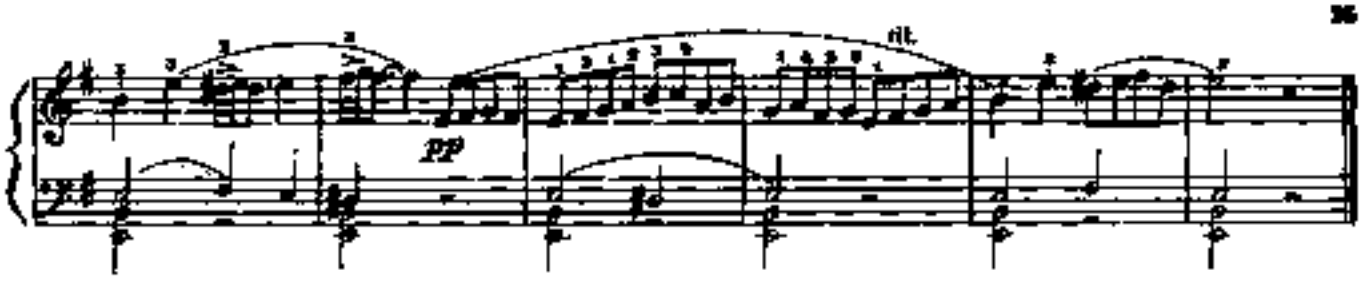
Две пьесы

1. ТАМБУРИН

Ж.-Ф. РАМО
(1683–1764)

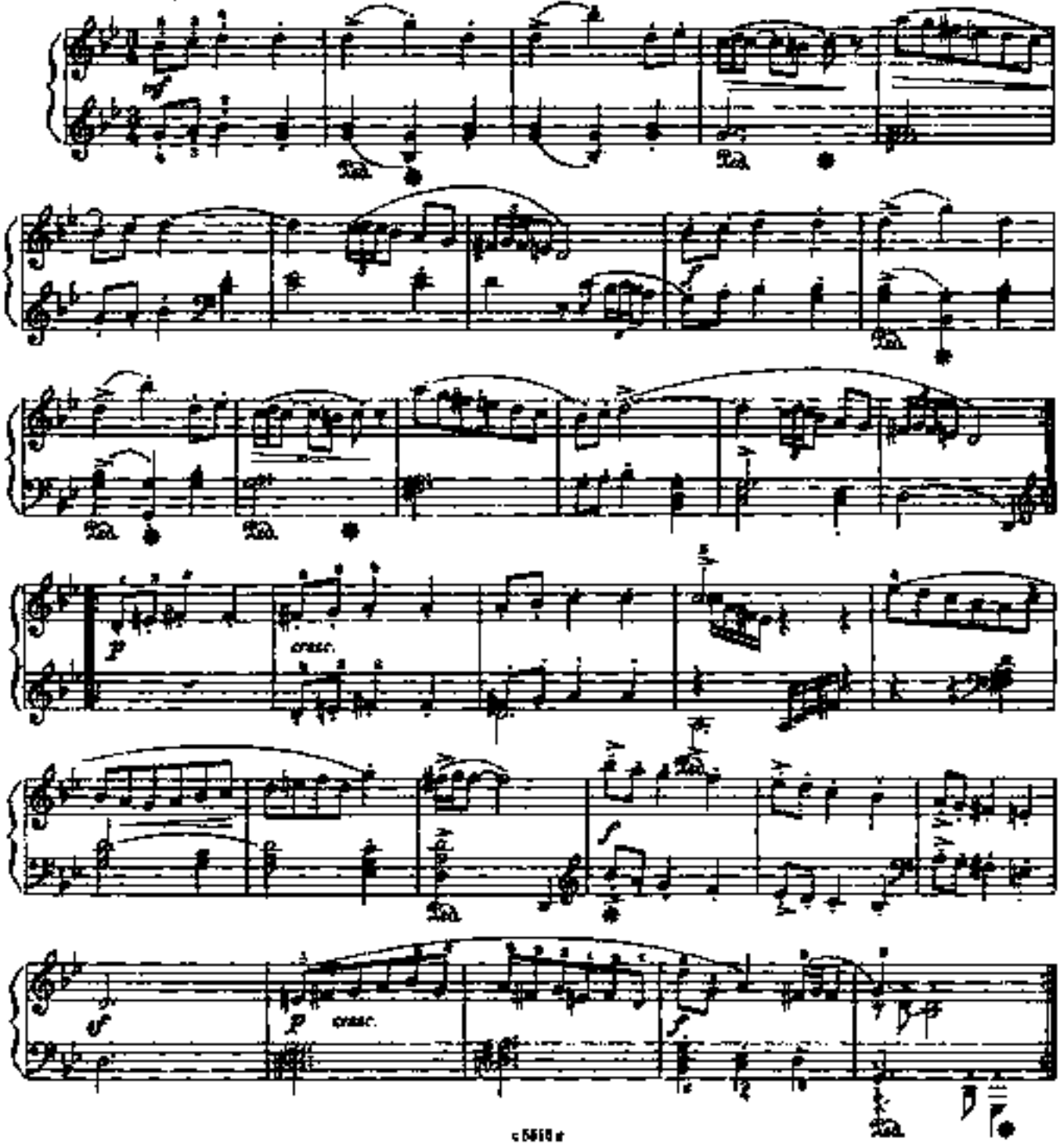



cresc.
Ped.
Ped.
cresc.
mf
mf
dim.



2. МЕНУЭТ

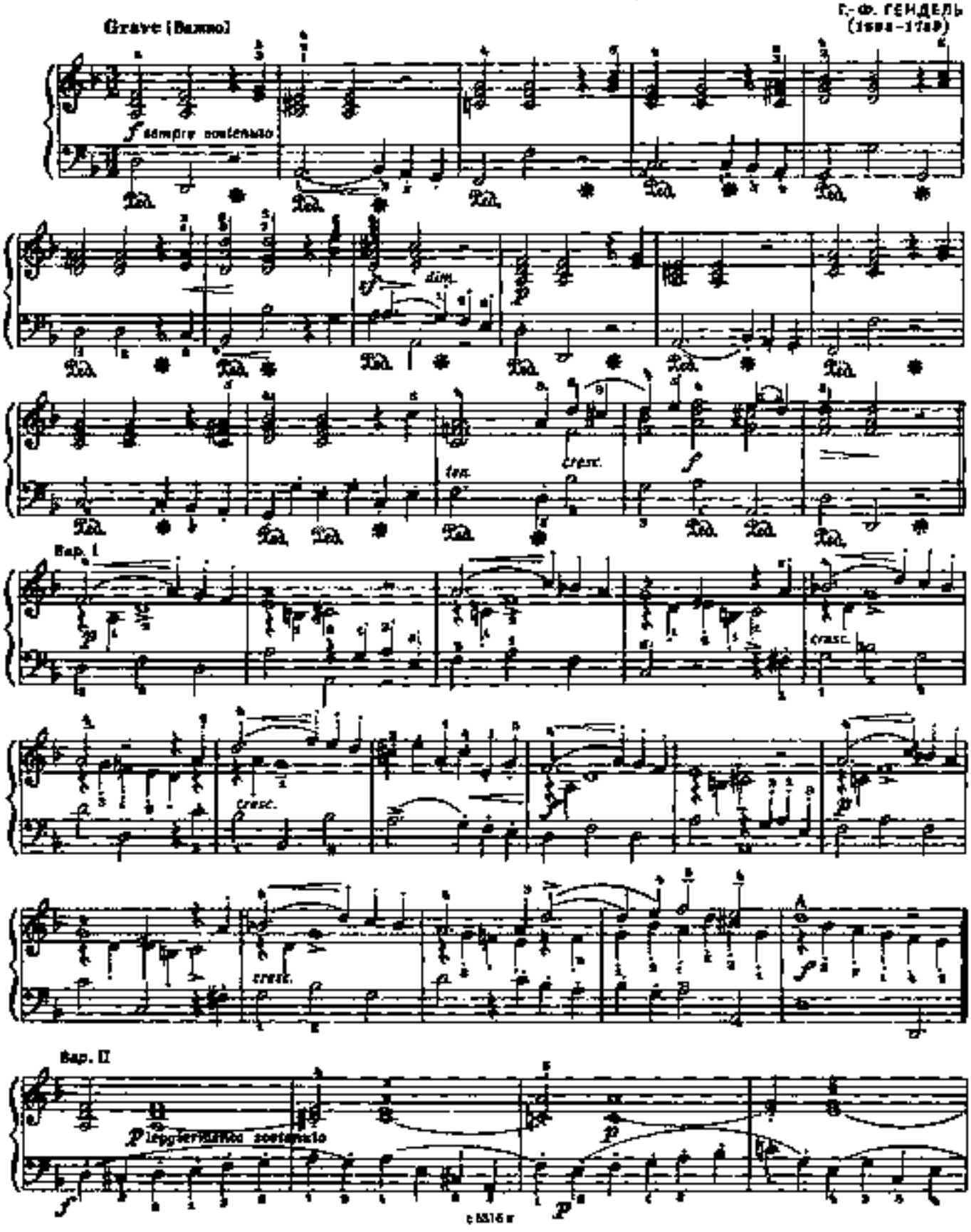
Tempo di menuetto [Темп менуэта]

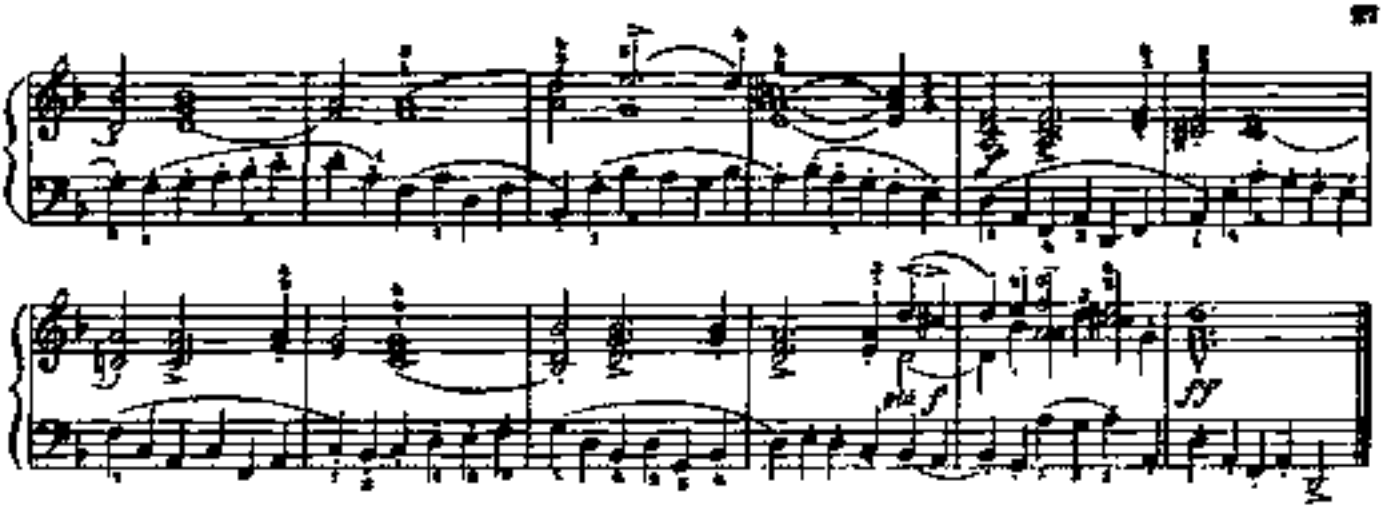


Четыре пьесы

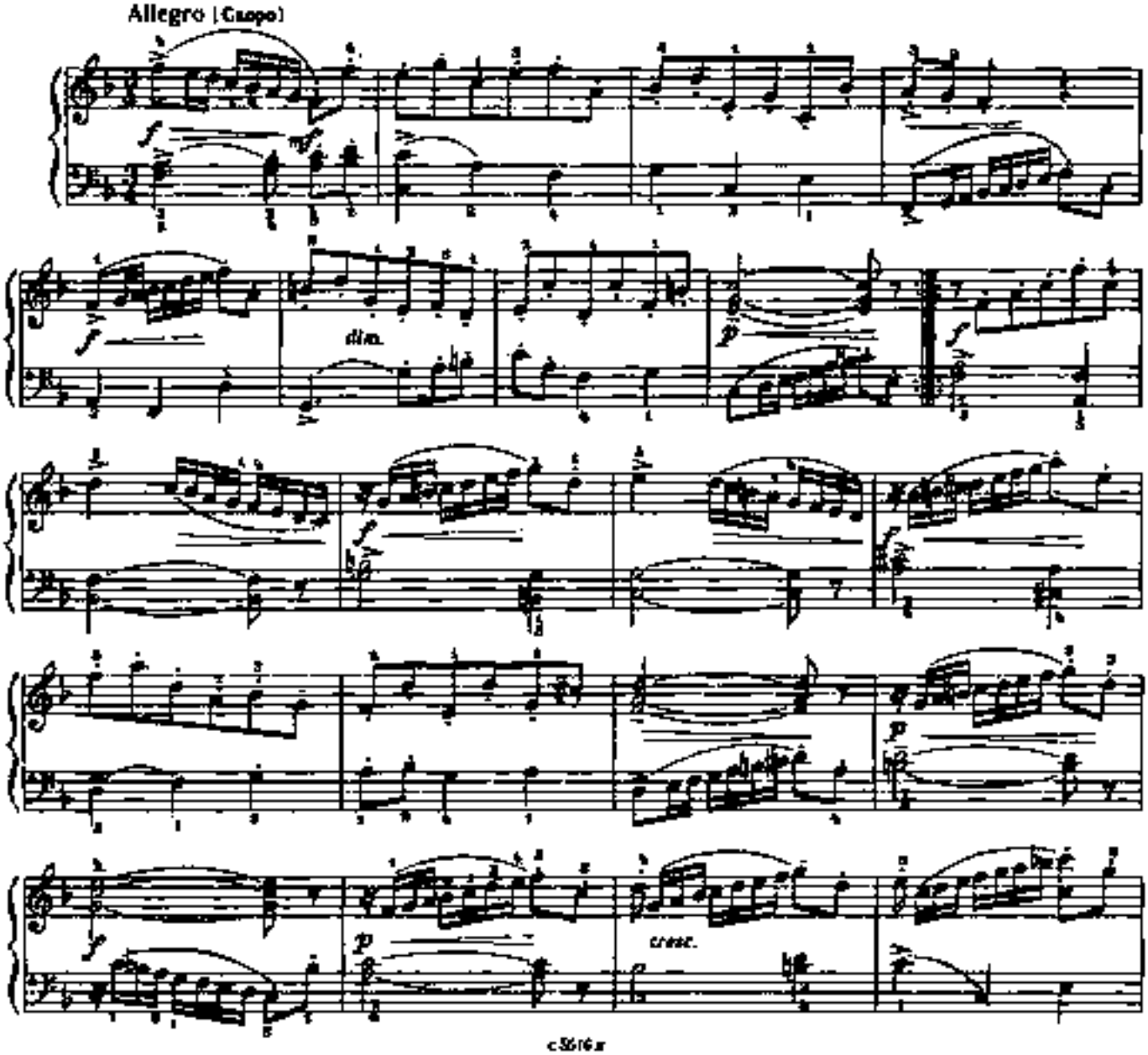
1. САРАБАНДА С ВАРИАЦИЯМИ

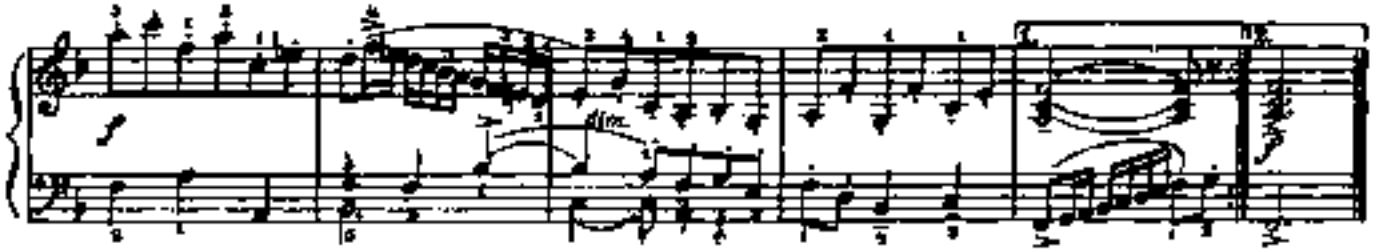
Г.-Ф. ГЕНДЕЛЬ
(1684–1759)





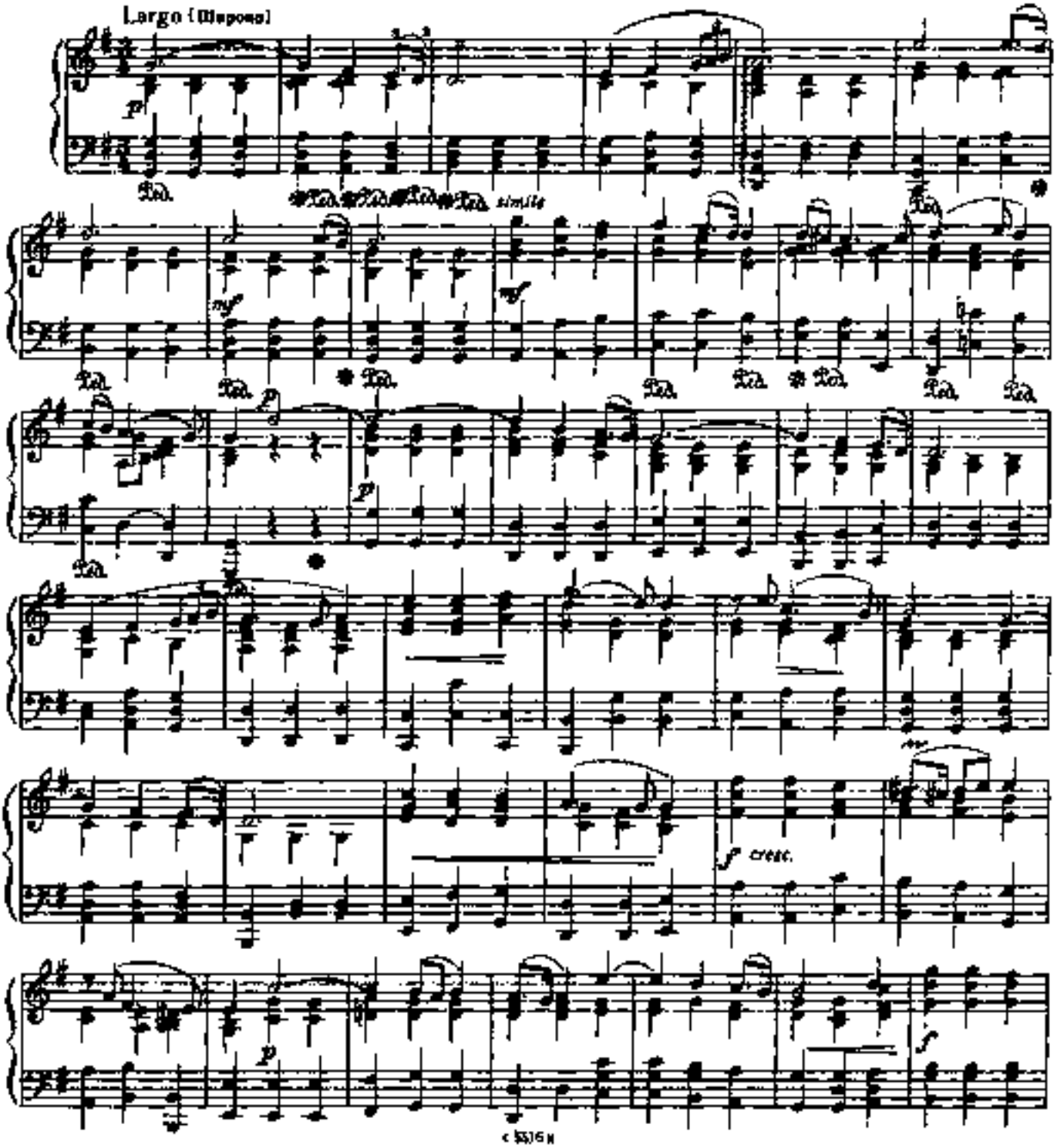
2. КУРАНТА

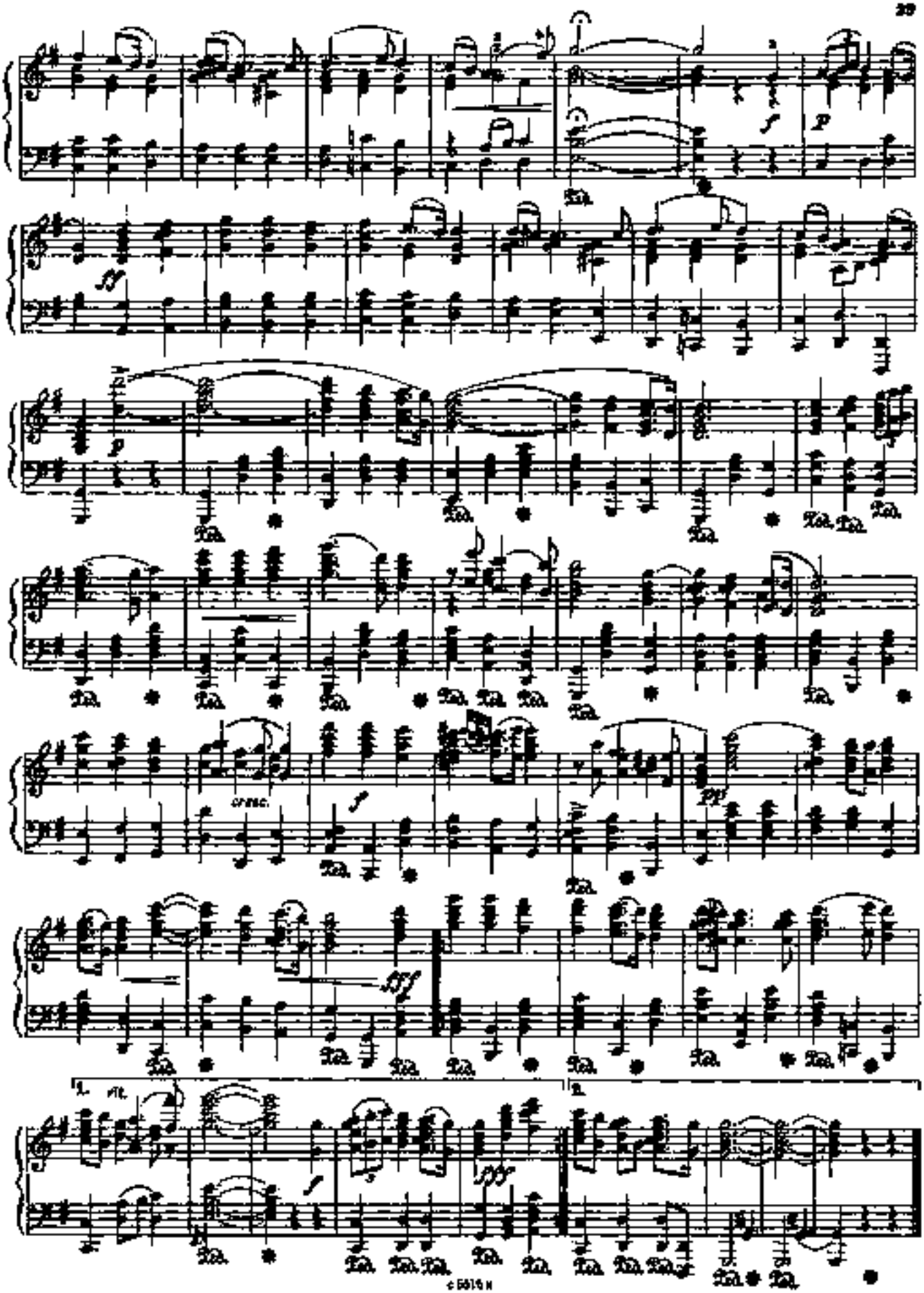




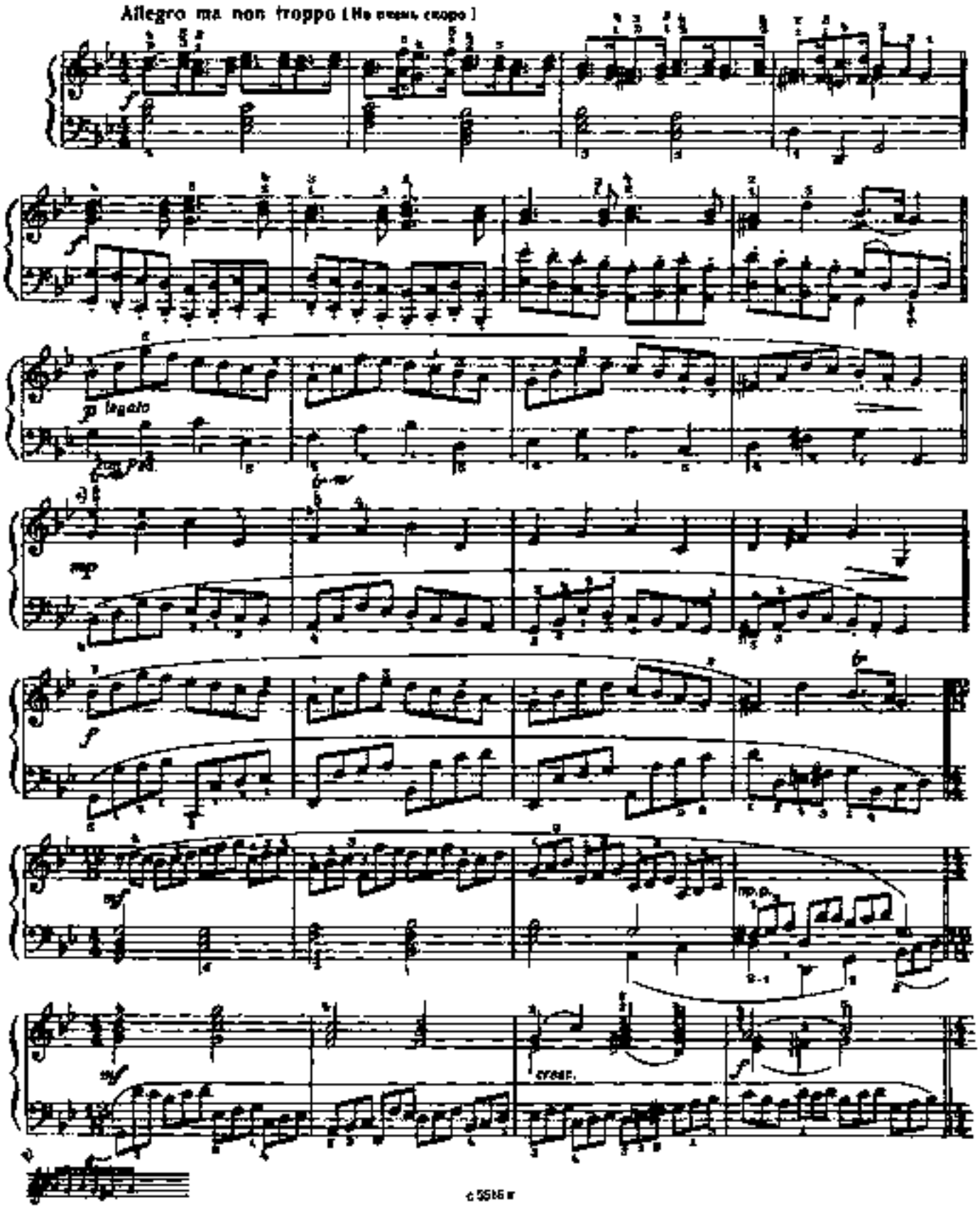
3. ЛАРГО

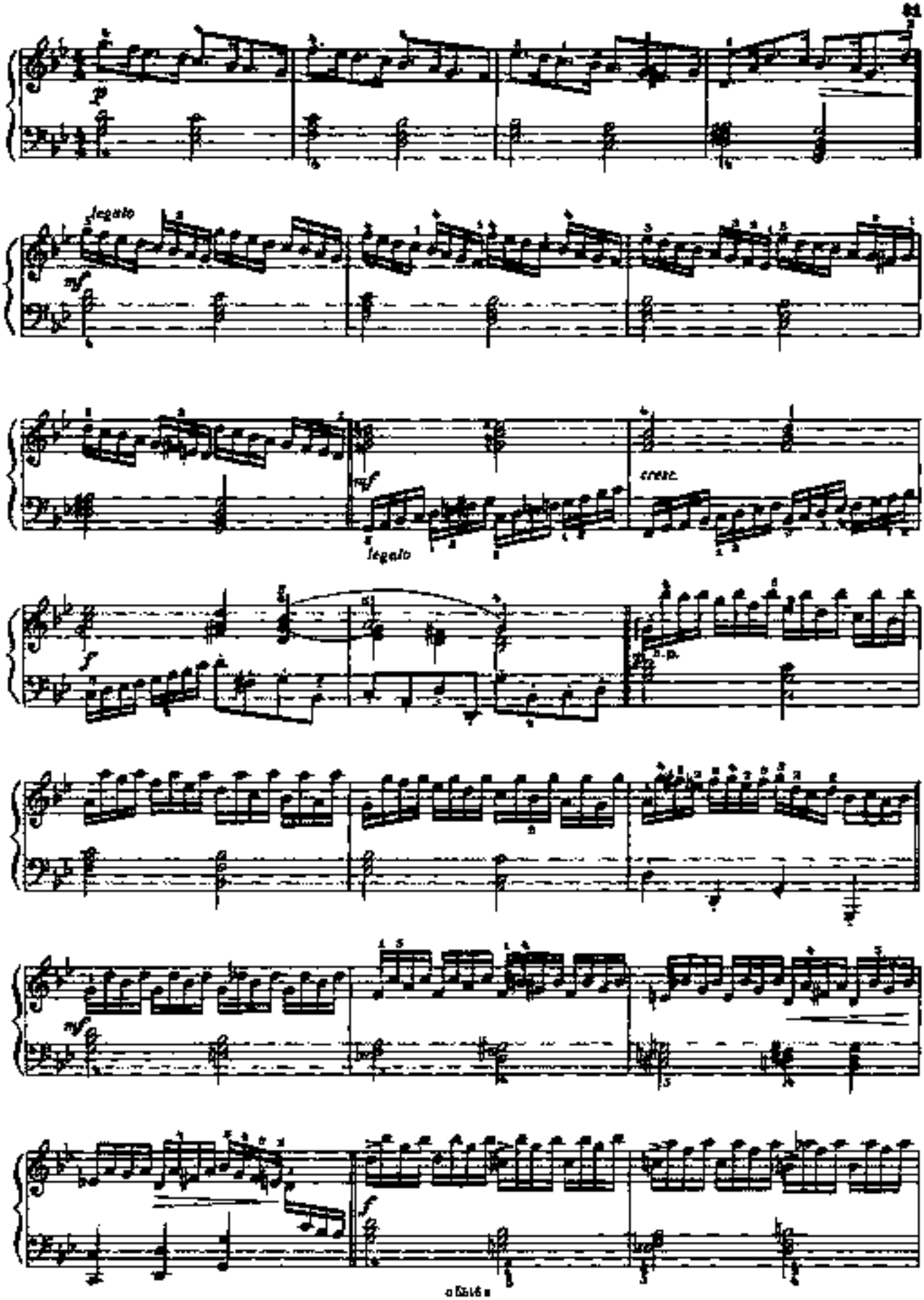
из оперы „КСЕРКС"

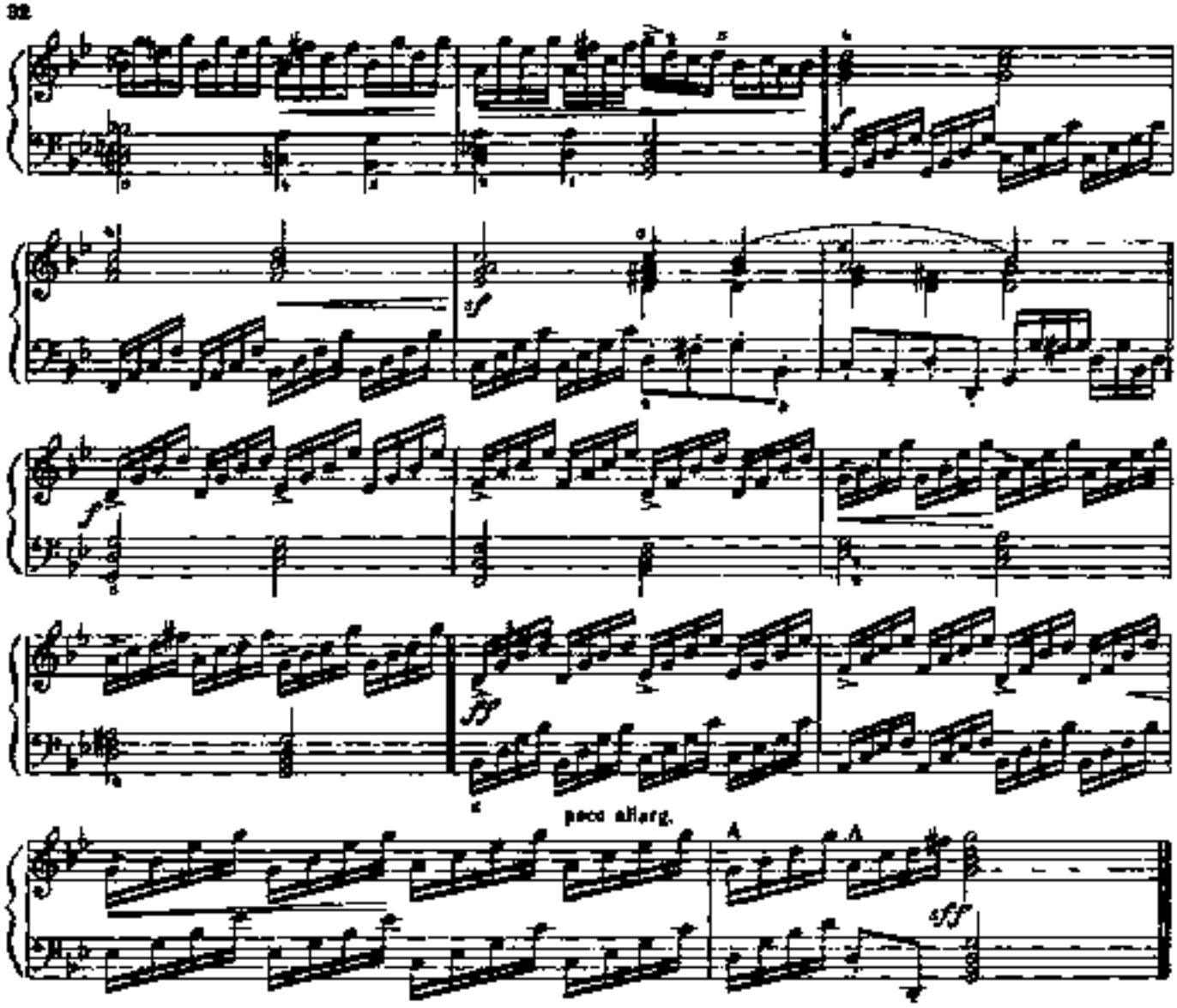



cresc.
1. rit.
2.

4. ПАССАКАЛЬЯ




p
legato
mf
mf
legato
cresc.
f
mf
f



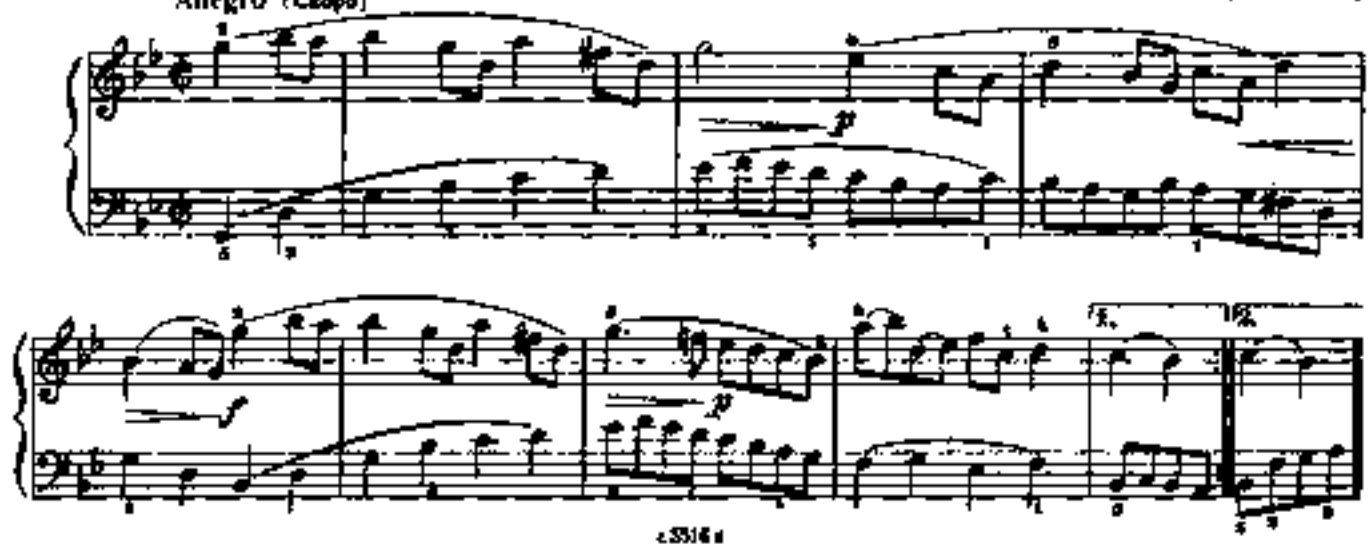
Пять пьес

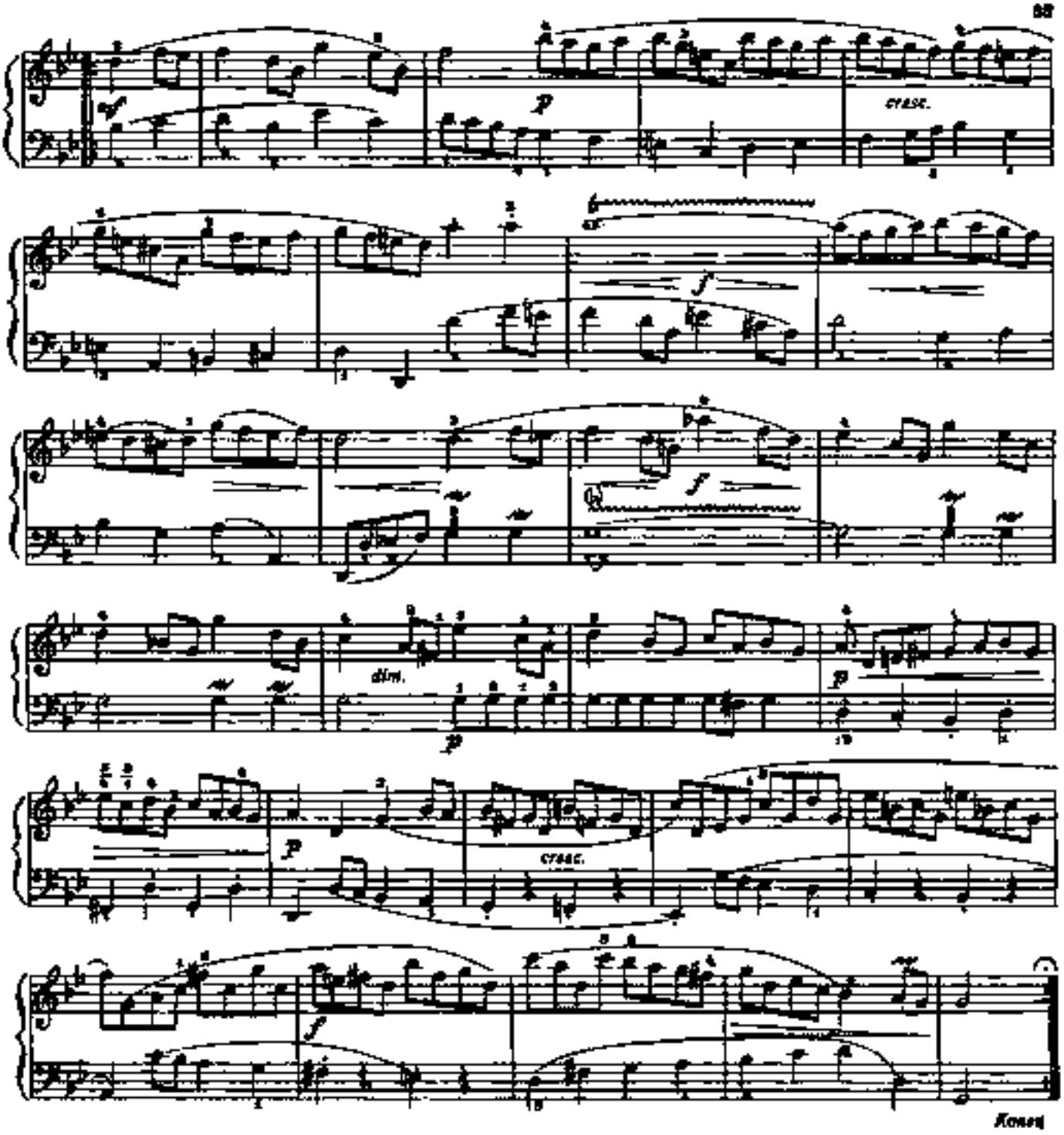
1. ГАВОТ

GAVOTTE I

Allegro (Скоро)

И.-С. БАХ
(1685 - 1750)

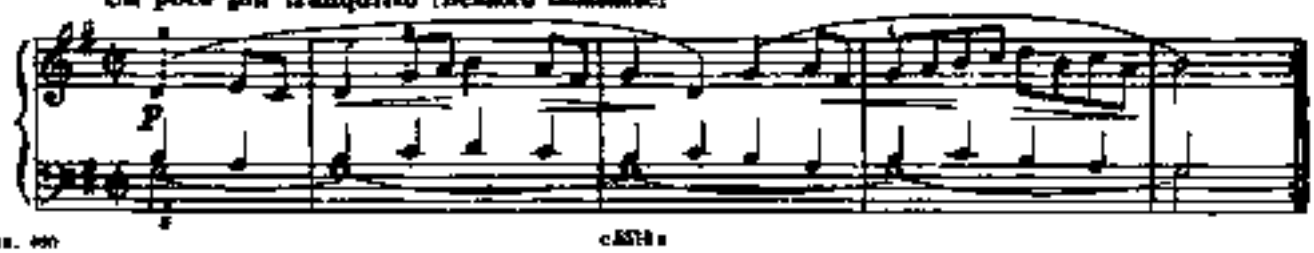


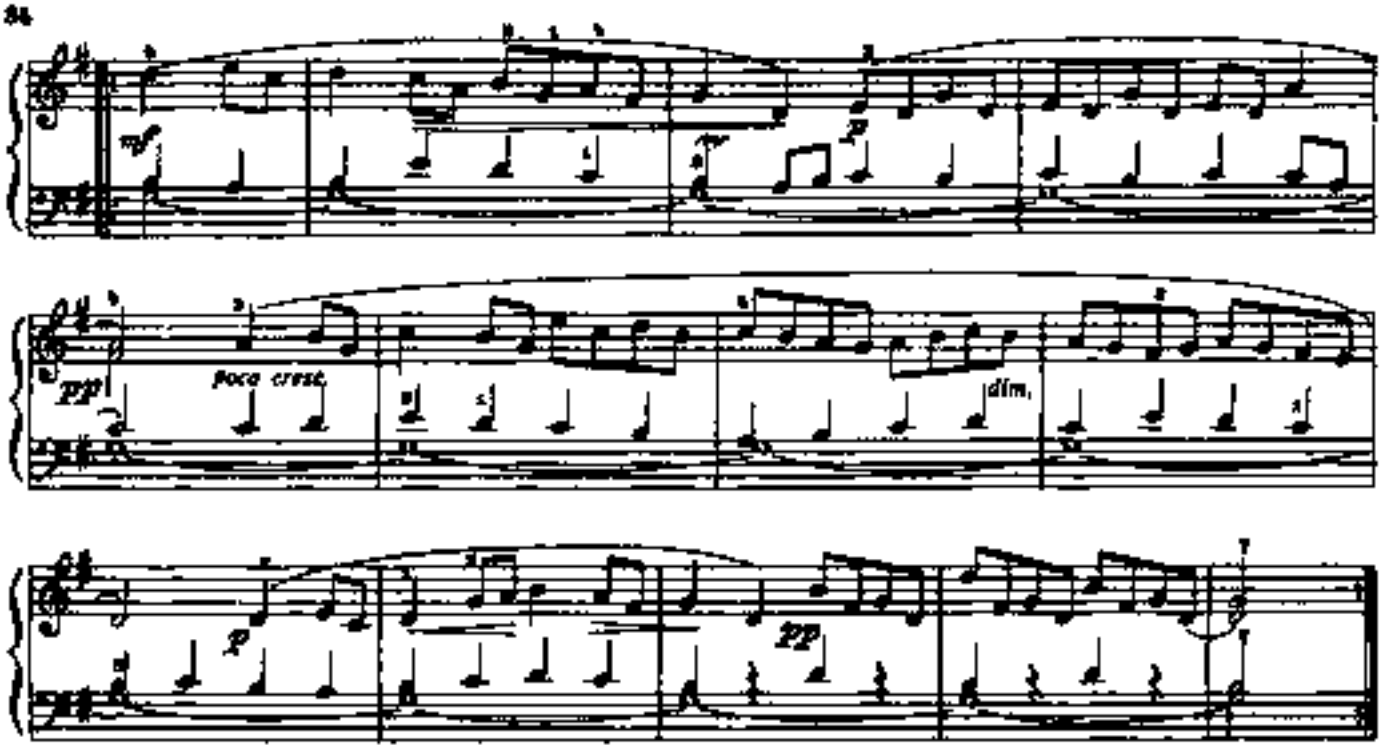


Konec

GAVOTTE II

Un poco più tranquillo [Bezzoro [illegible]]





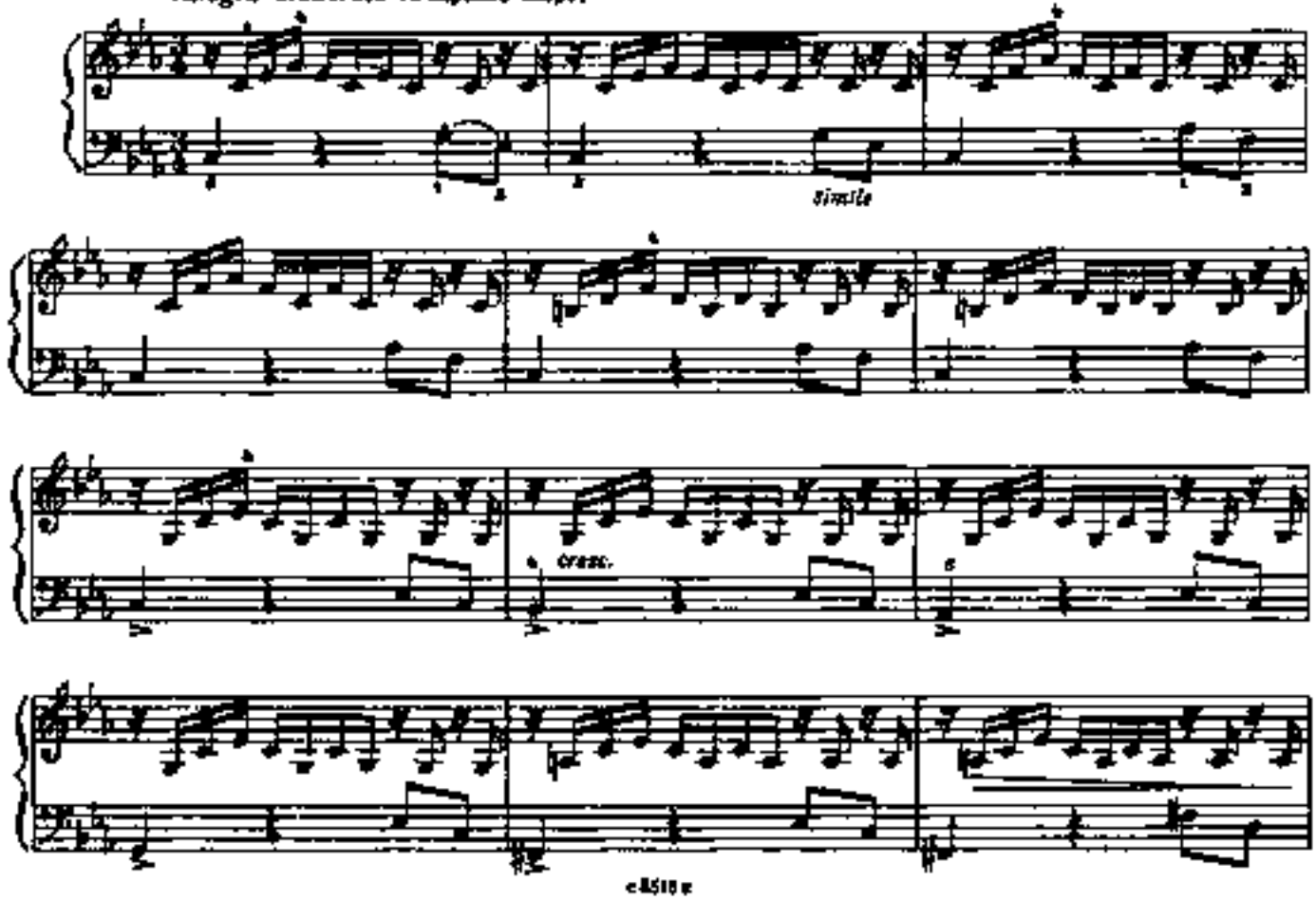
Повторить такт 1 до слов „Конец"

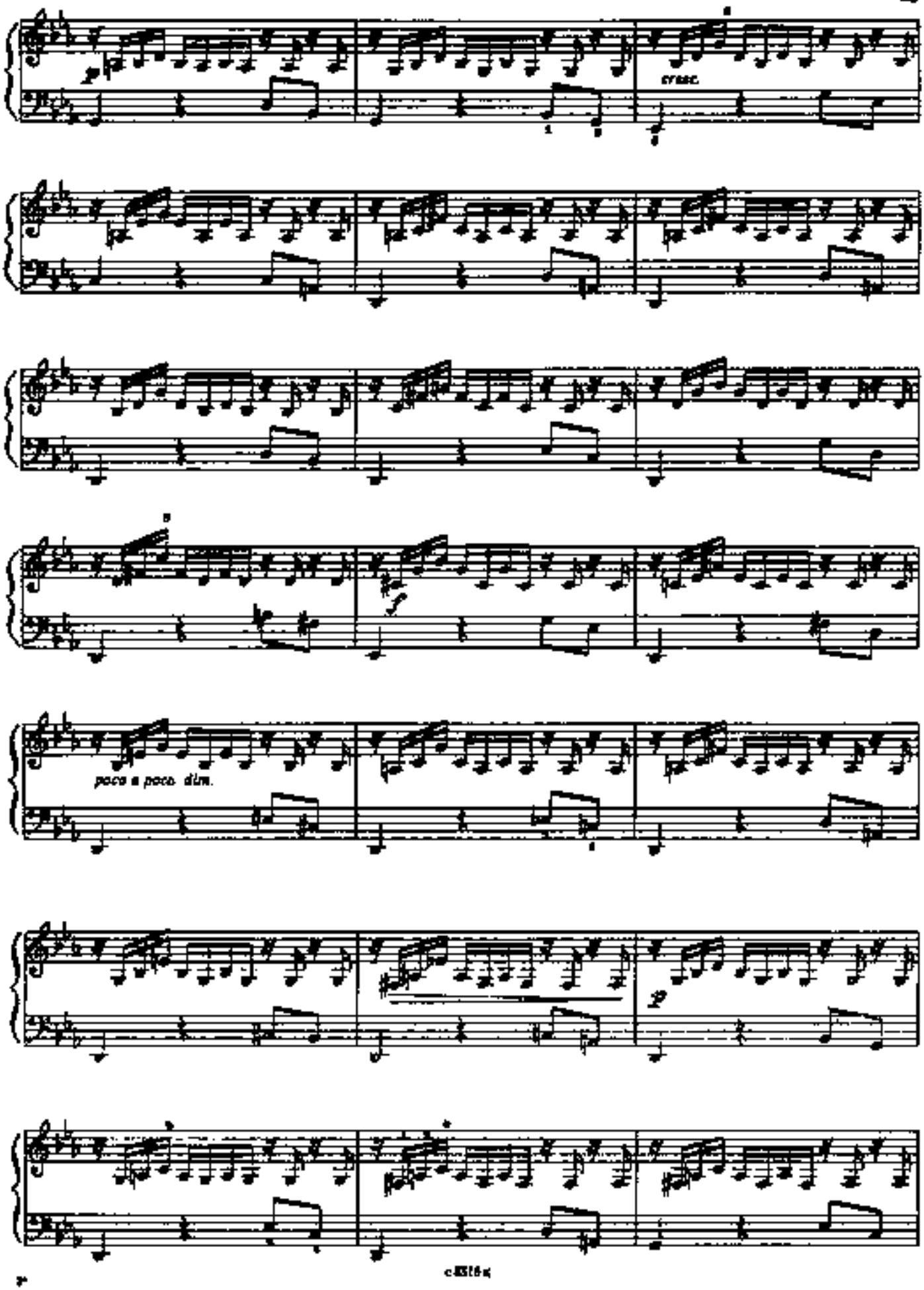
2. ПРЕЛЮДИЯ

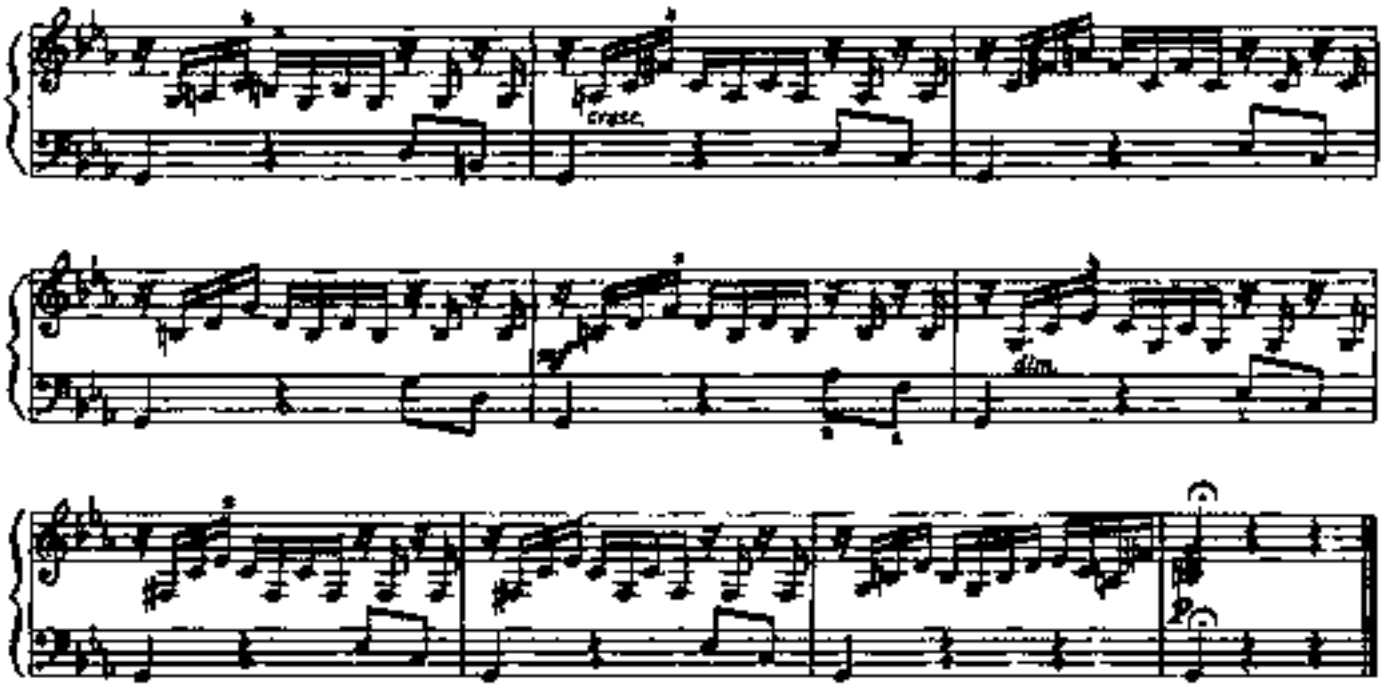
до минор

Из цикла „ДВЕНАДЦАТЬ МАЛЕНЬКИХ ПРЕЛЮДИЙ"

Allegro moderato (Умеренно скоро)

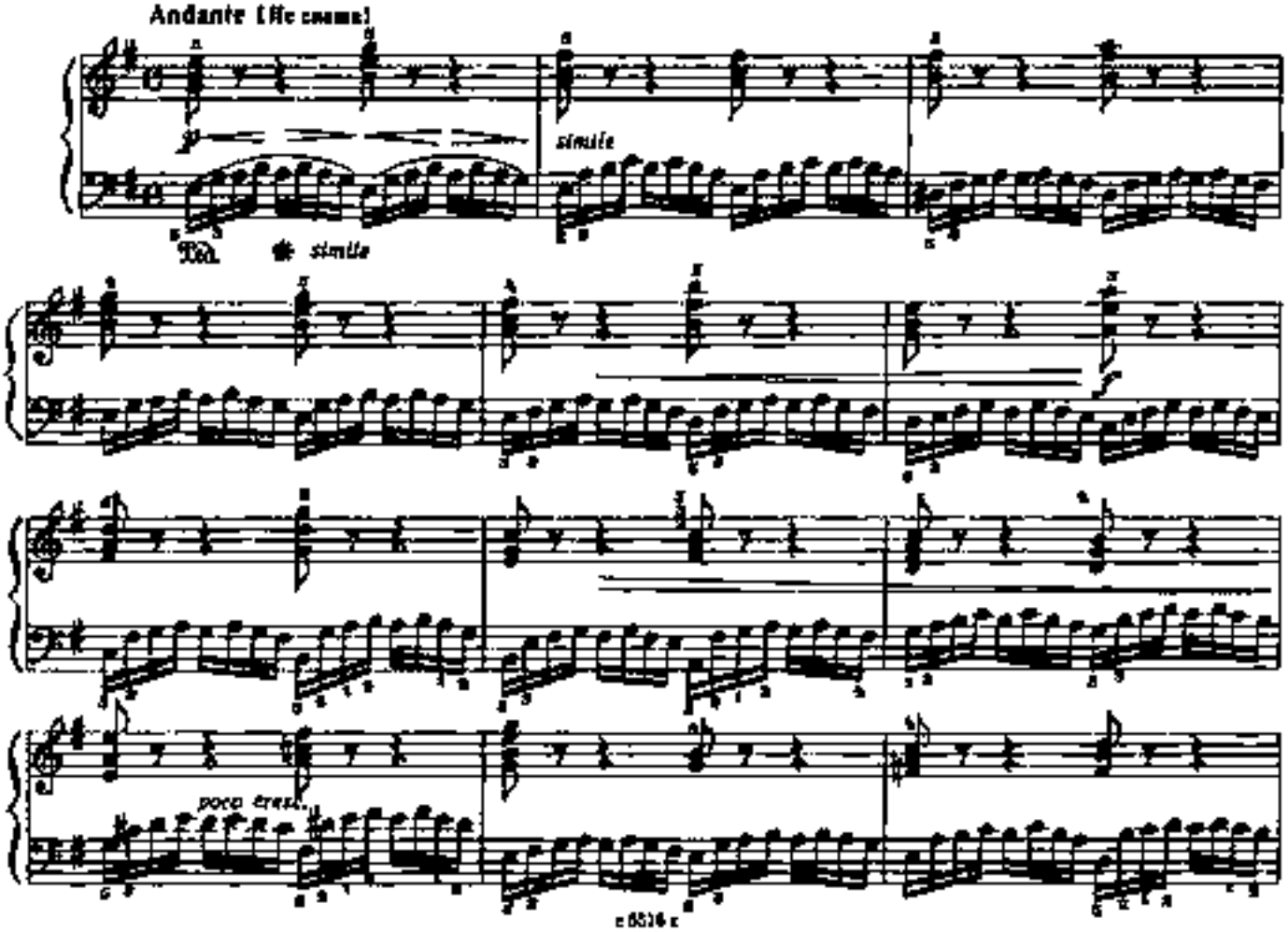


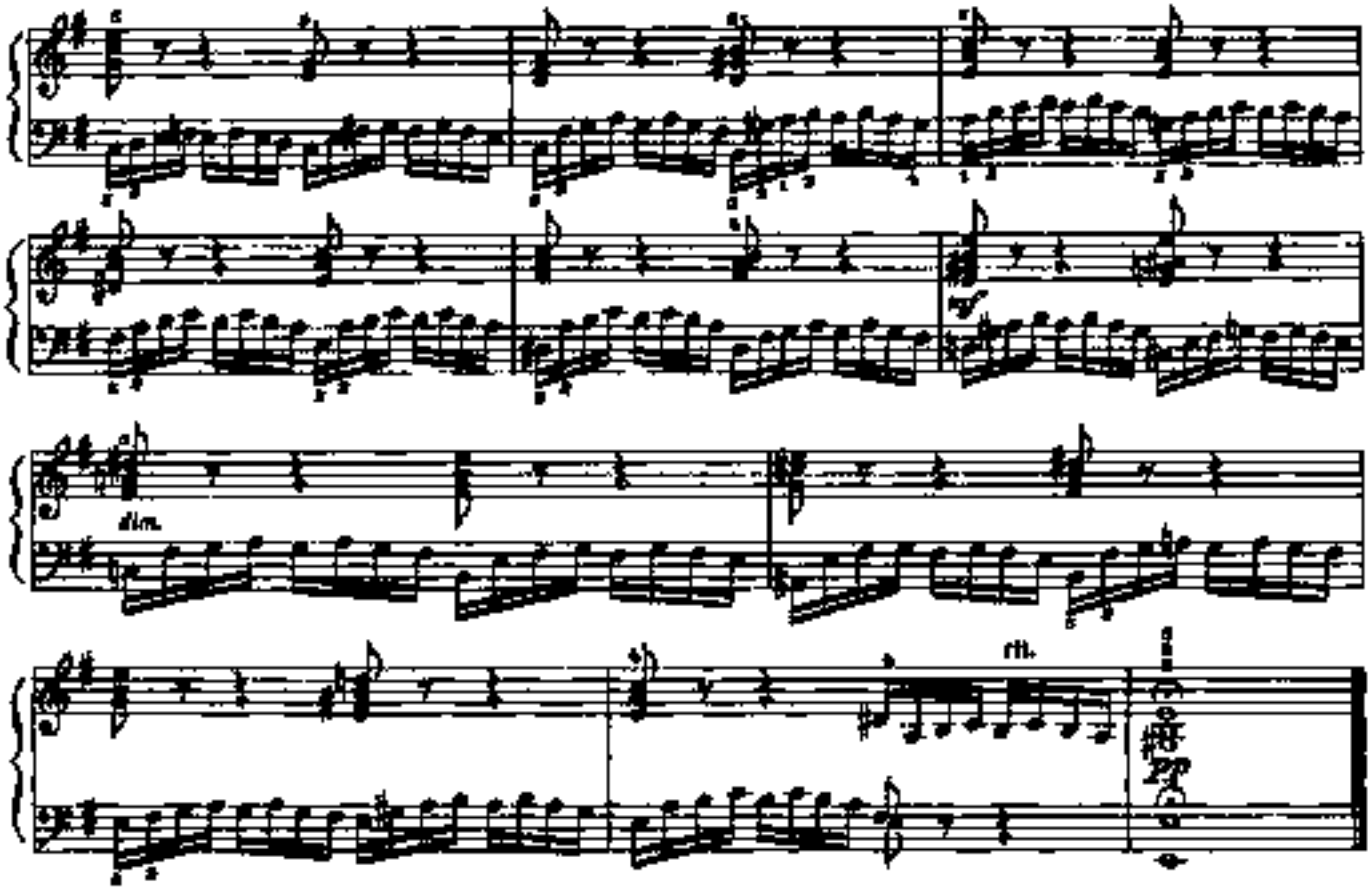

p
cresc.
f
poco a poco dim.
p



3. ПРЕЛЮДИЯ

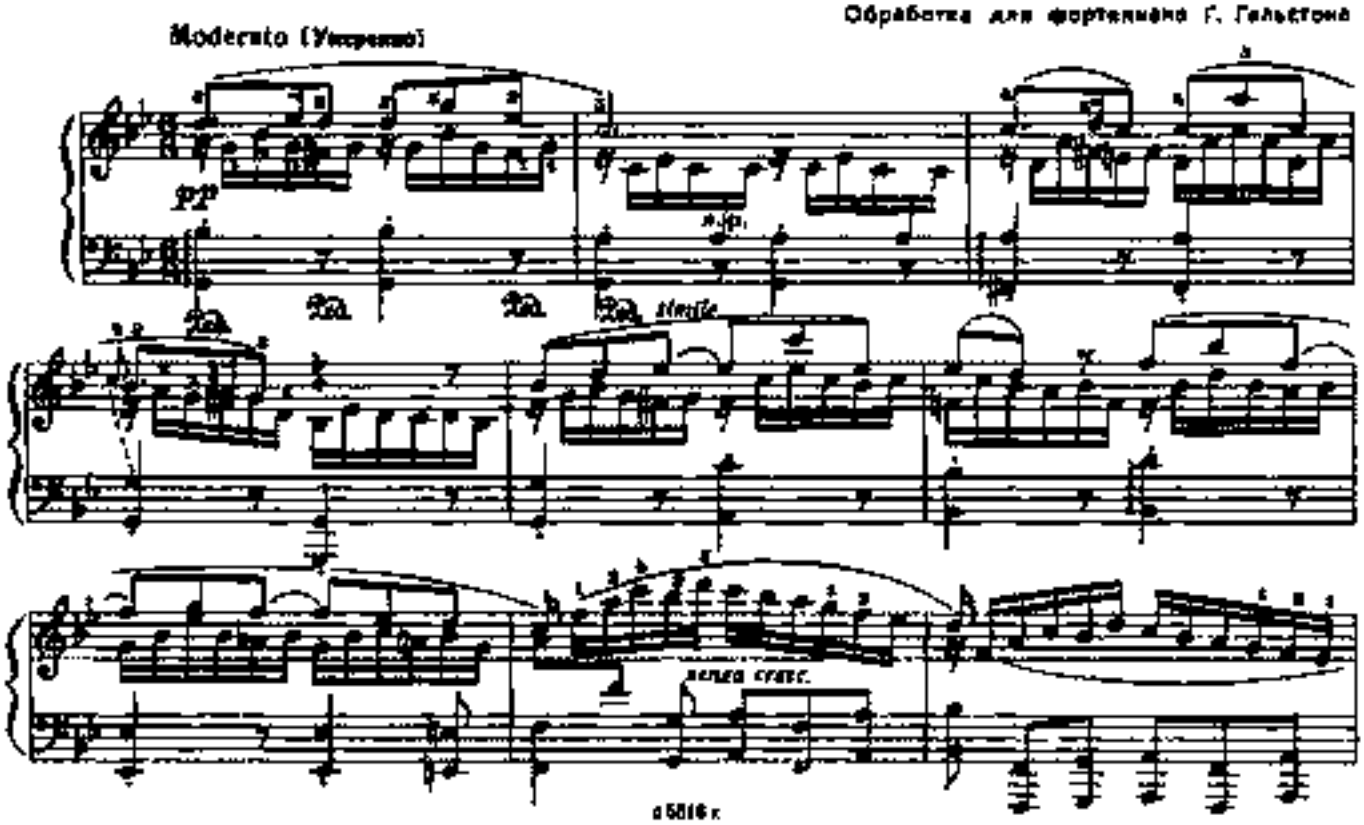
ми минор

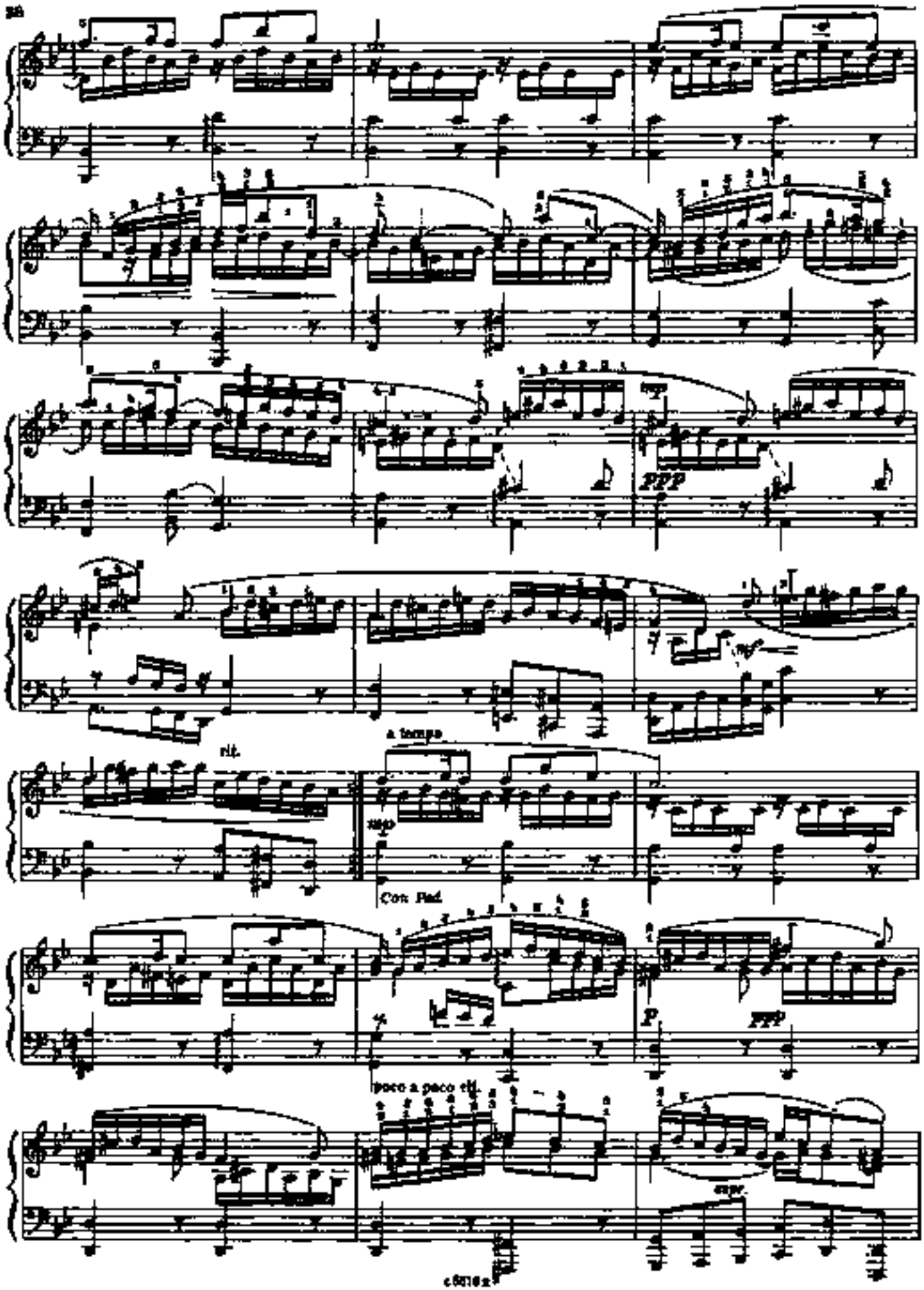


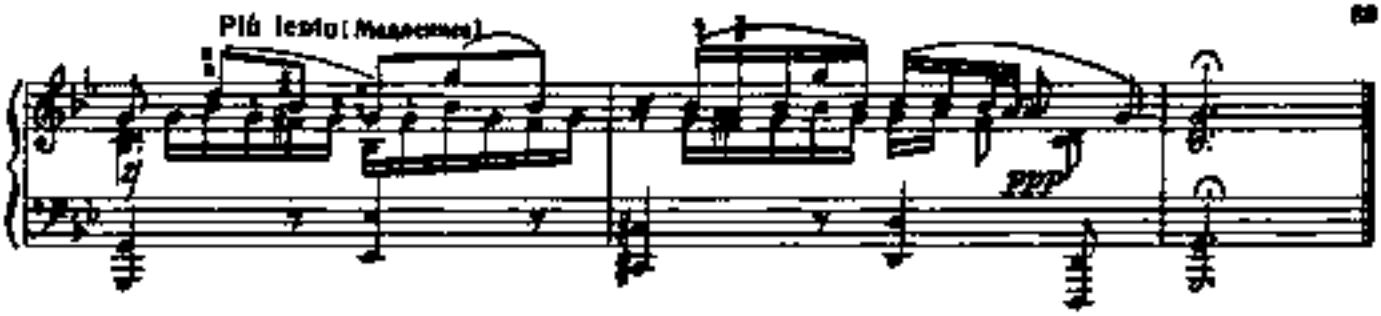


4. СИЦИЛИАНА

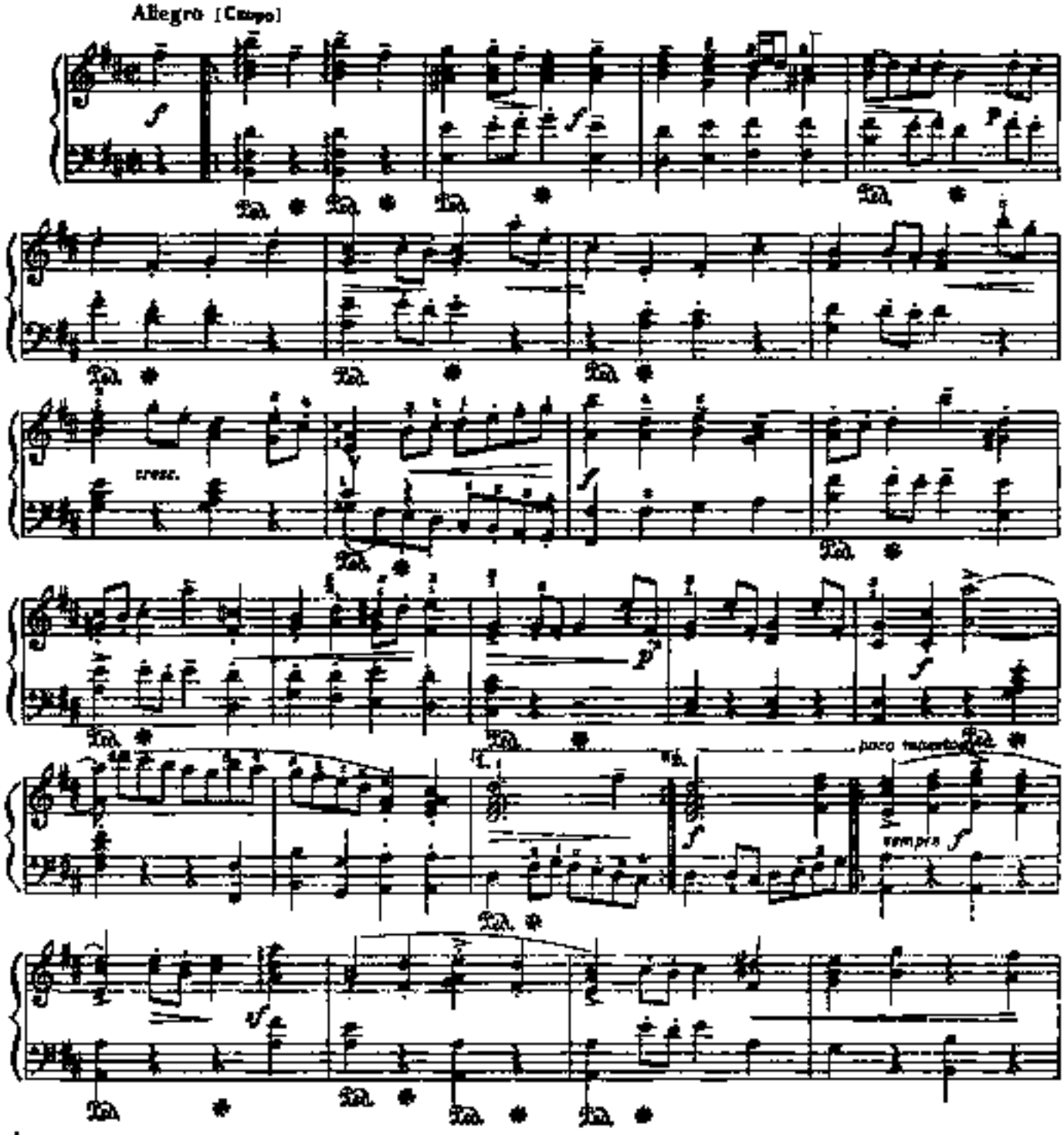
Обработка для фортепиано Г. Гальстона



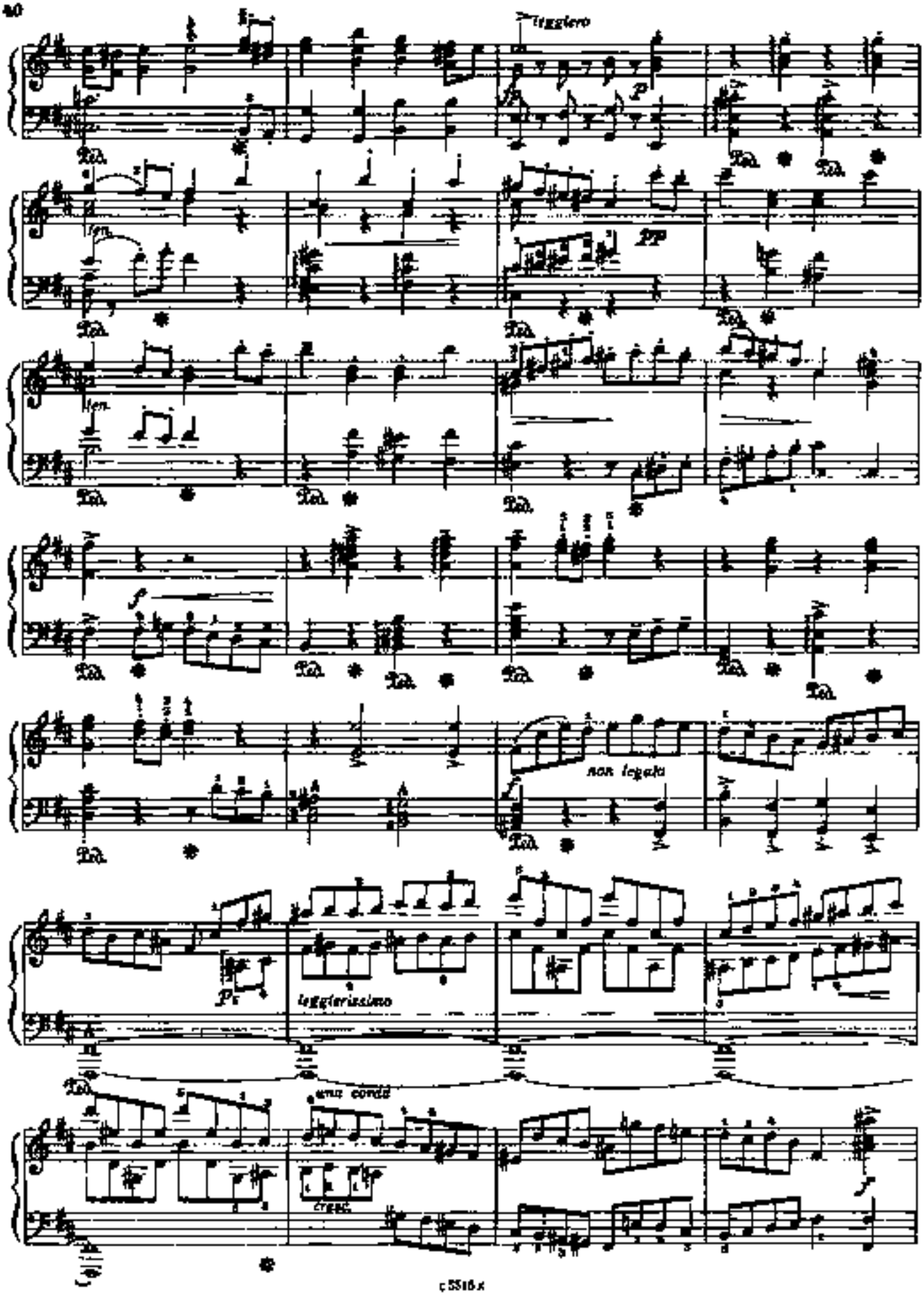

ppp
rit.
a tempo
sempre
Con Ped.
p
ppp
poco a poco rit.
sempre

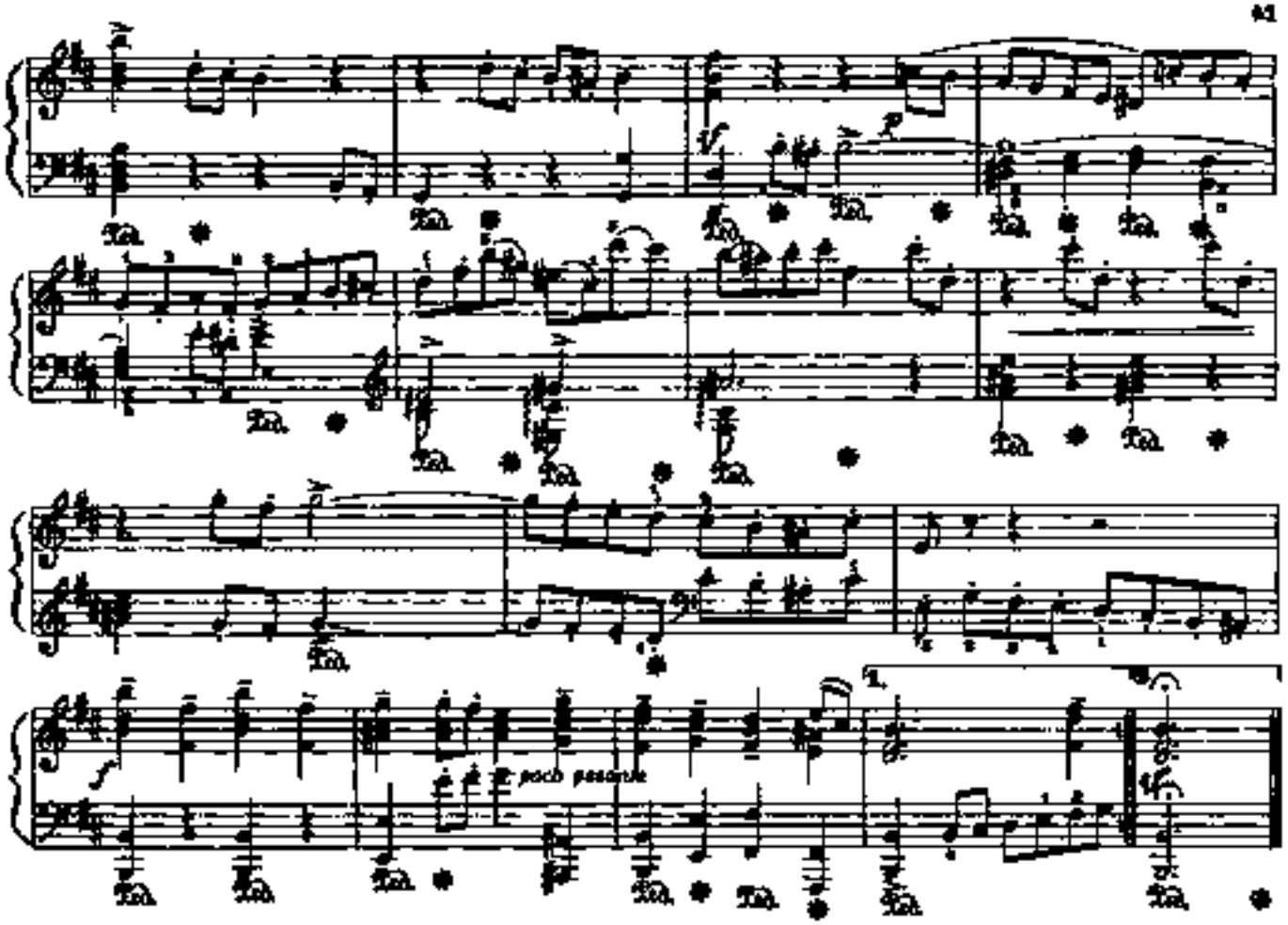


5. БУРРЕ*)



*) Обработка К. Сен-Санса в редакции Ю. Сахнова.

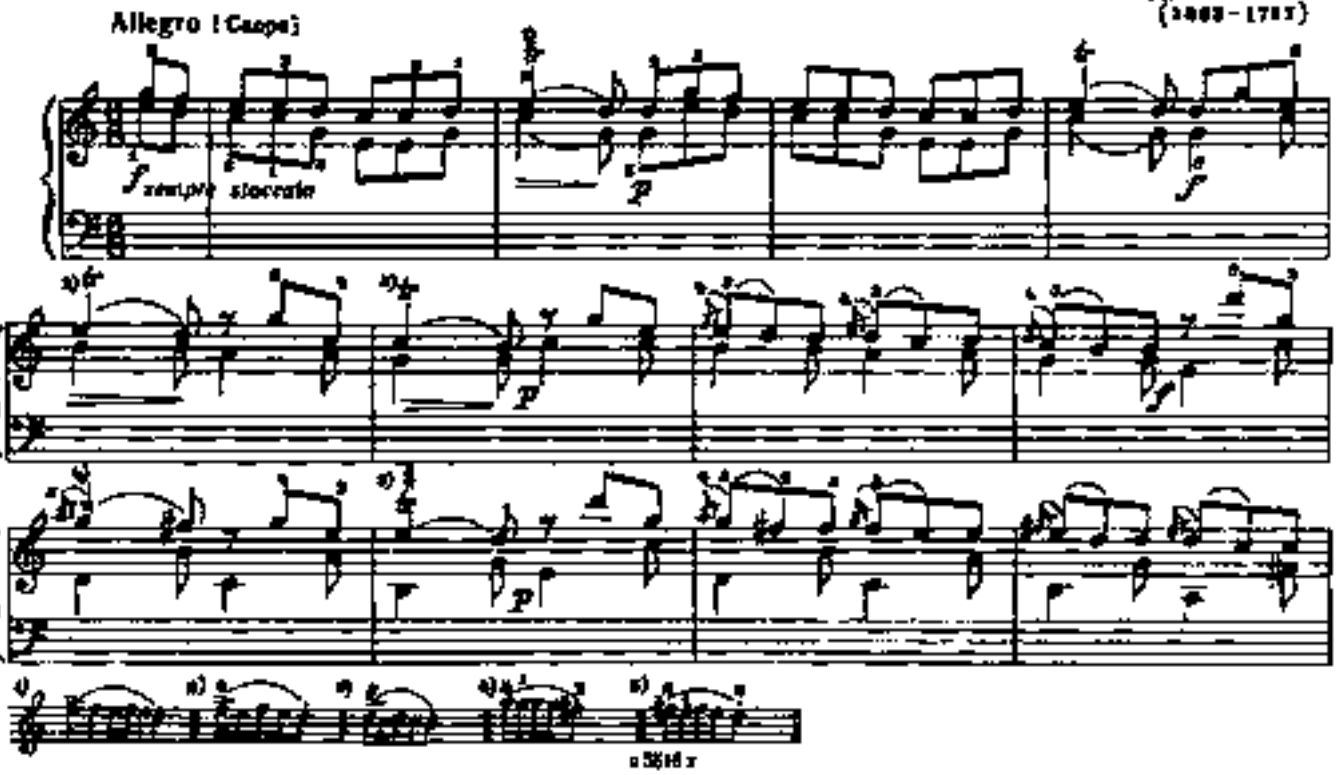

leggiero
ten.
ten.
non legato
leggierissimo
una corda
cresc.

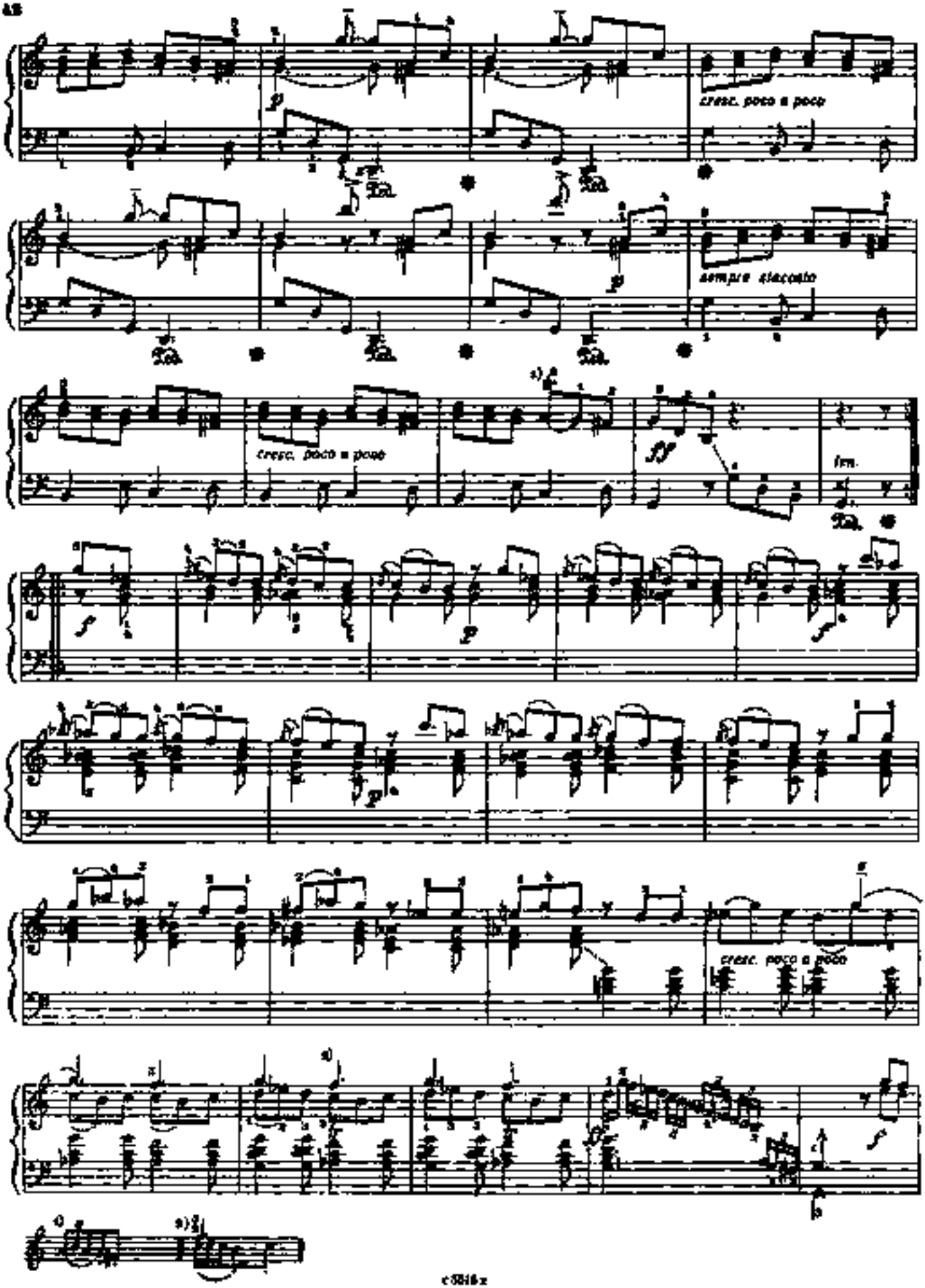


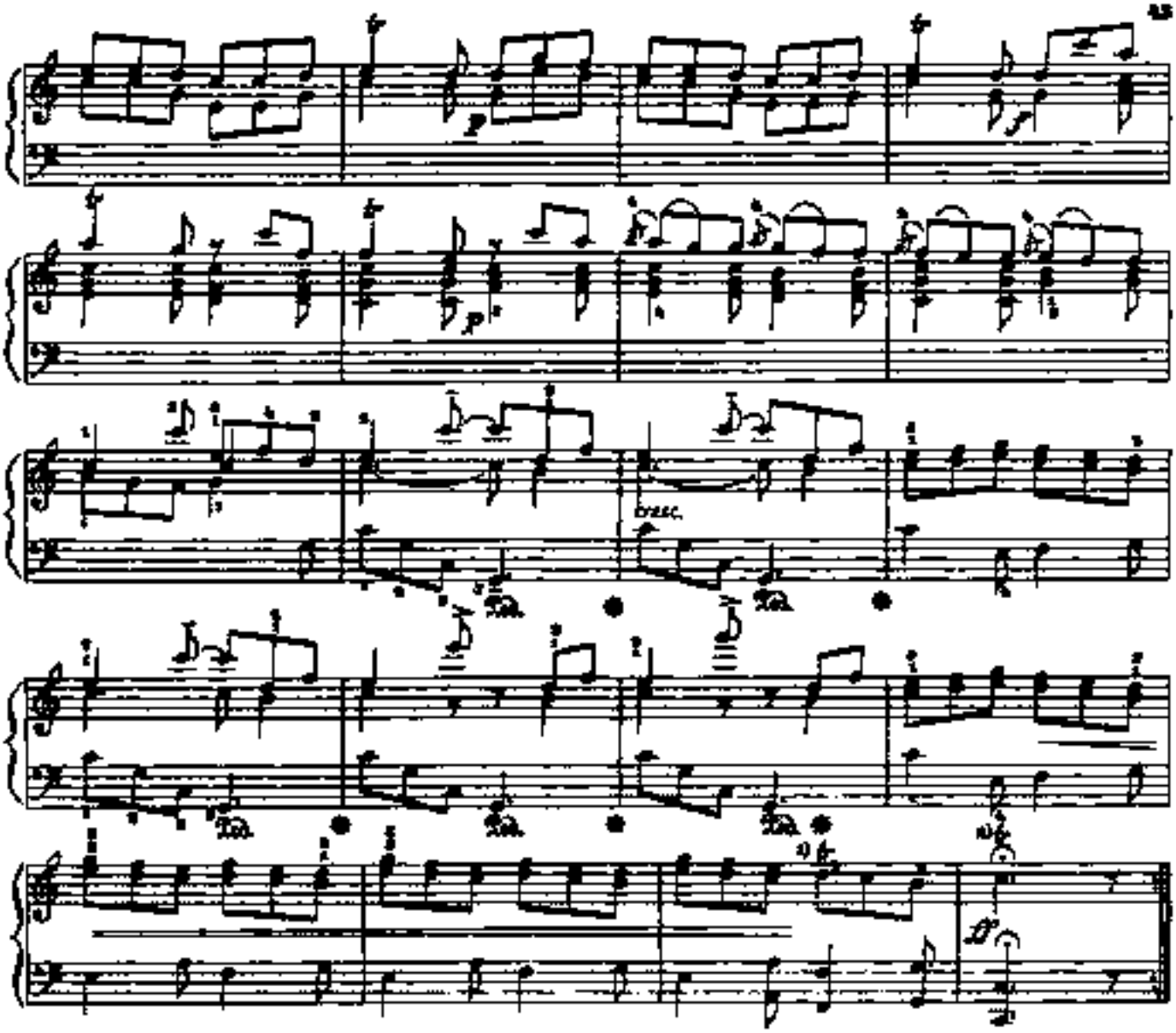
Три пьесы

1. СОНАТА

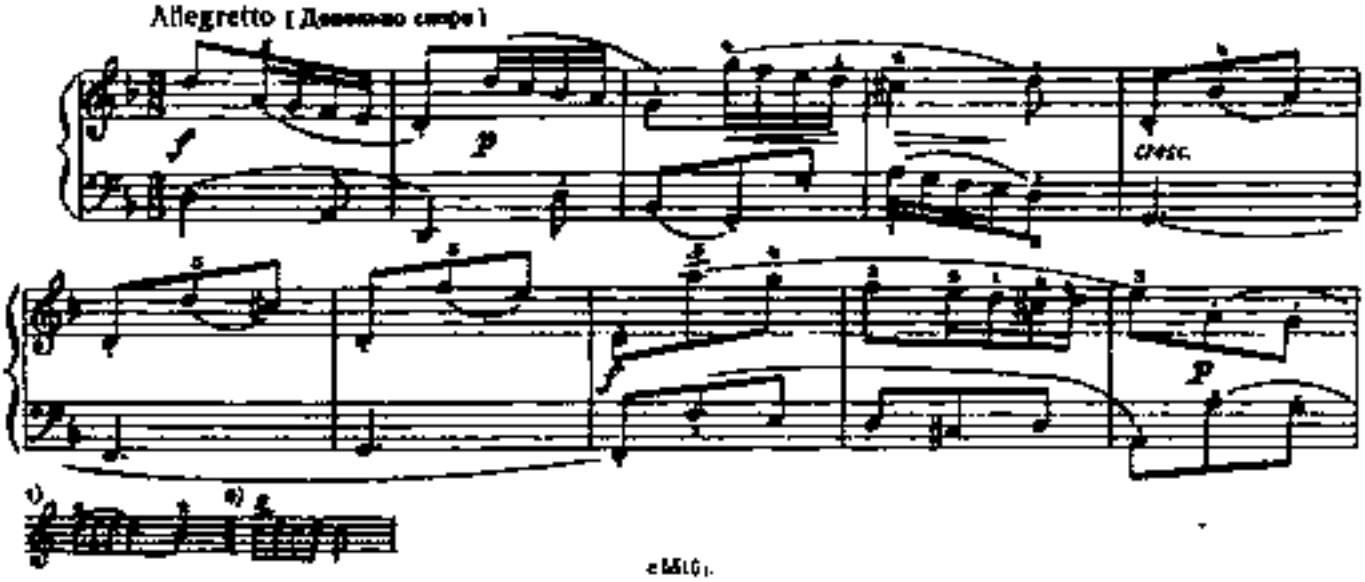
Д. СКАРЛАТТИ
(1683 – 1757)

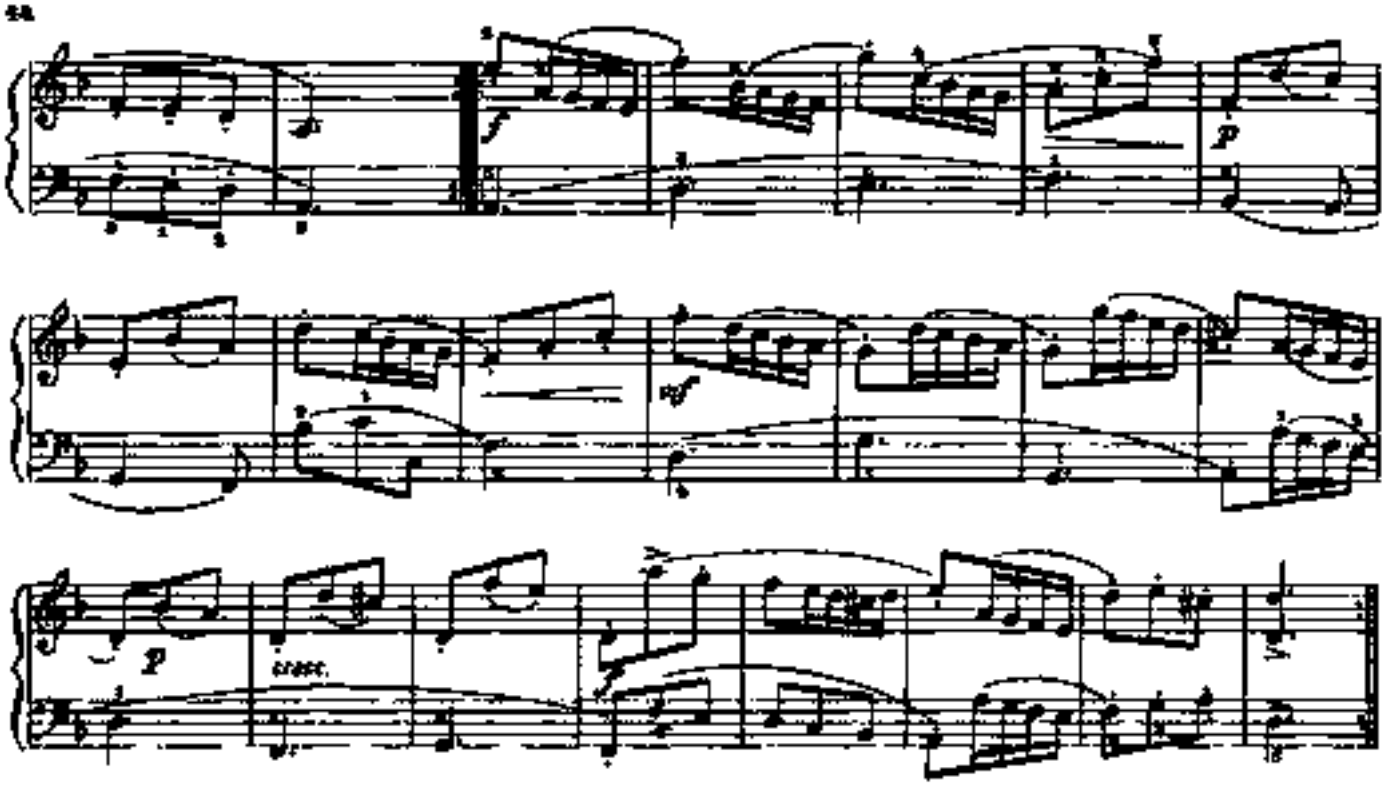



cresc. poco a poco
sempre staccato
cresc. poco a poco
ff
fm.
cresc. poco a poco

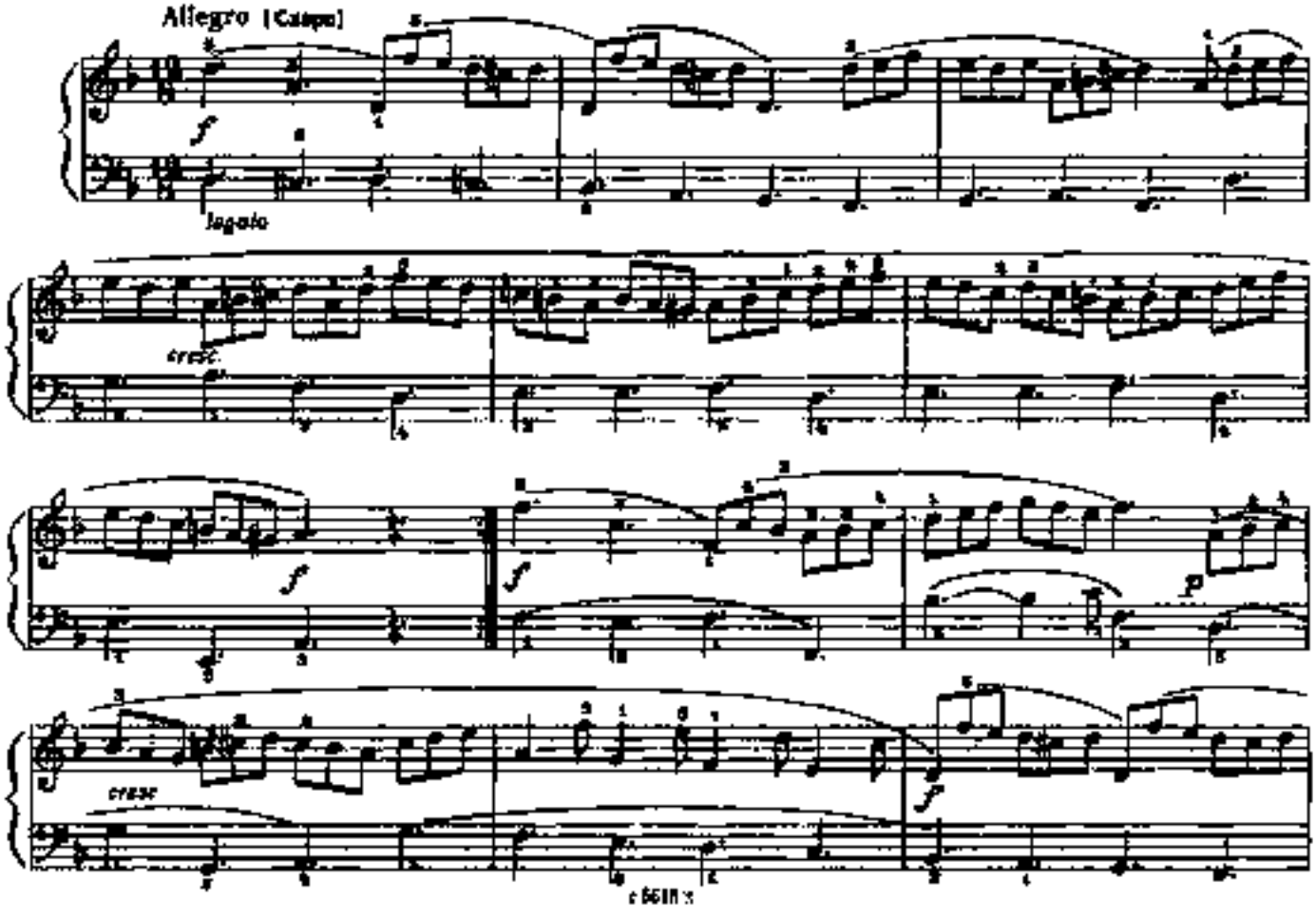


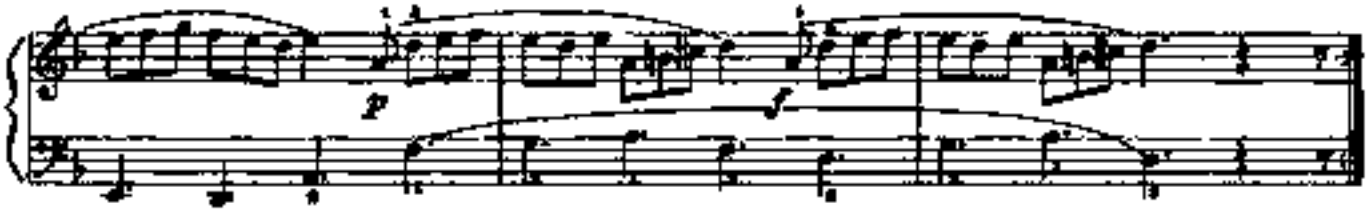
2. МЕНУЭТ





3. ЖИГА



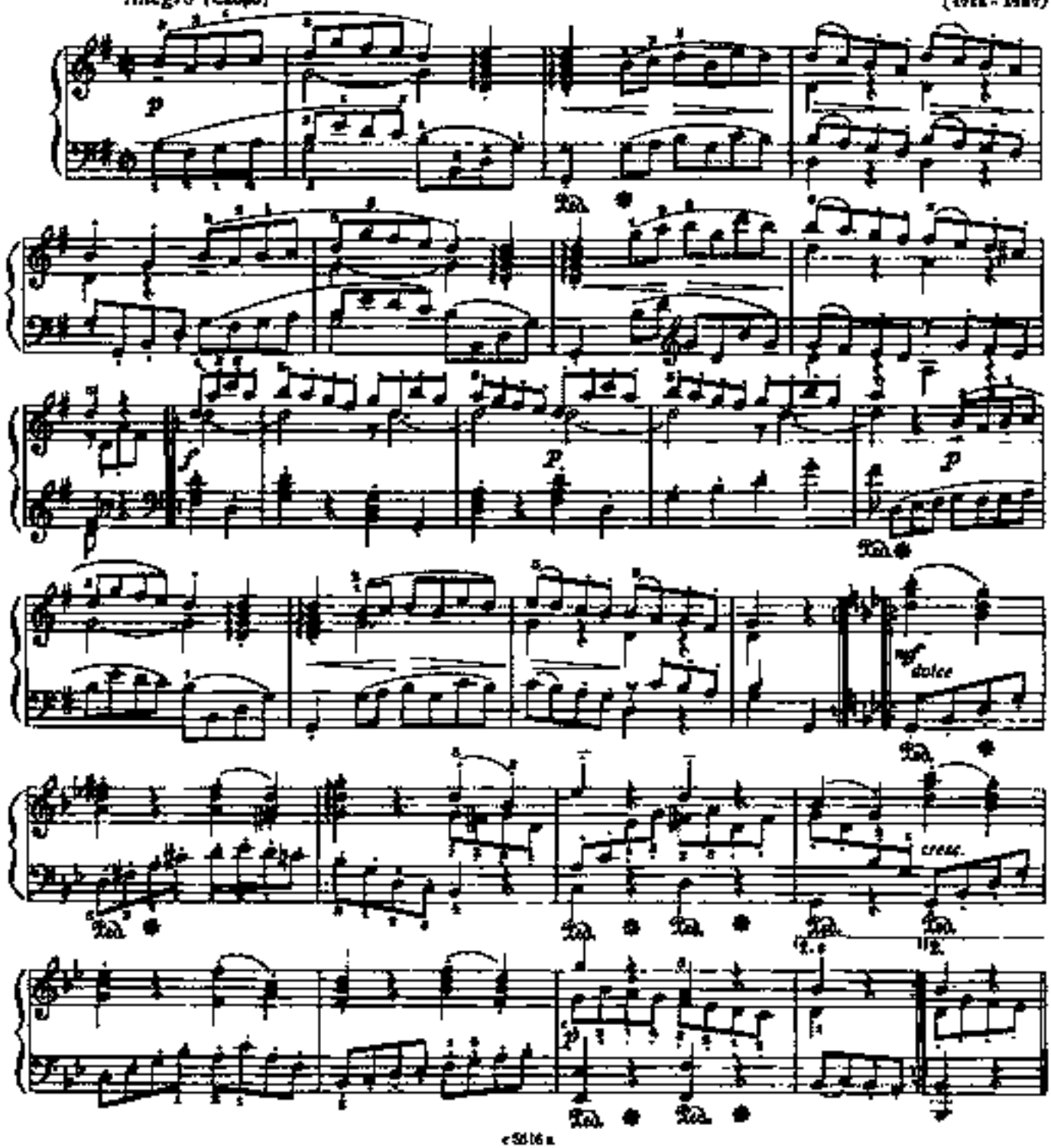


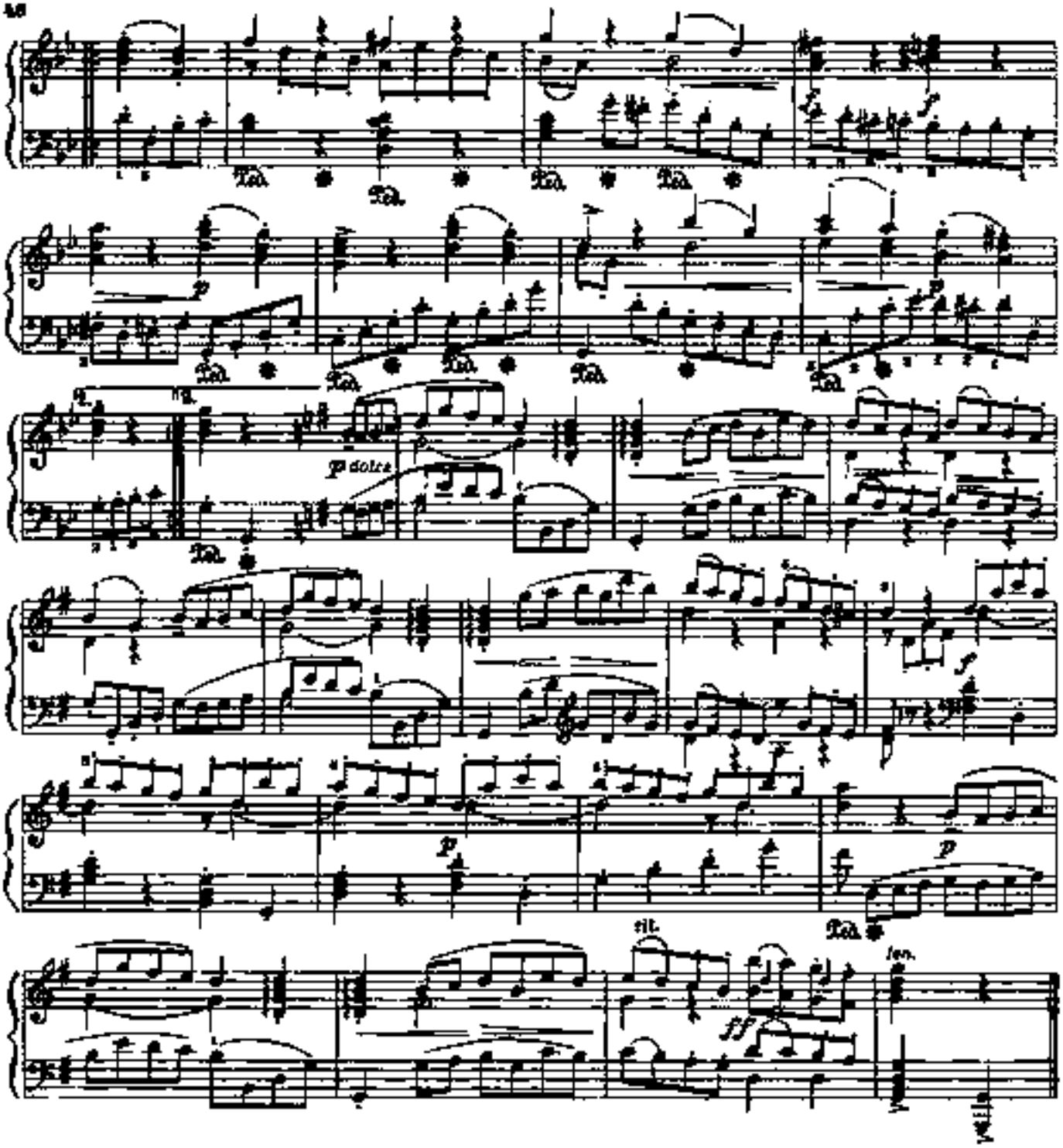
ГАВОТ

на оперы „ПАРИС И ЕЛЕНА"

К. ГЛЮК
(1714 - 1787)

Allegro (Скоро)



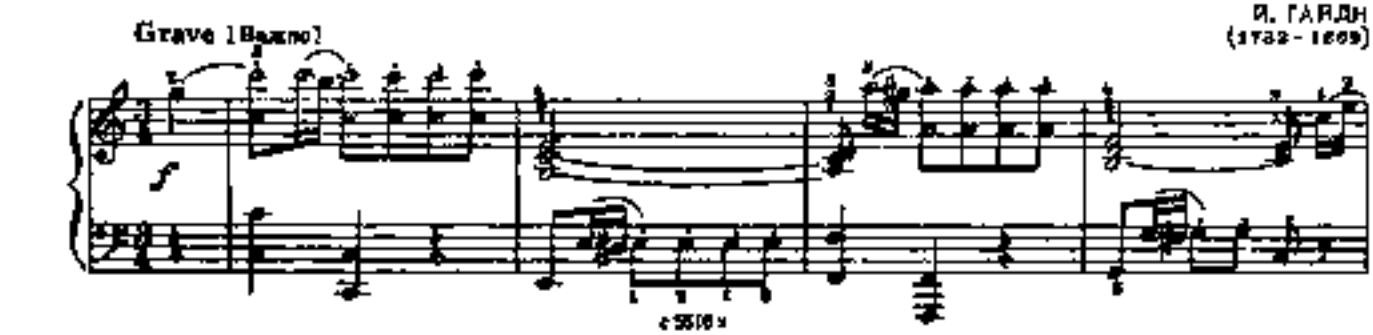


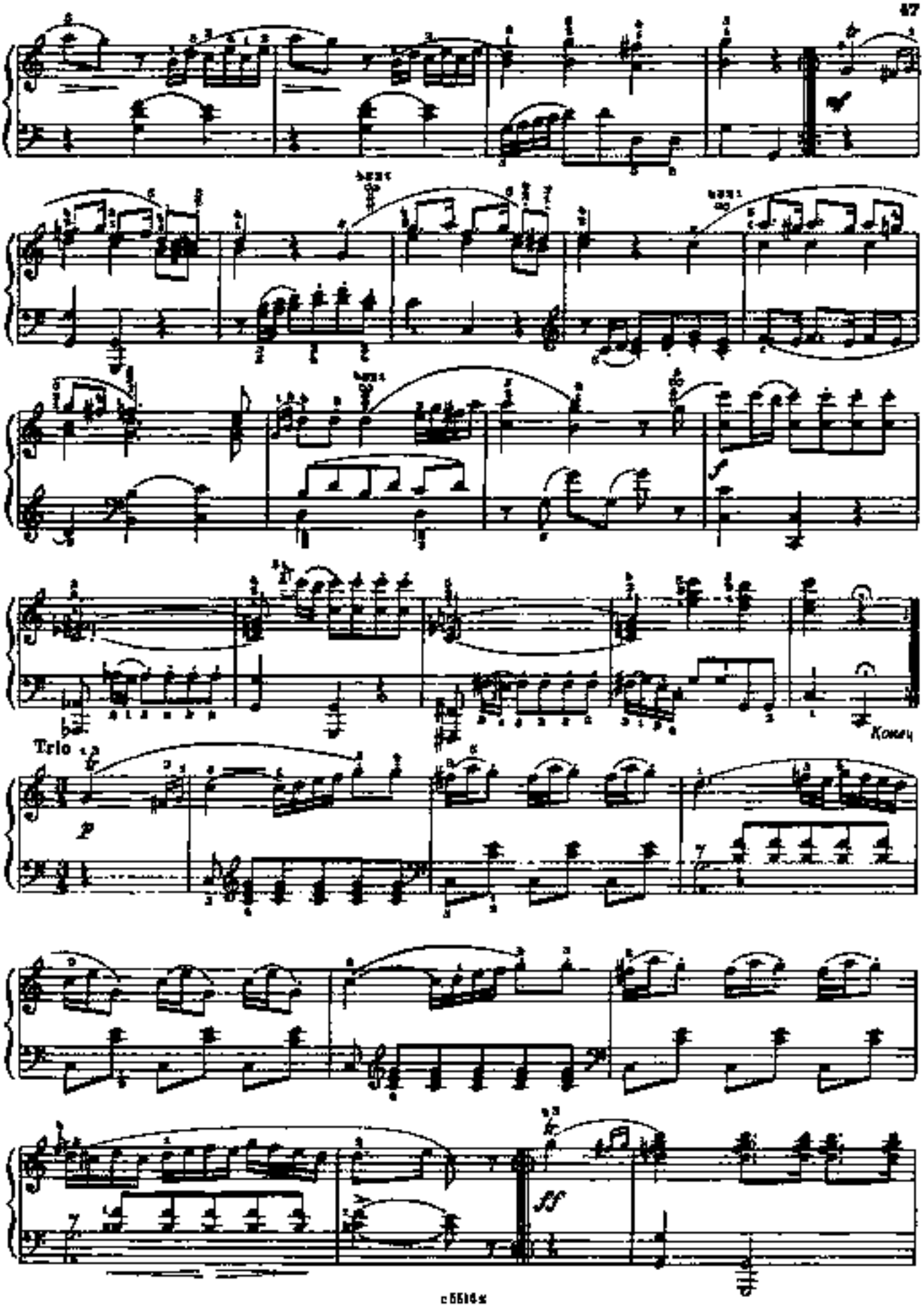
Четыре пьесы

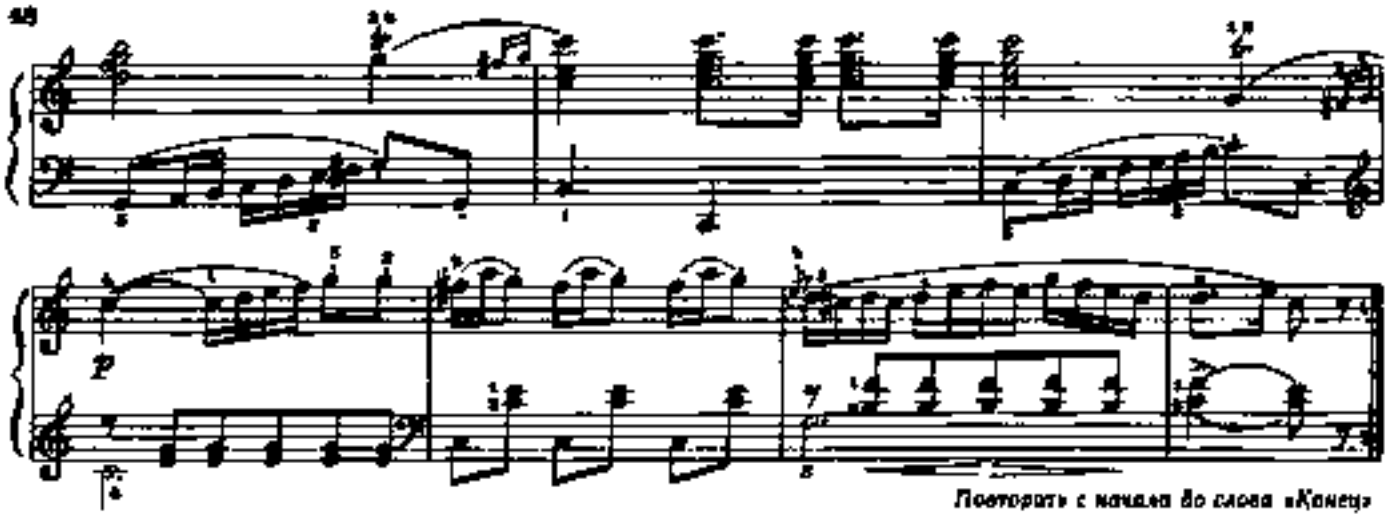
1. МЕНУЭТ БЫКА

Й. ГАЙДН
(1732 – 1809)

Grave [Важно]




Конец
Trio
p
ff

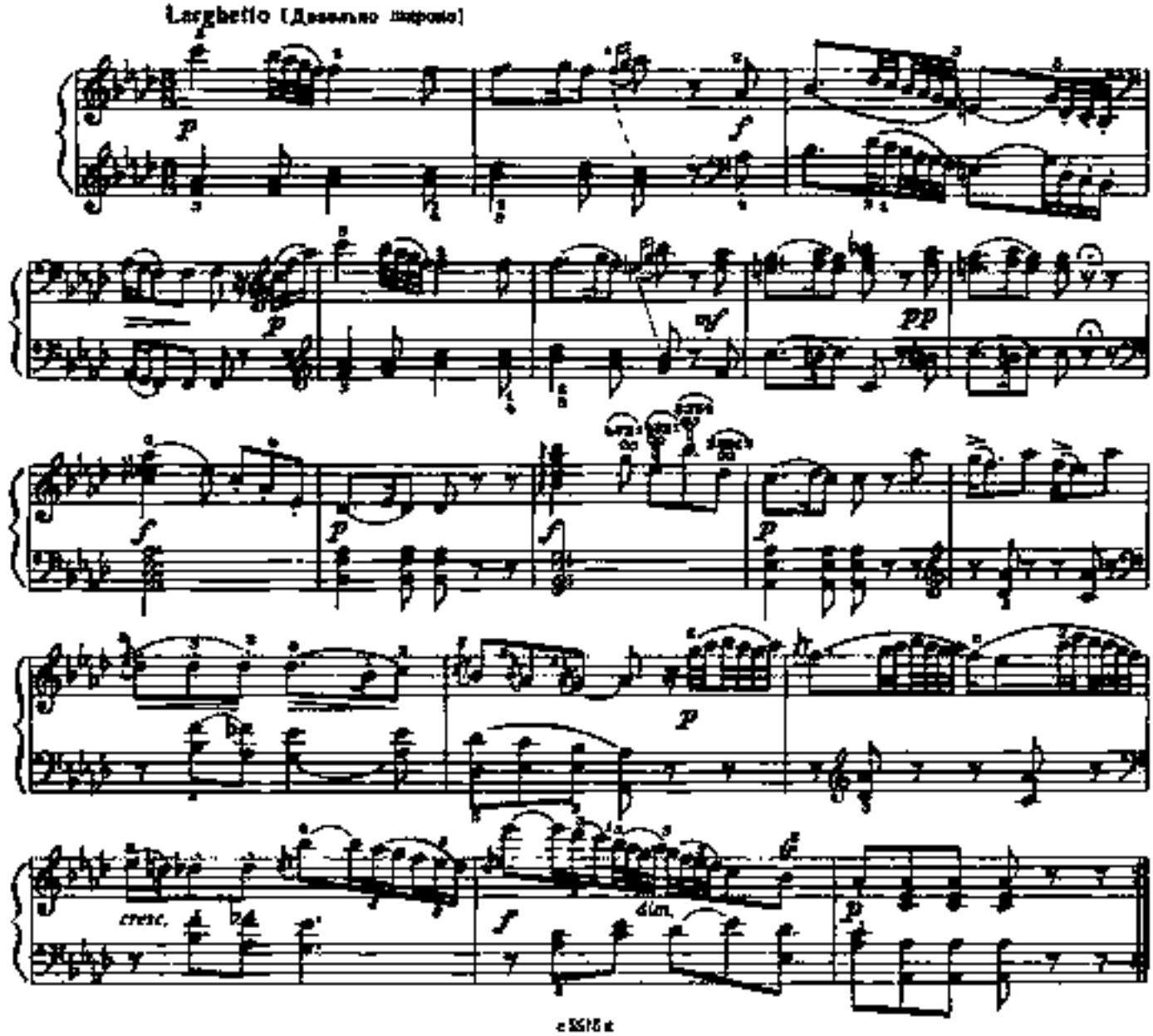


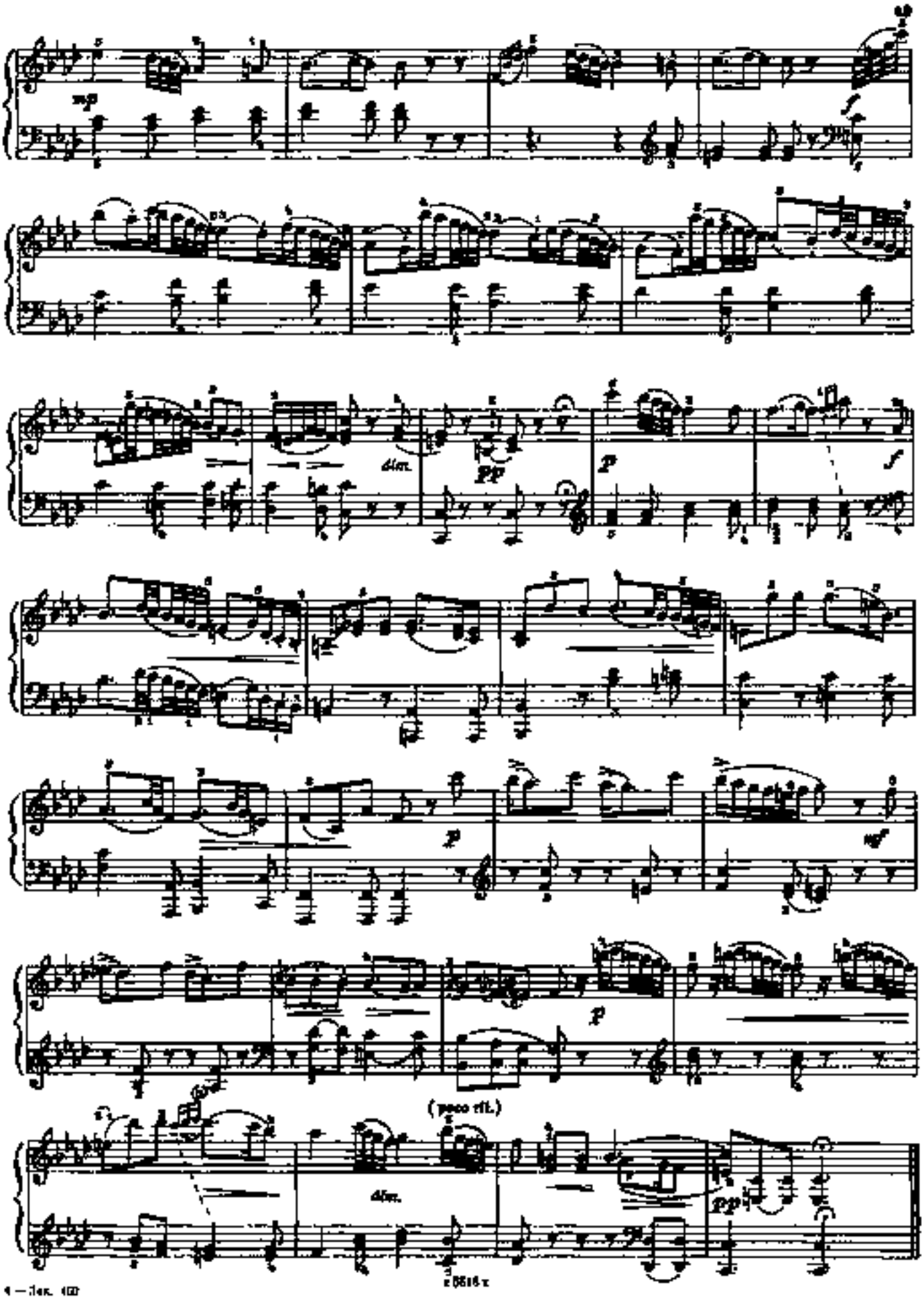
Повторить с начала до слова «Конец»

2. ЛАРГЕТТО

из Сонаты фа минор

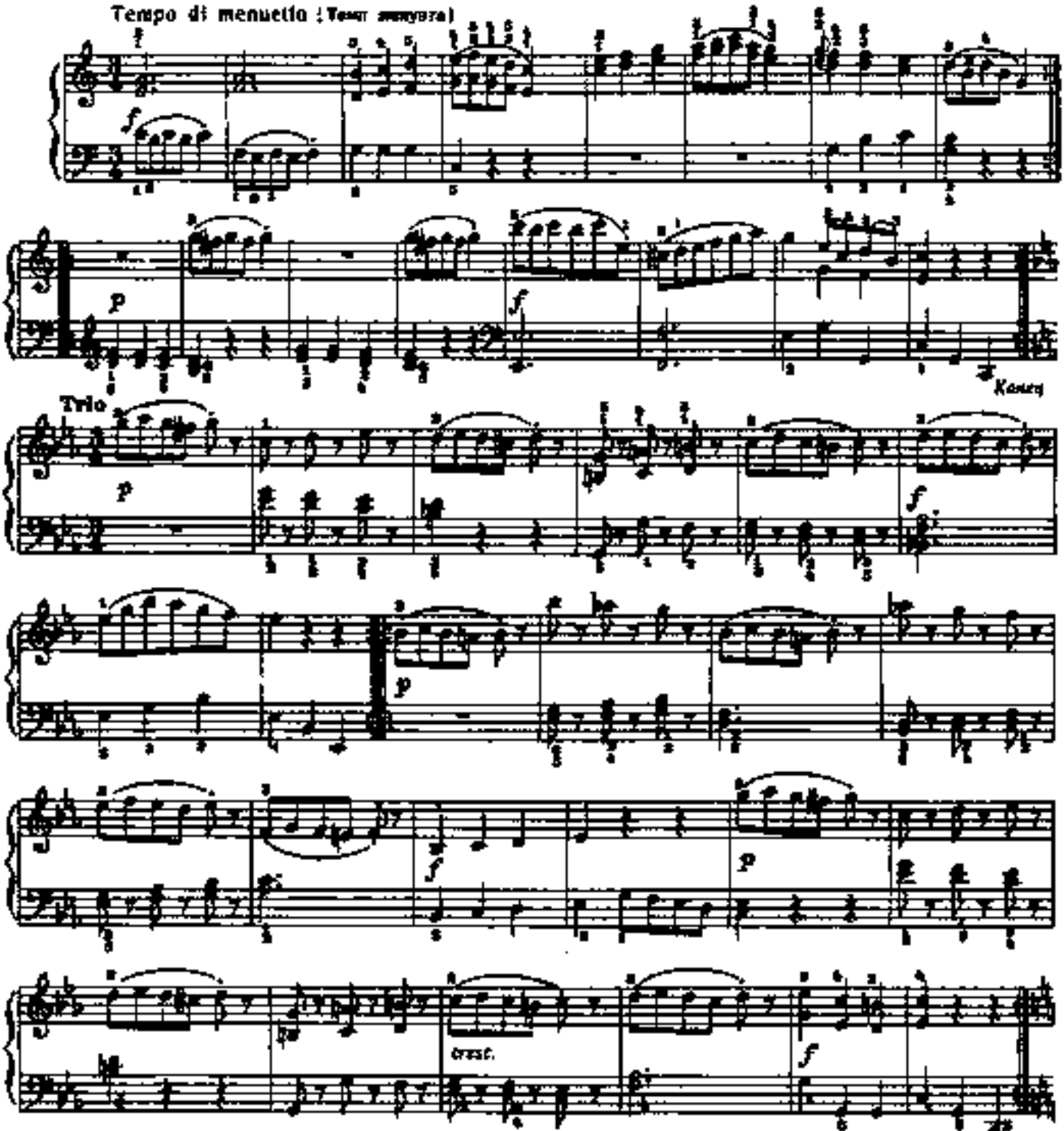
Larghetto (Довольно широко)




mp
f
dim.
pp
p
f
p
mf
p
(poco rit.)
dim.
pp

3. МЕНУЭТ

Tempo di menuetto [Темп менуэта]

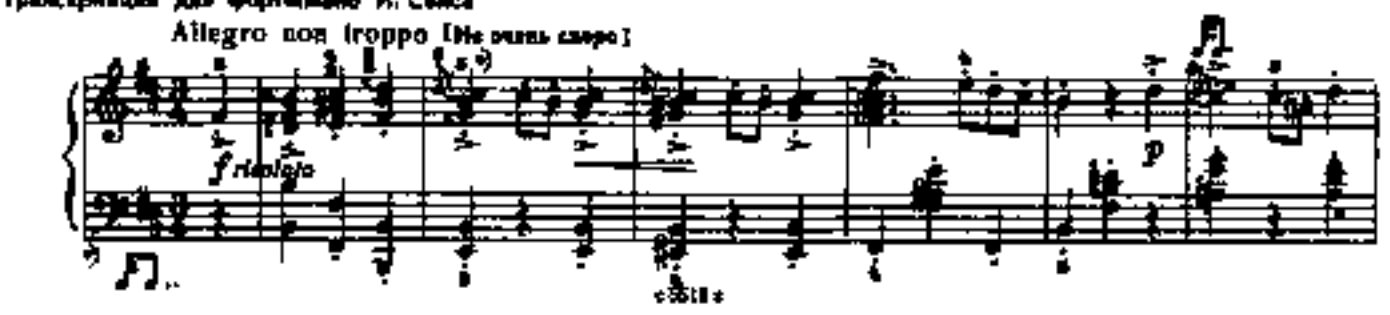


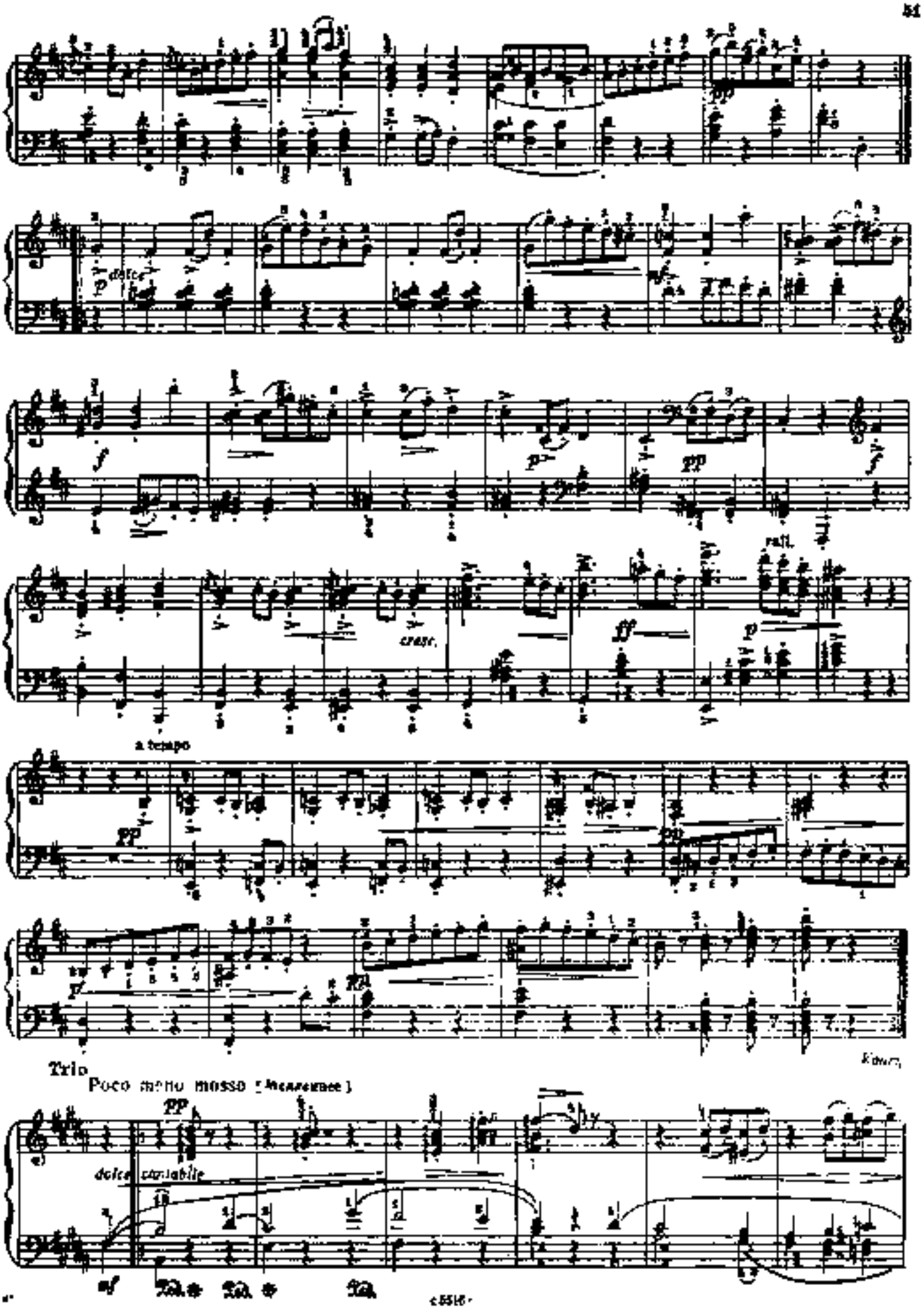
4. КАПРИЧЧИО

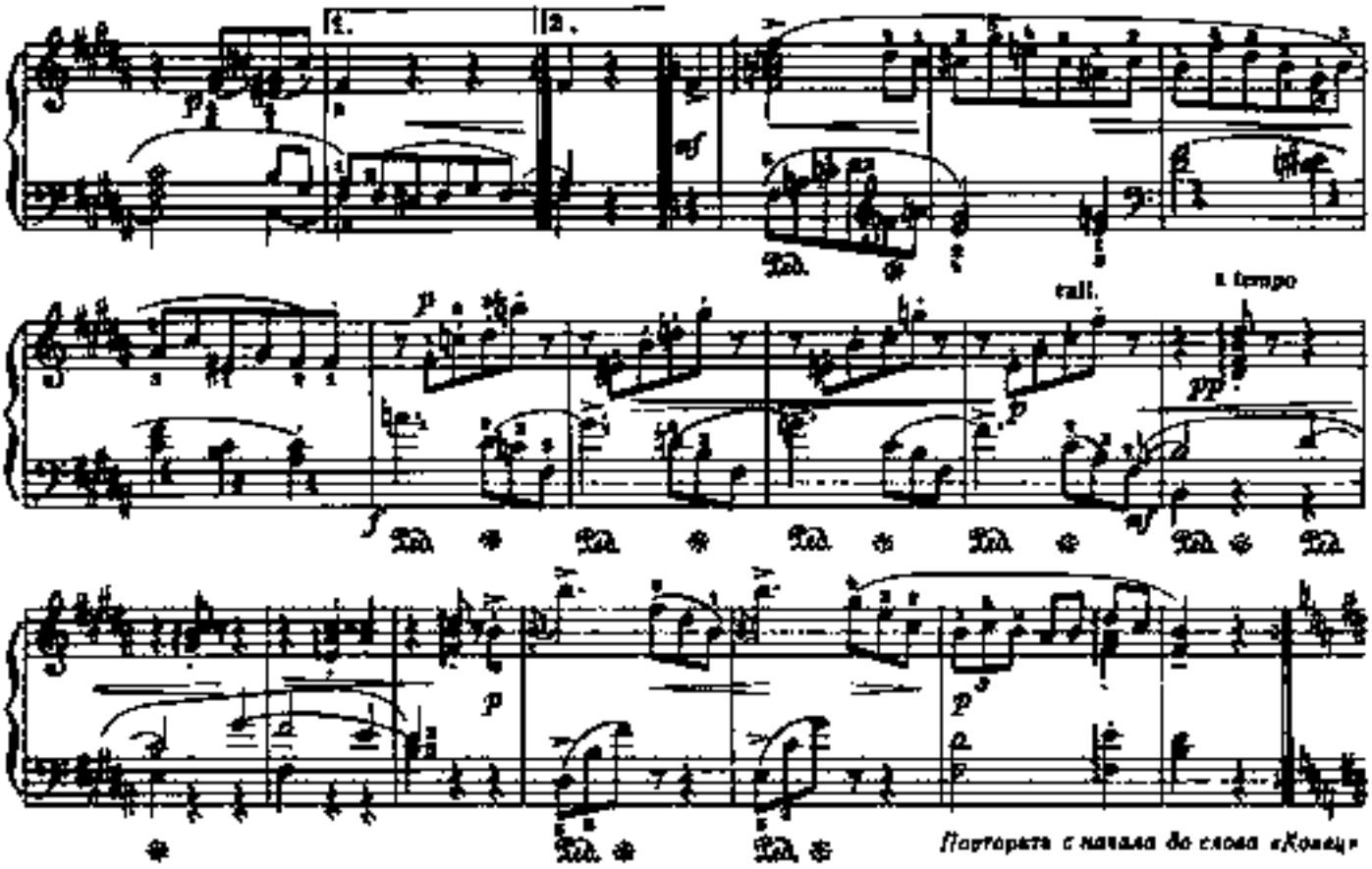
Повторить с начала до слова «Конец»

Транскрипция для фортепиано И. Сайса

Allegro non troppo [Не очень скоро]




dolce
cresc.
rall.
a tempo
Trio
Poco meno mosso (Meno mosso)
dolce cantabile



Повторите с начала до слова «Конец»

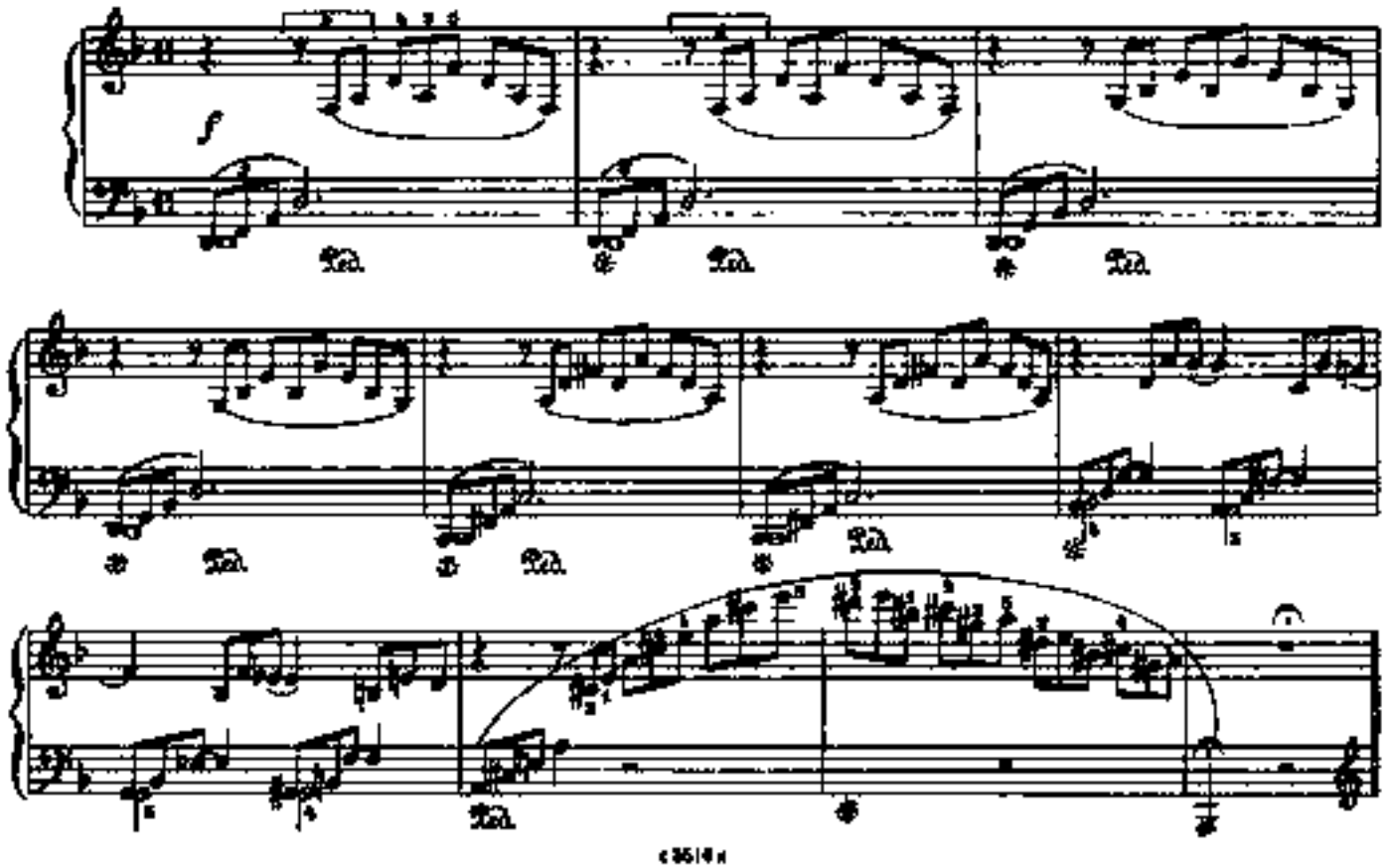
Пять пьес

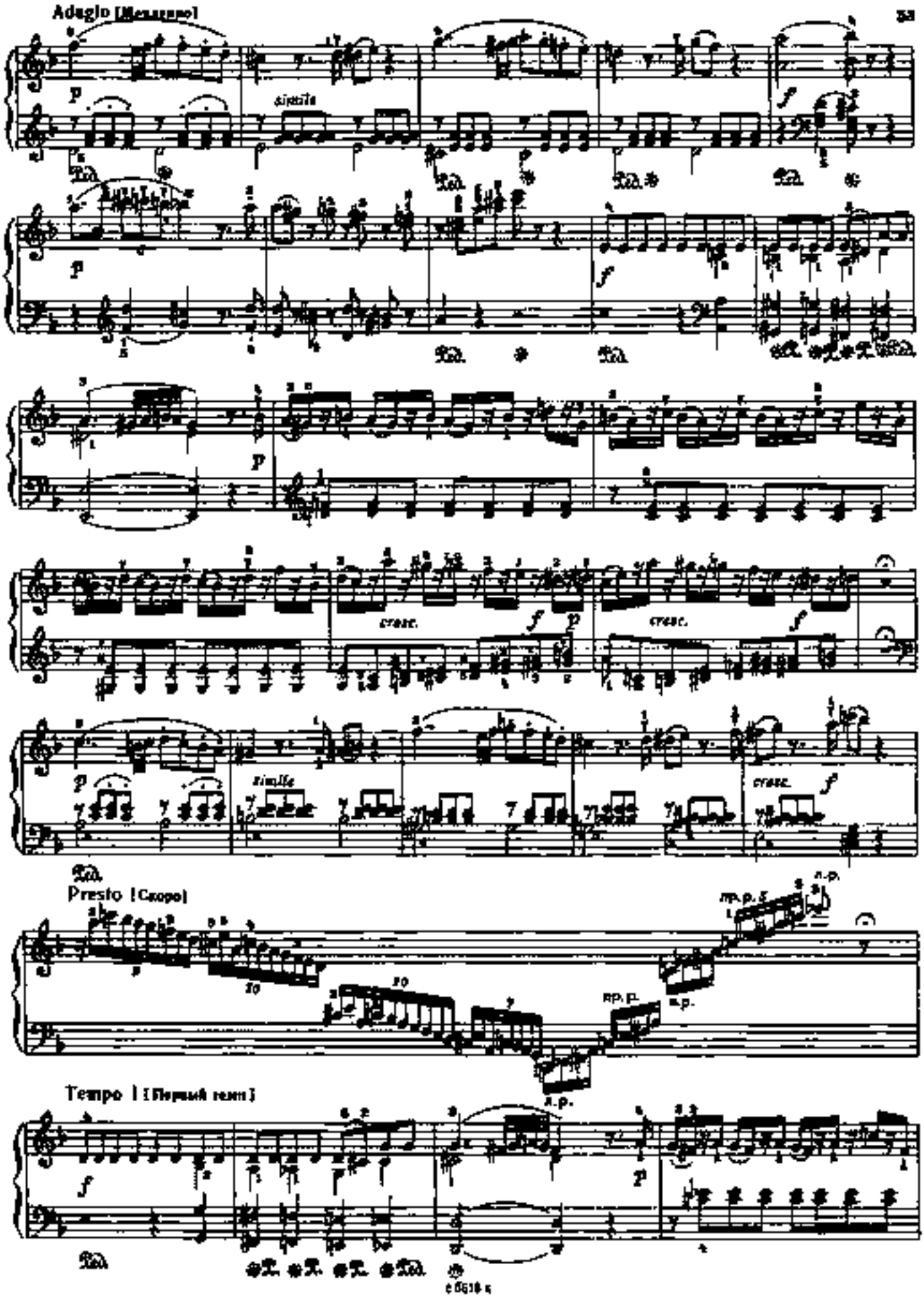
1. ФАНТАЗИЯ

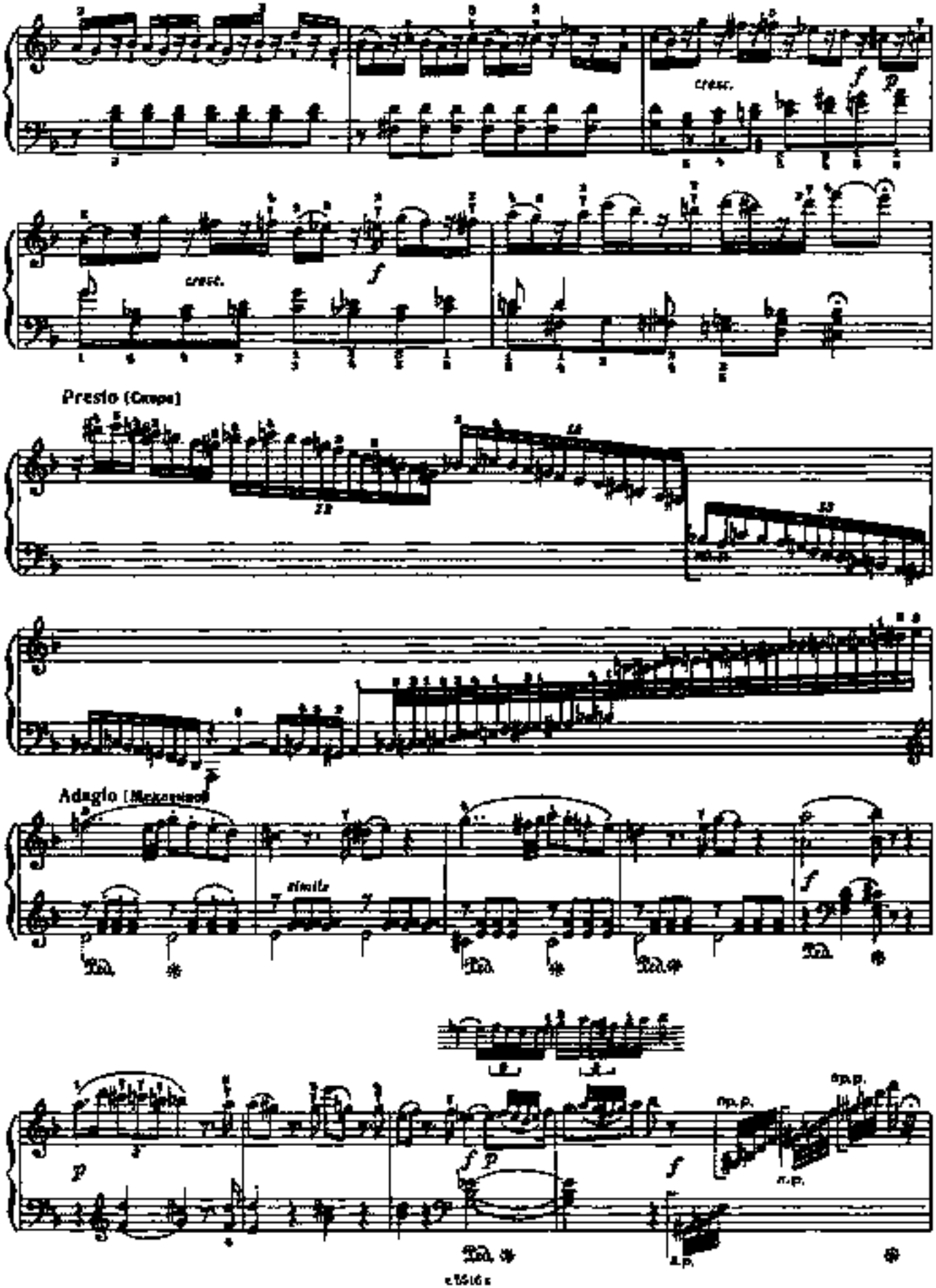
Andante (Неторопливо)

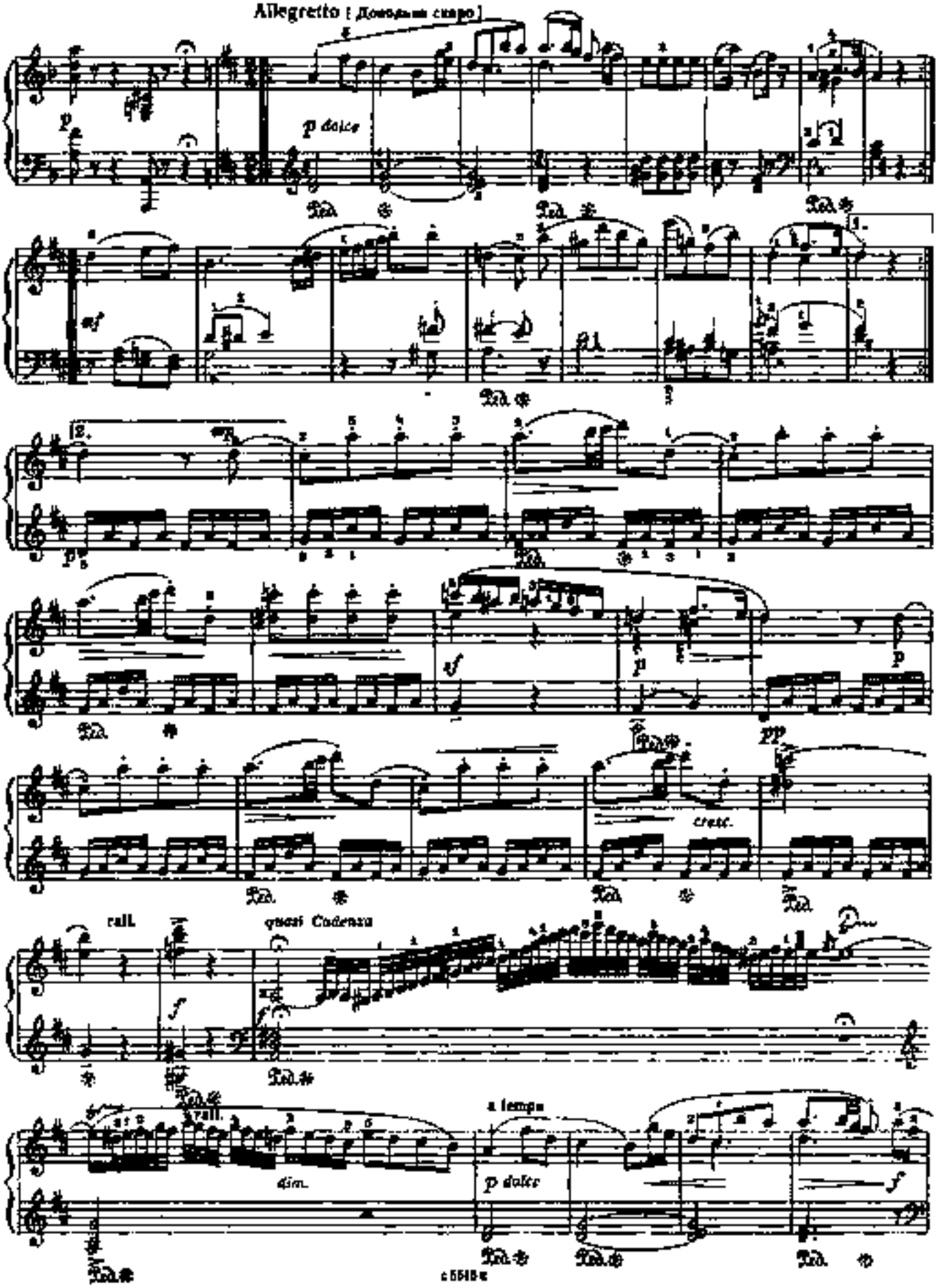
ре минор

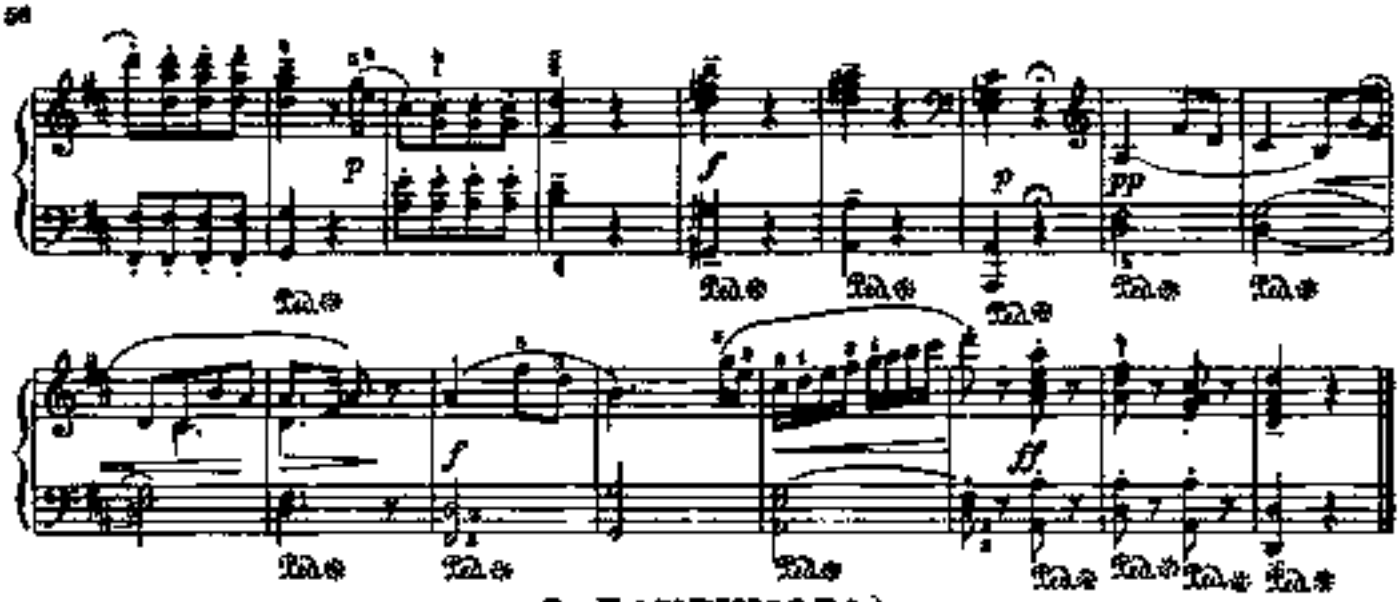
В.-А. МОЦАРТ
(1756-1791)




Adagio [Медленно]
simile
cresc.
simile
cresc.
Presto [Скоро]
Tempo I [Первый темп]

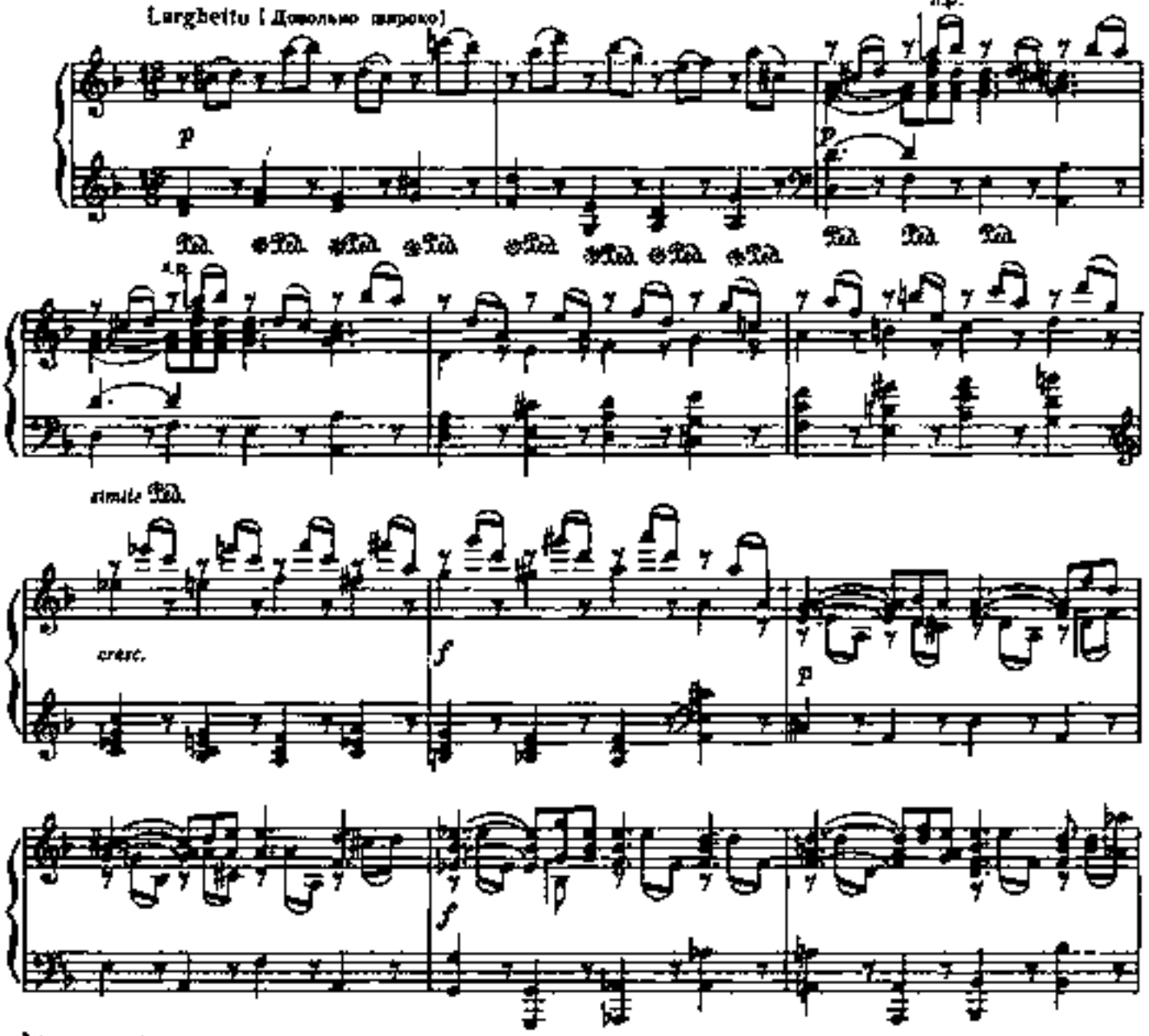

cresc.
cresc.
Presto (Скоро)
Adagio (Mezzanino)
simile
sp.p.
sp.p.
a.p.
a.p.


Allegretto (Довольно скоро)
p
p dolce
mf
1.
2.
p
sf
p
pp
cresc.
rall.
quasi Cadenza
f
rall.
dim.
a tempo
p dolce
f

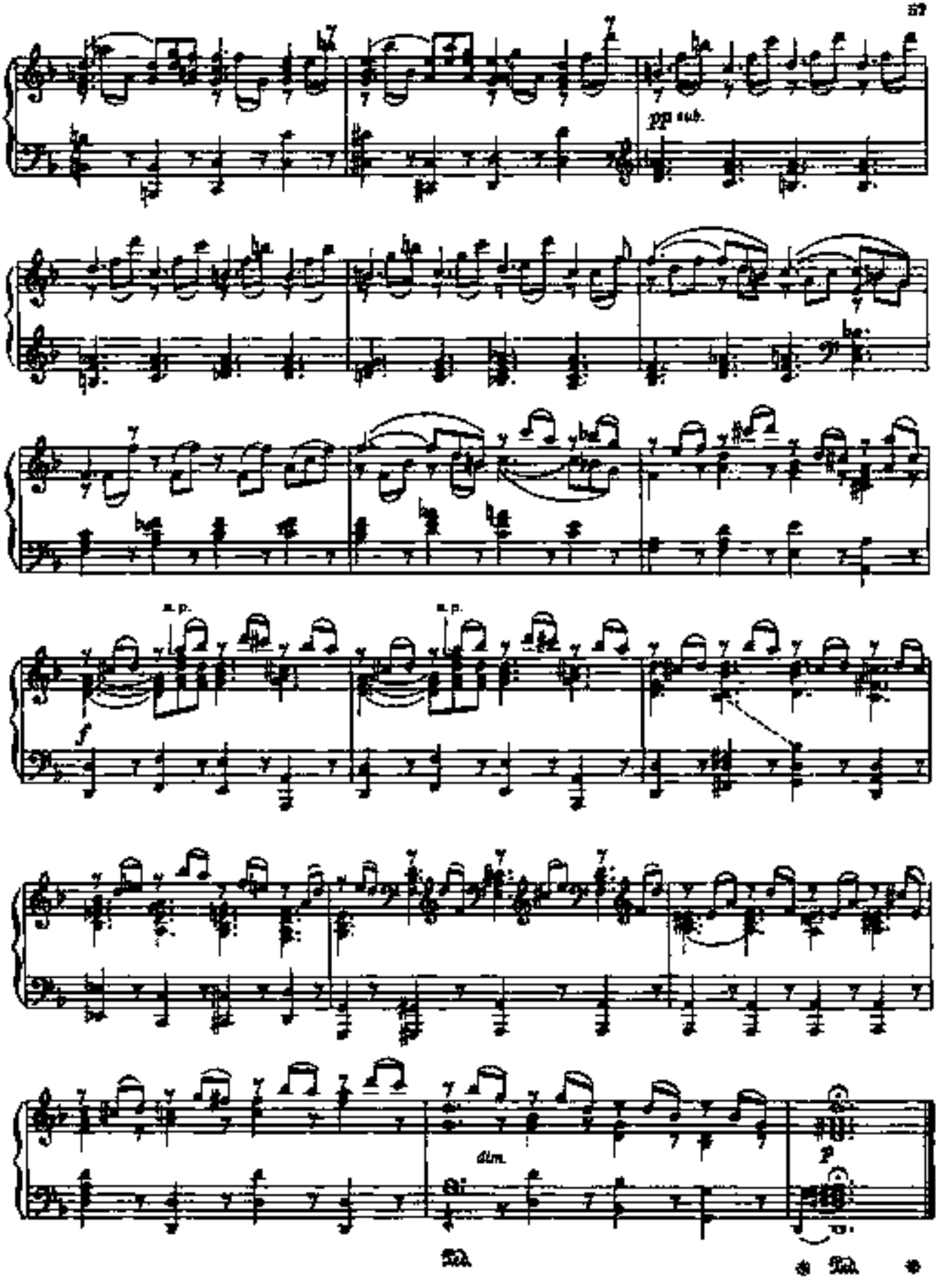


2. ЛАКРИМОЗА*)

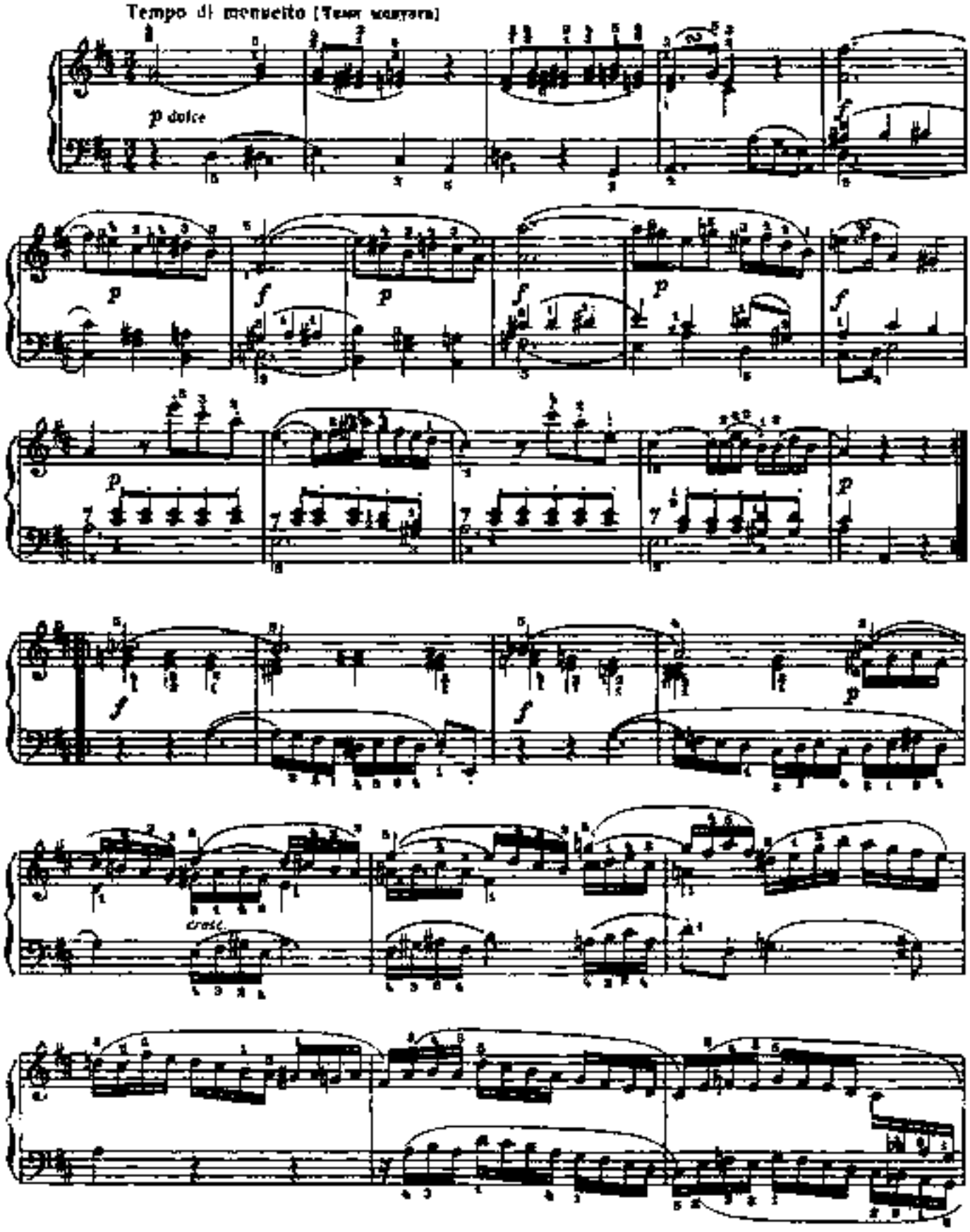
из Реквиема

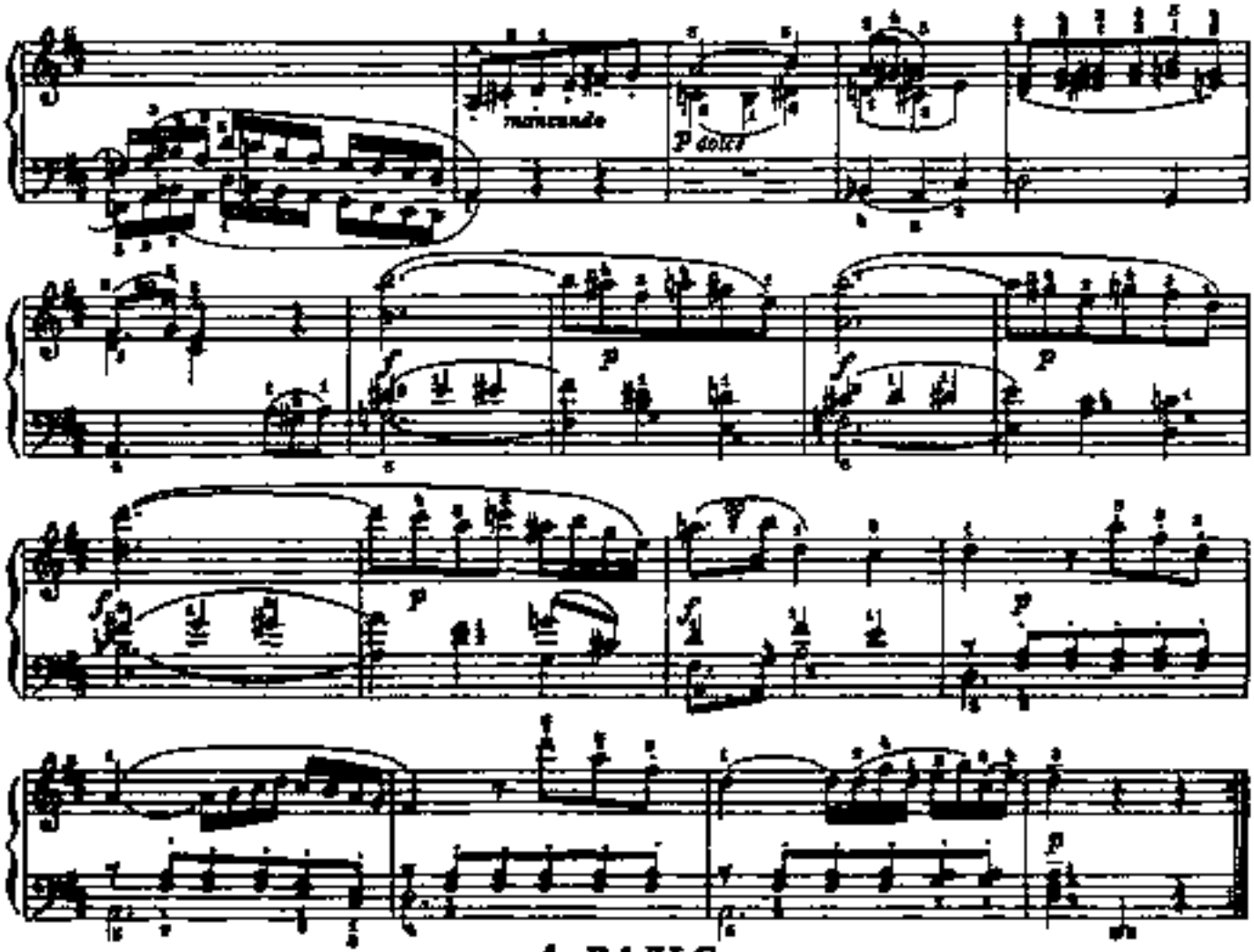


*) Переложение К. Сорокина.


pp sub.
a p.
a p.
f
dim.
p
Ped.
Ped.

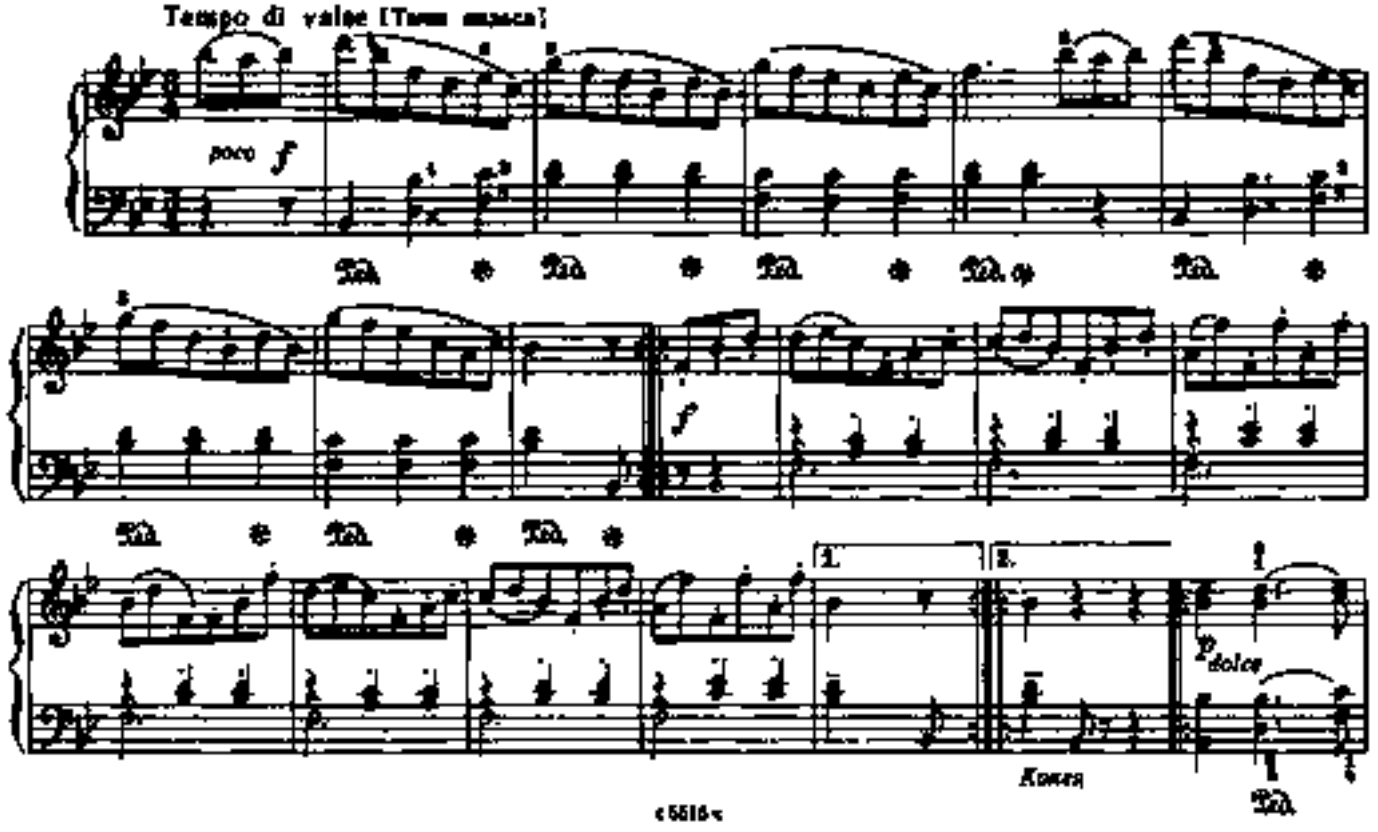
3. МЕНУЭТ

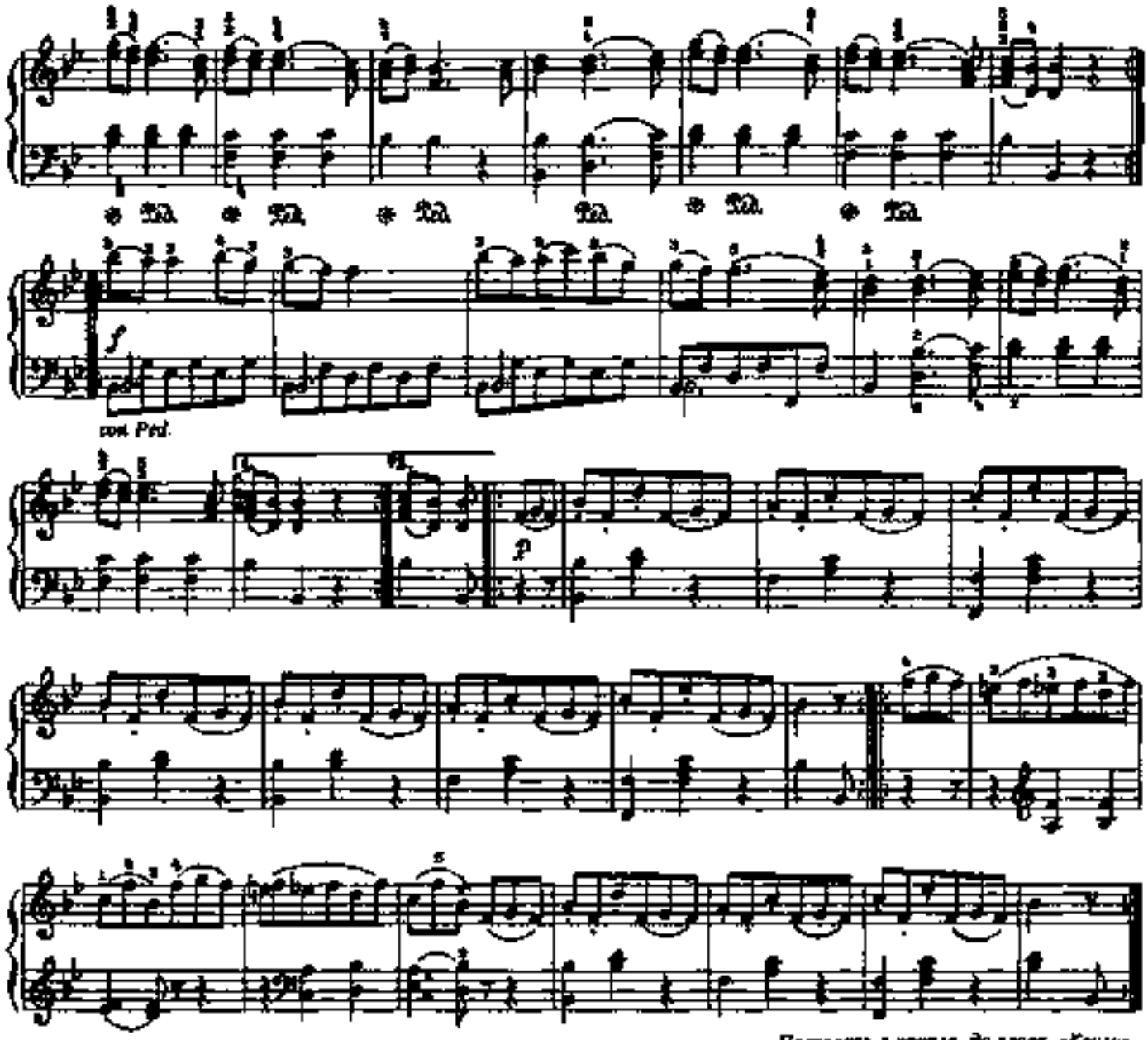




4. ВАЛЬС

Tempo di valse [Темп вальса]

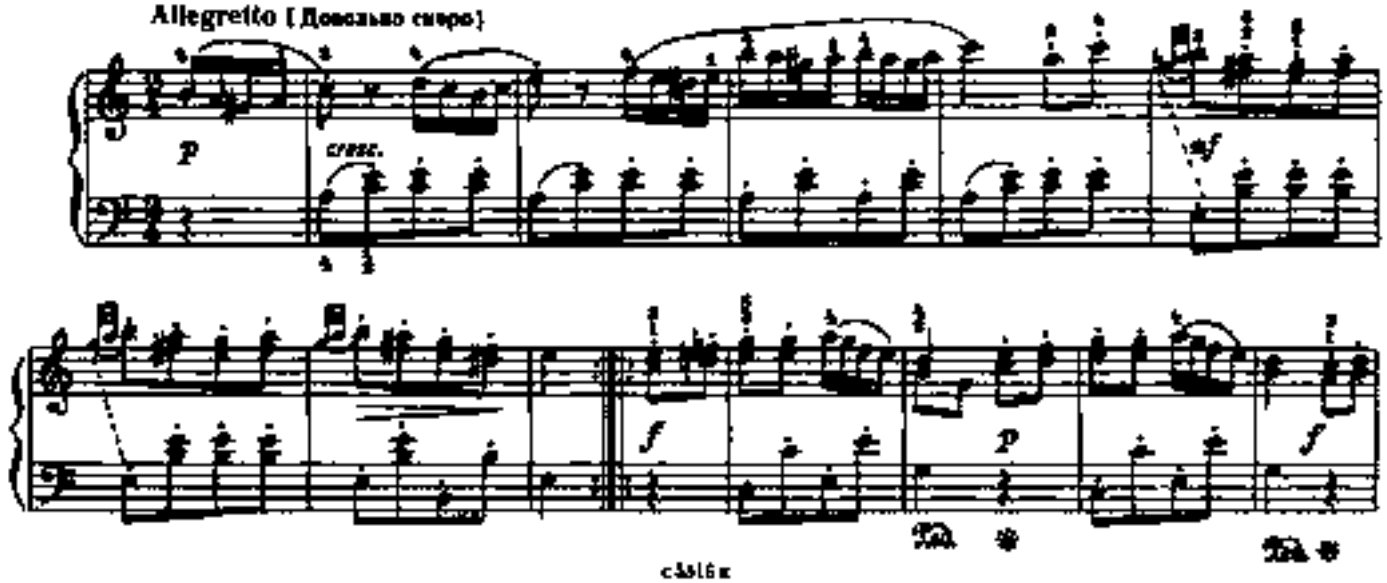


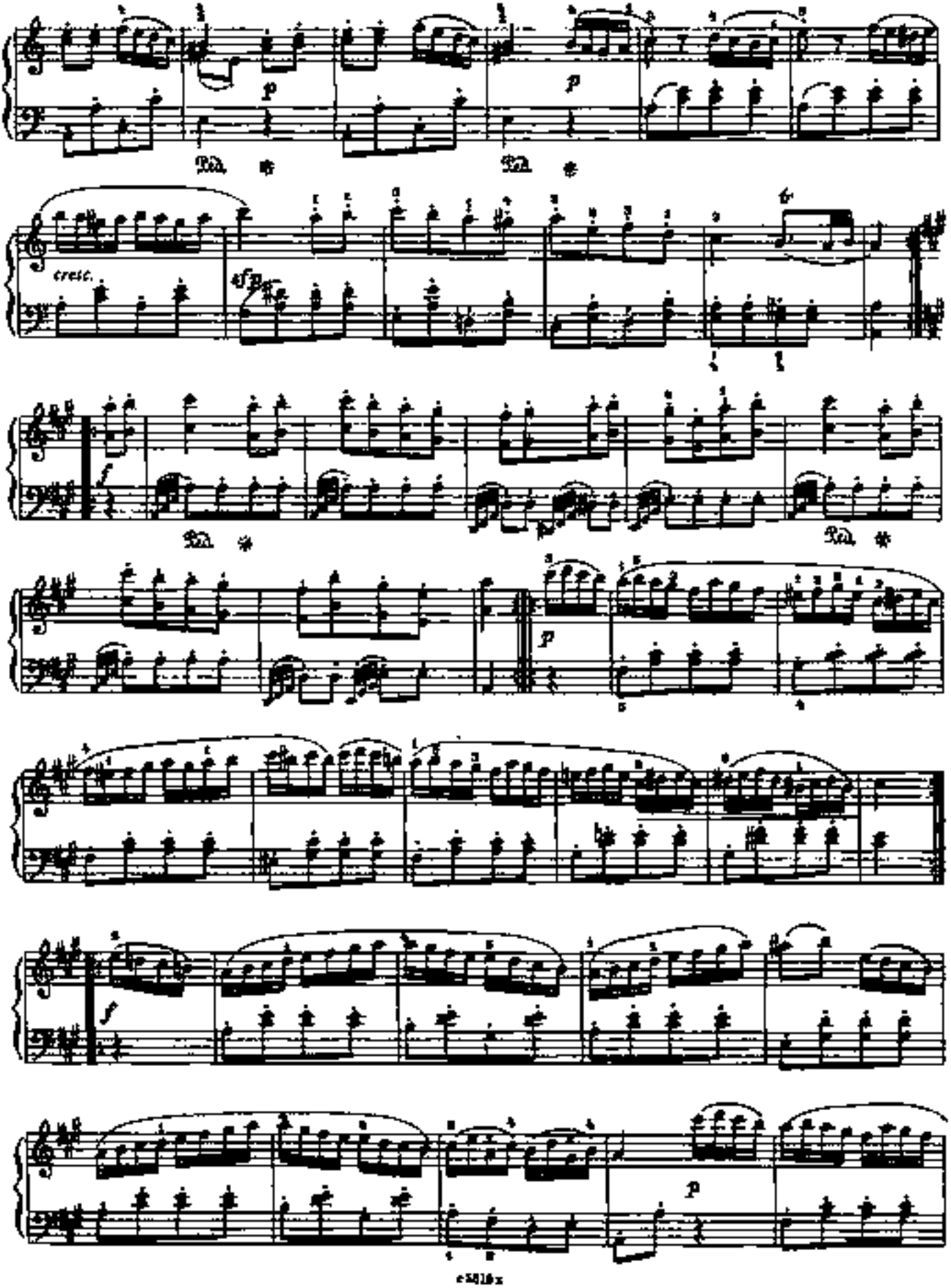


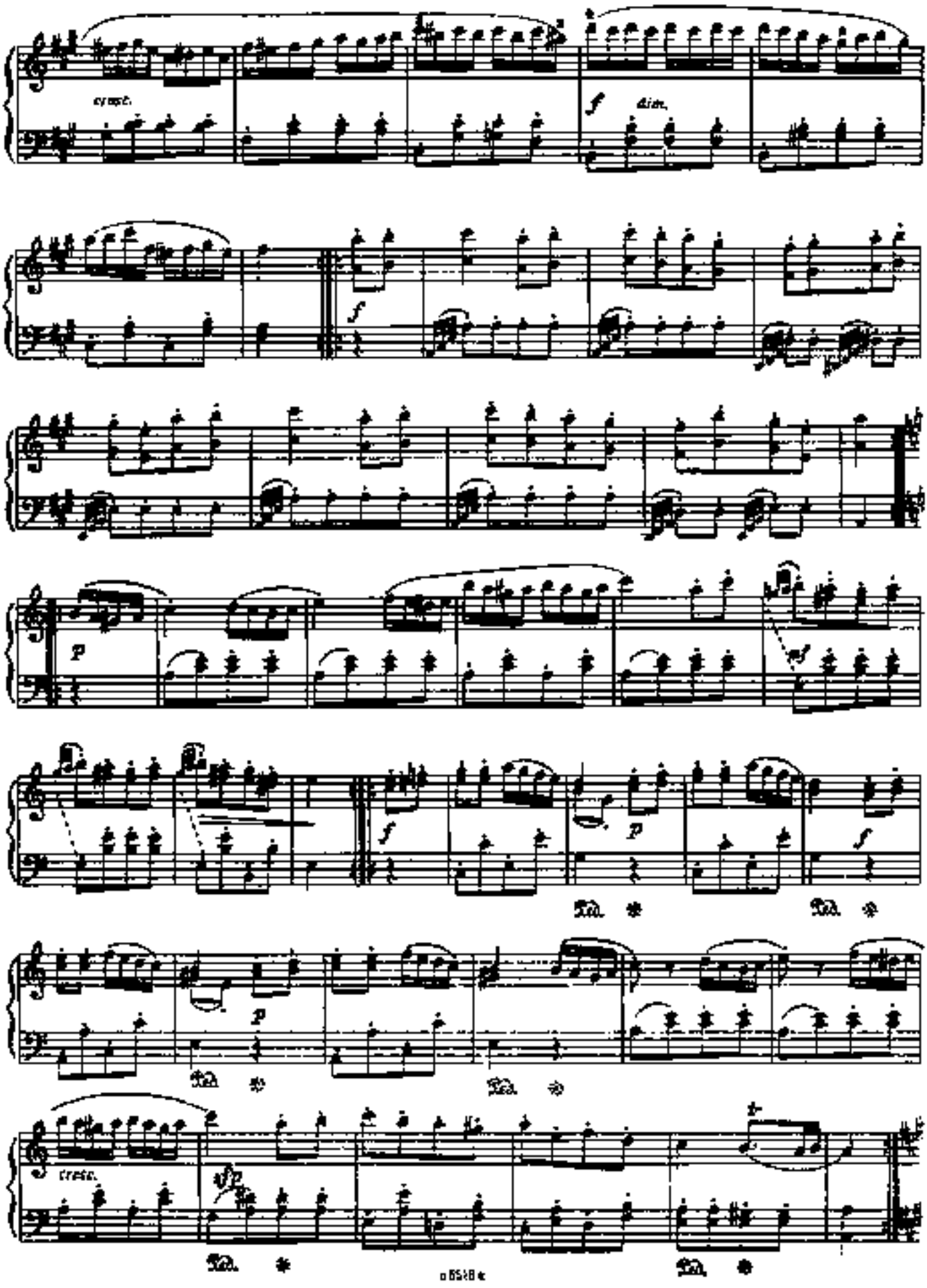
Повторить с начала до слова «Конец»

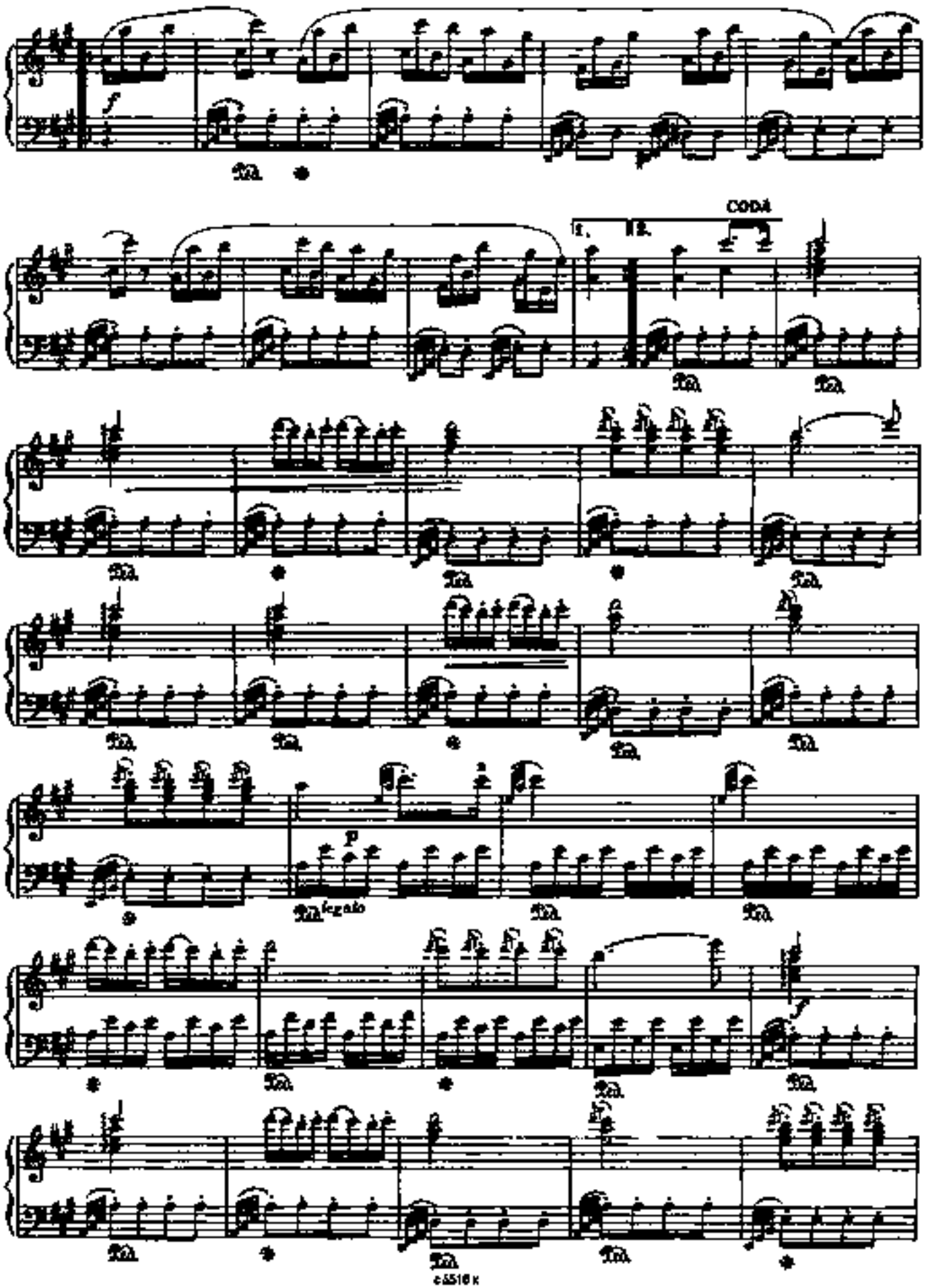
5. РОНДО

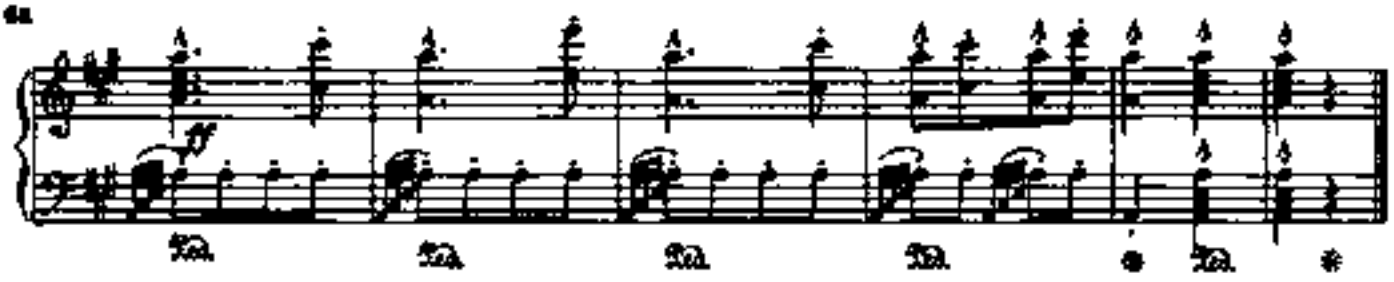
из Сонаты ля мажор


Allegretto (Довольно скоро)


p
p
cresc.
sfp
f
p
f
p


cresc.
f
dim.
f
p
f
p
f
Ped. * Ped. *
p
Ped. * Ped. *
cresc.
Ped. * Ped. *


CODA
legato



Пять пьес

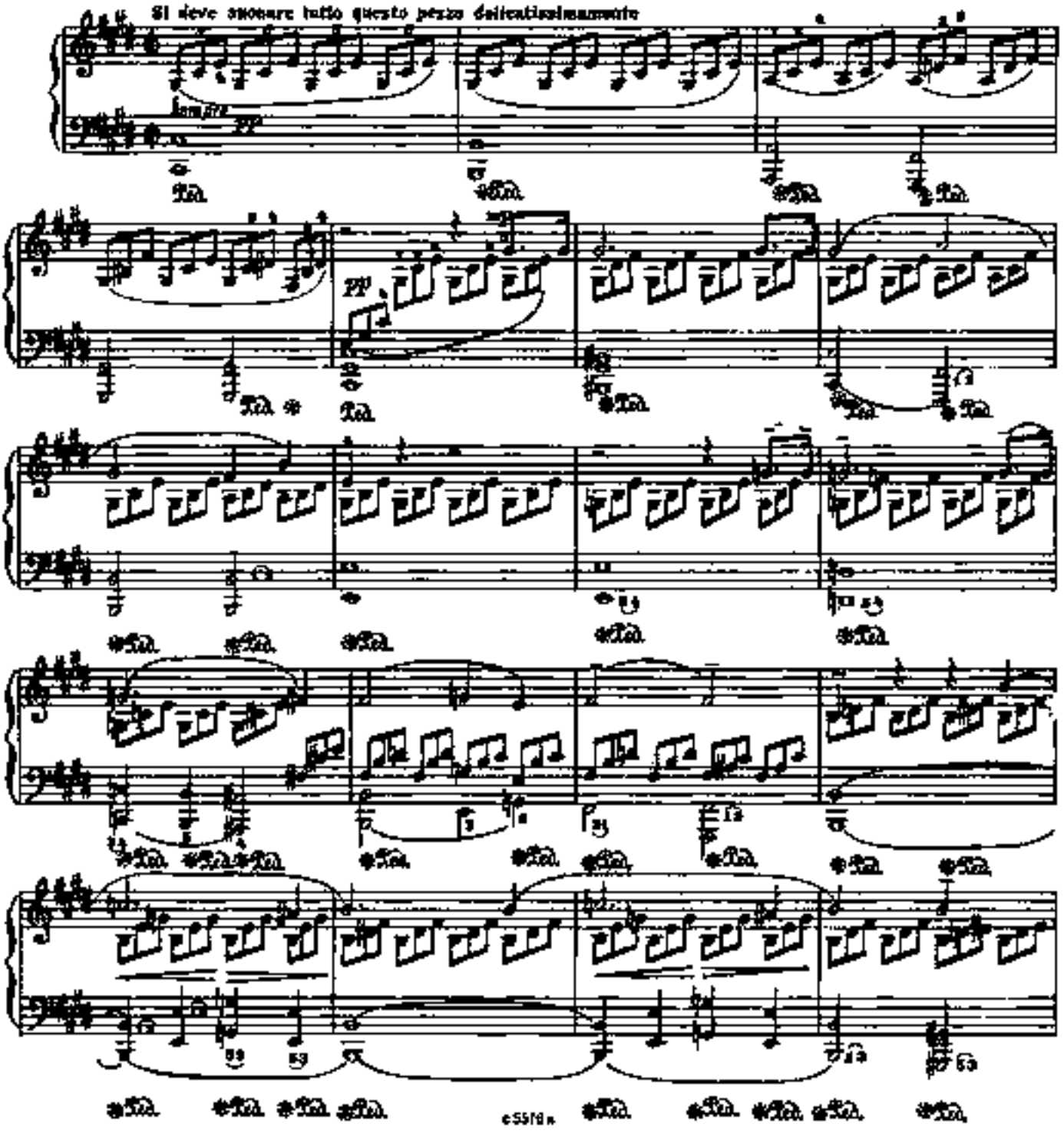
1.СОНАТА №14

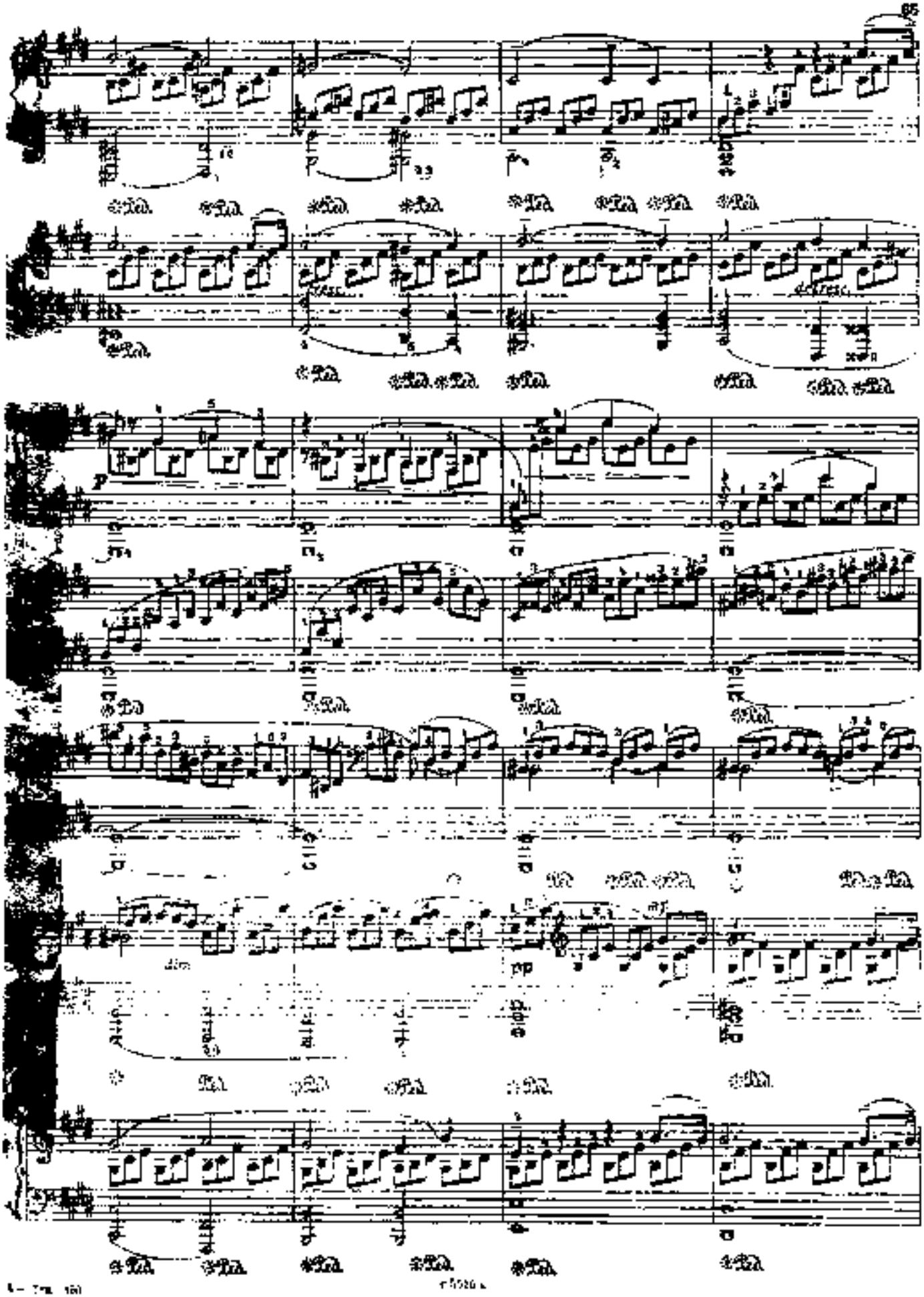
(первая часть)

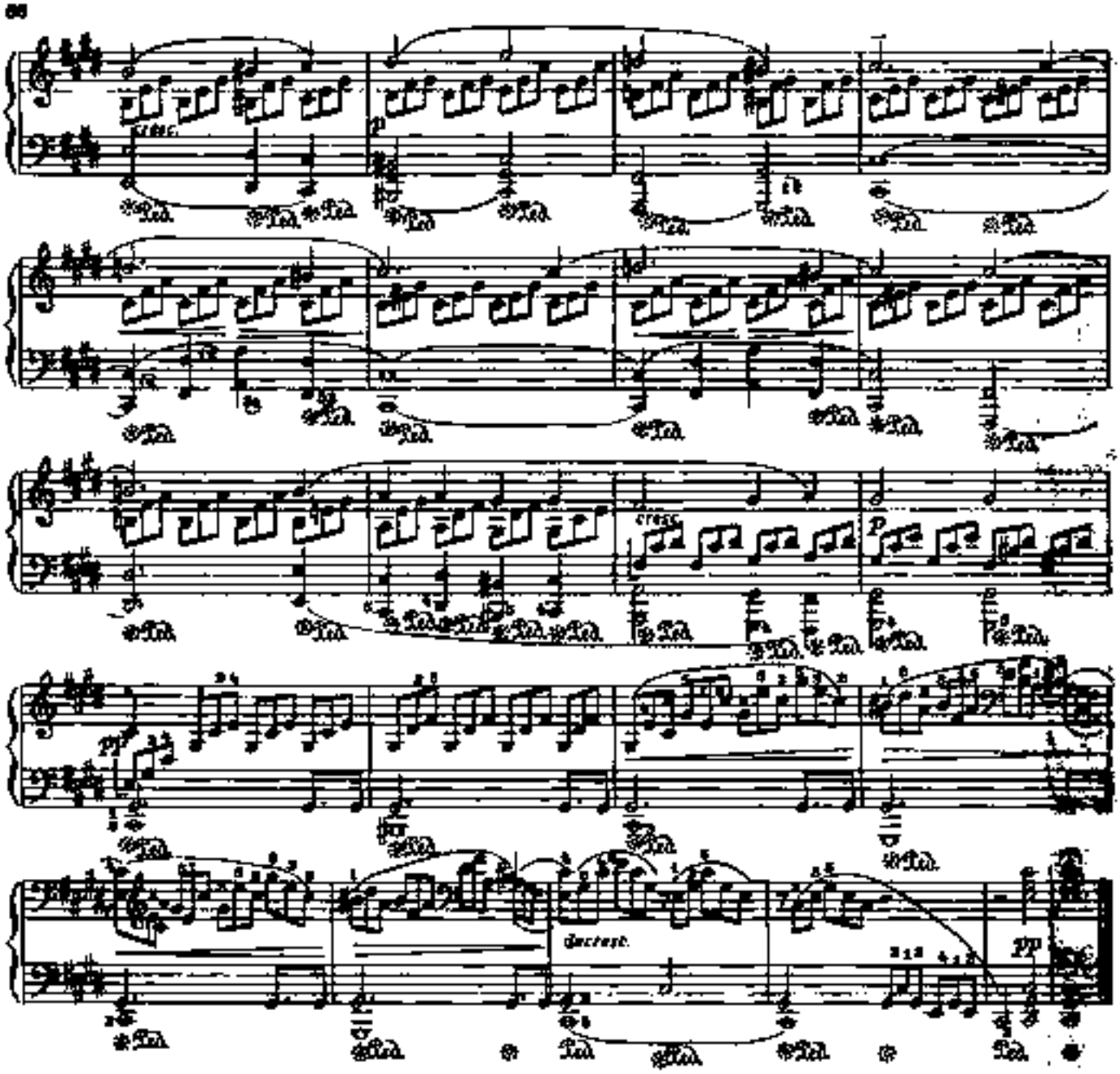
Л. БЕТХОВЕН, Соч. 27 №2
(1770-1827)

Adagio sostenuto (Медленно и сдержанно)

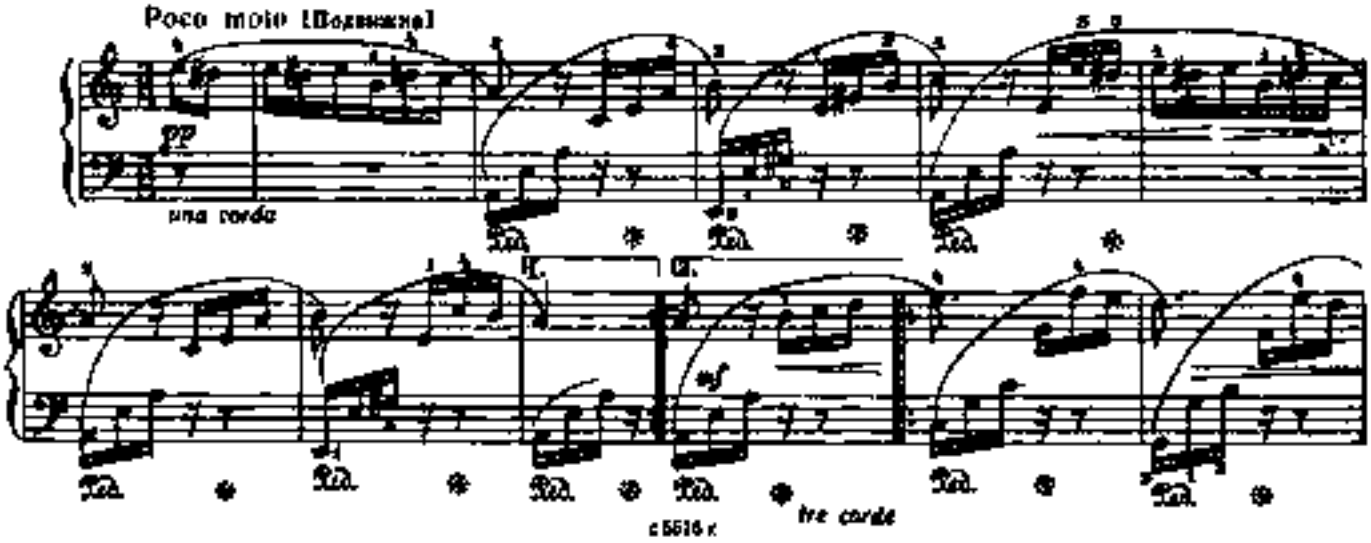
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente

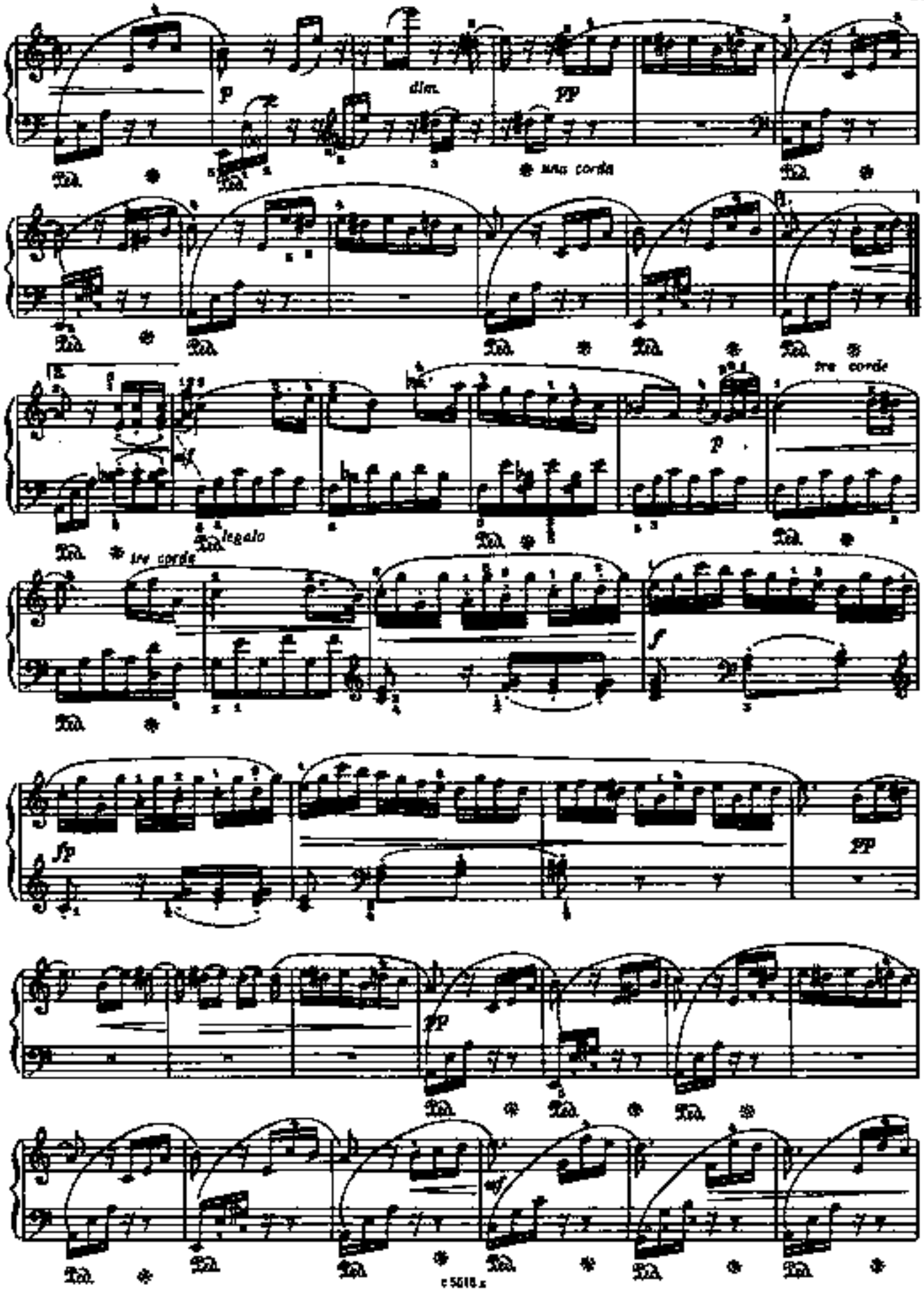


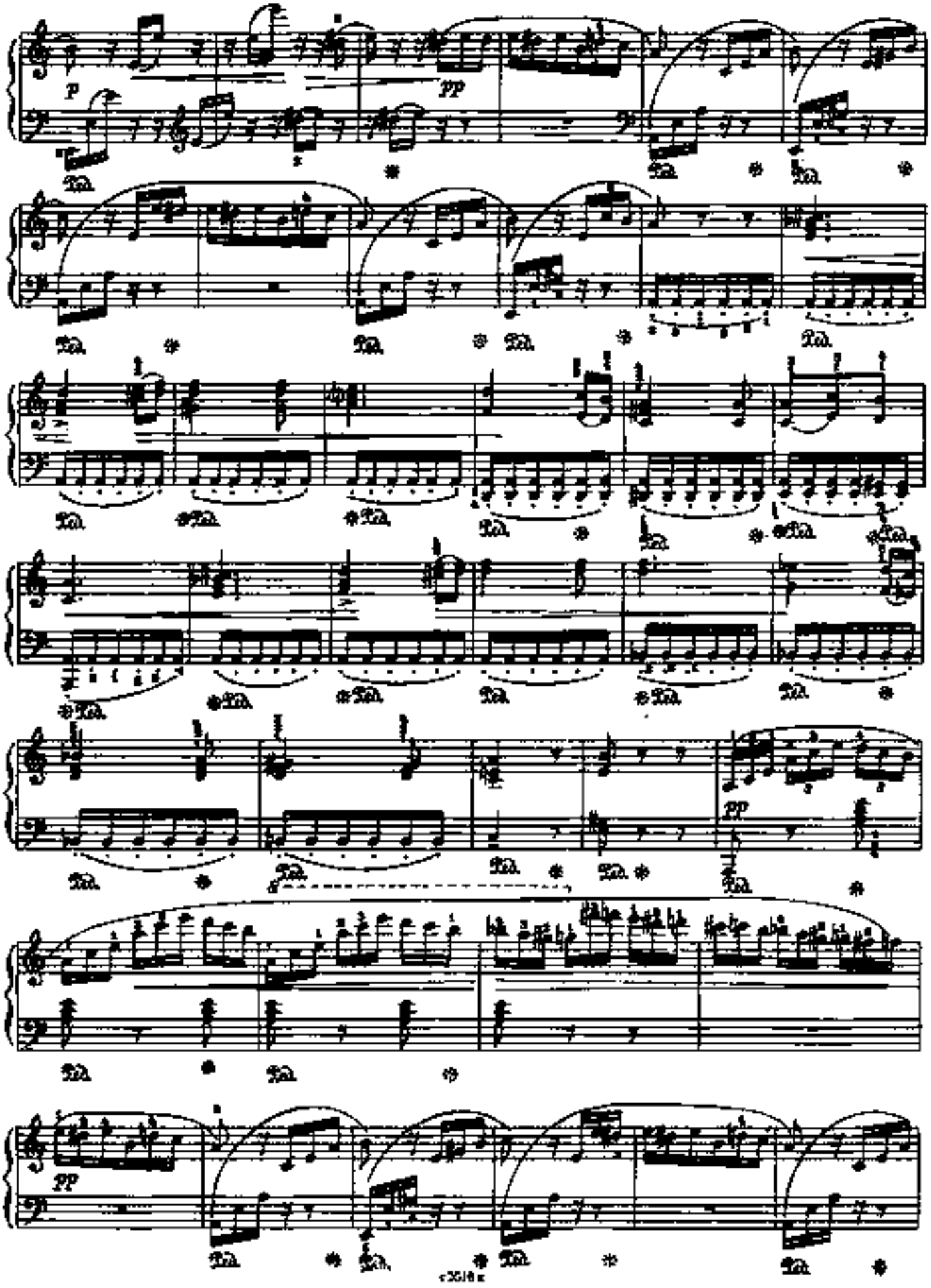


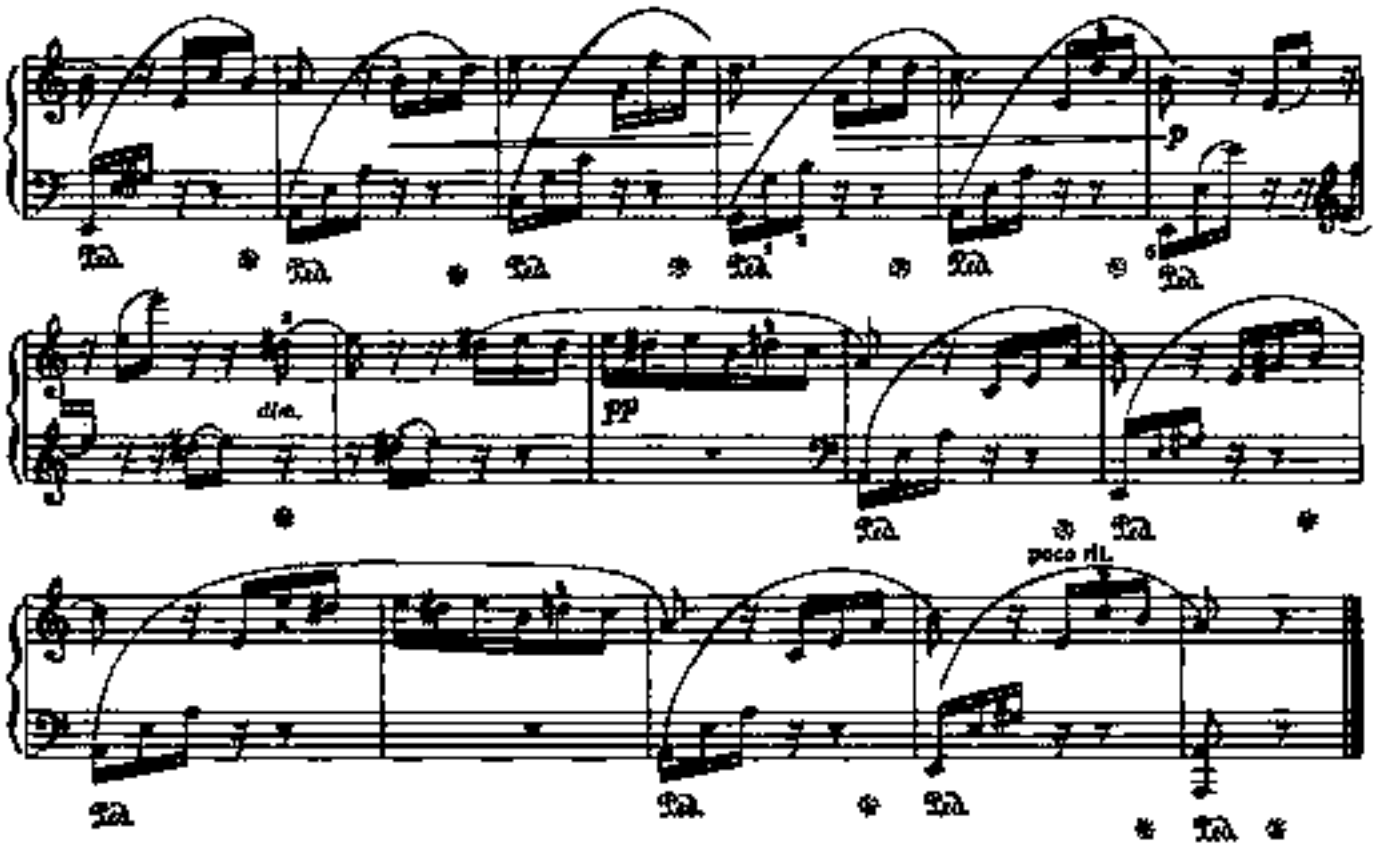

cresc.
p
cresc.
p
pp
decresc.
pp

2. К ЭЛИЗЕ

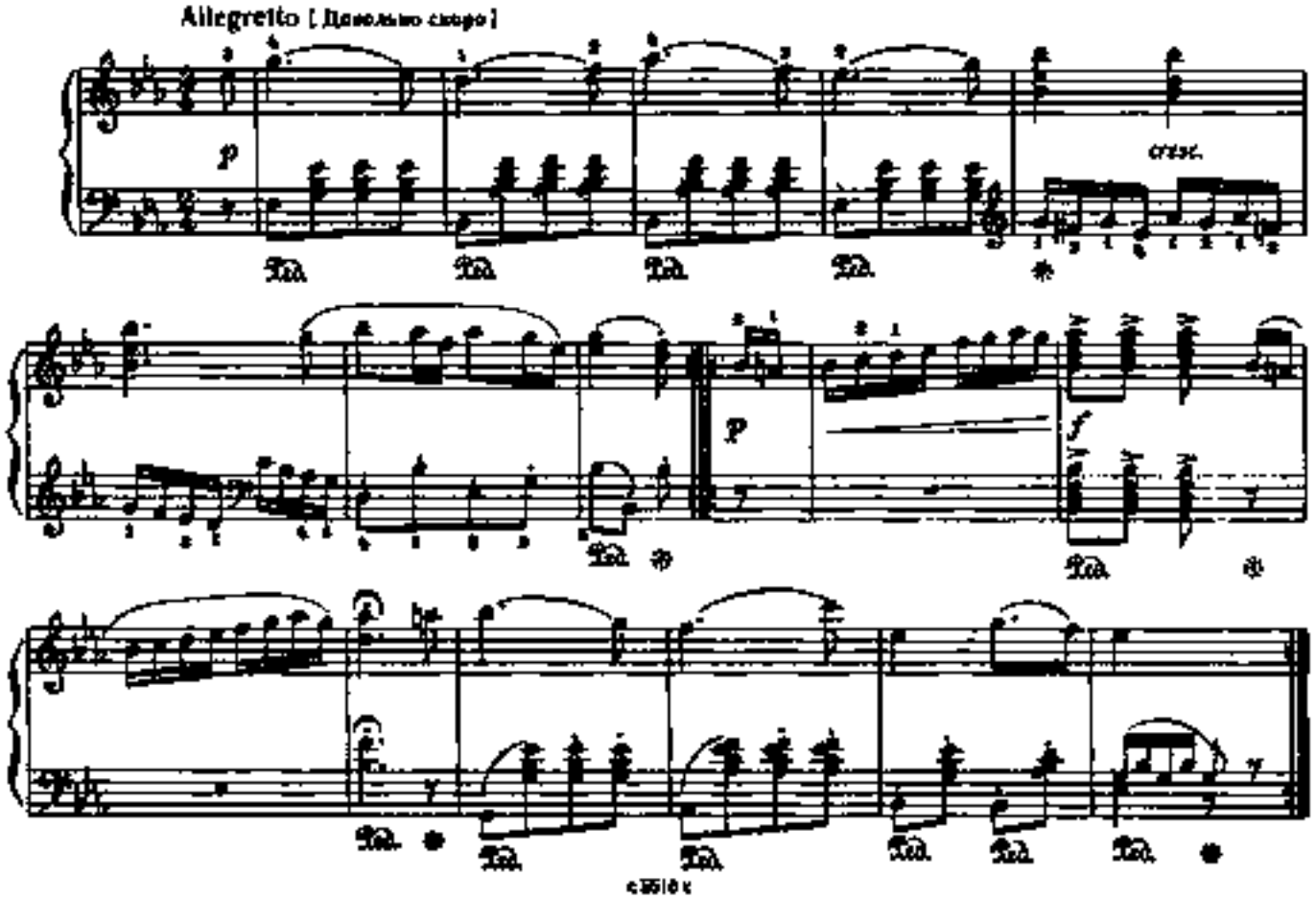

Poco moto [Подвижно]
pp
una corda
1.
2.
mf
tre corde


p
dim.
pp
una corda
tre corde
legato
tre corde
f
fp
pp
pp
mf

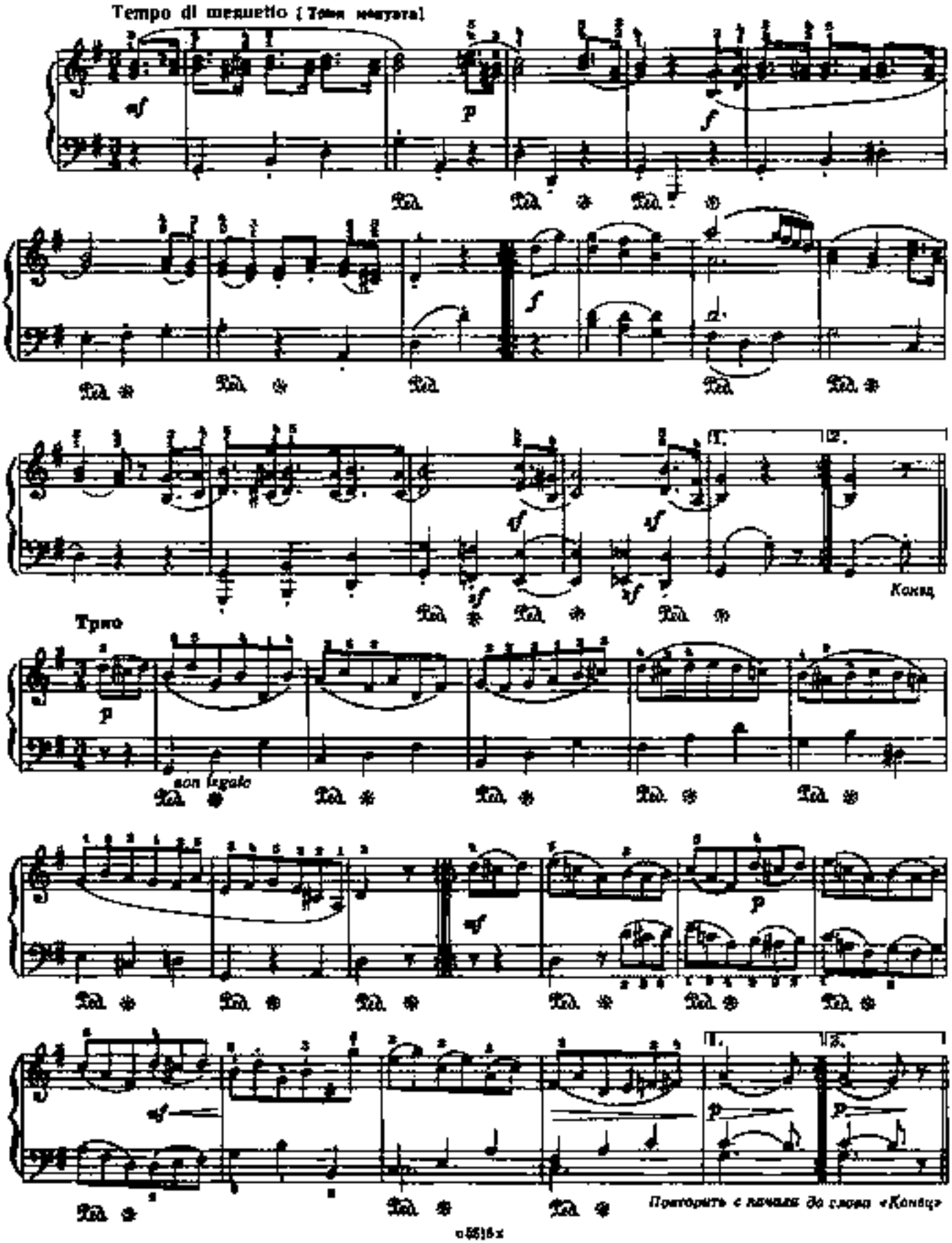

p
pp
pp
pp



3. КОНТРДАНС

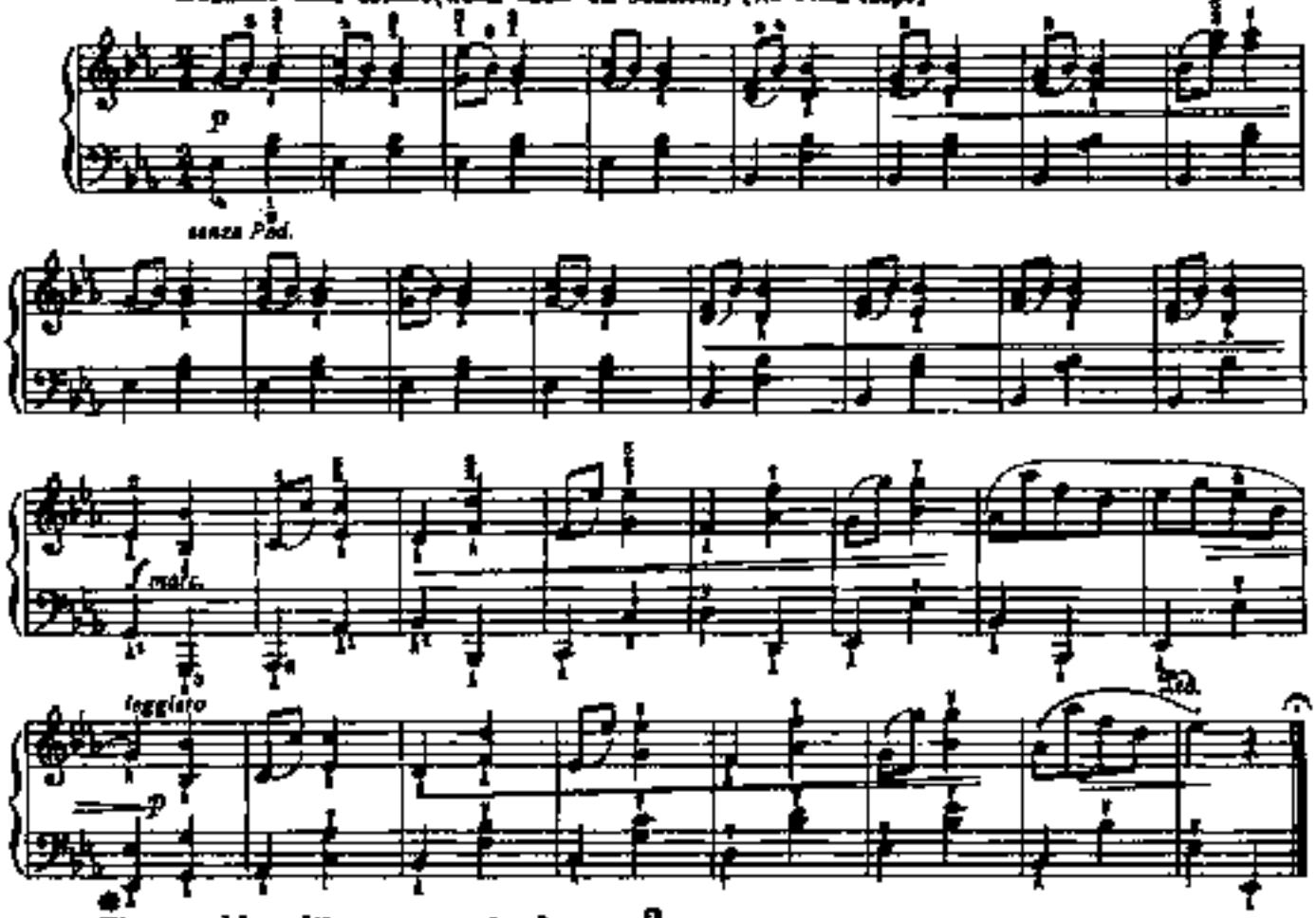


4. МЕНУЭТ


Tempo di menuetto [Темп менуэта]
Трио
son legato
Конец
Повторить с начала до слова «Конец»

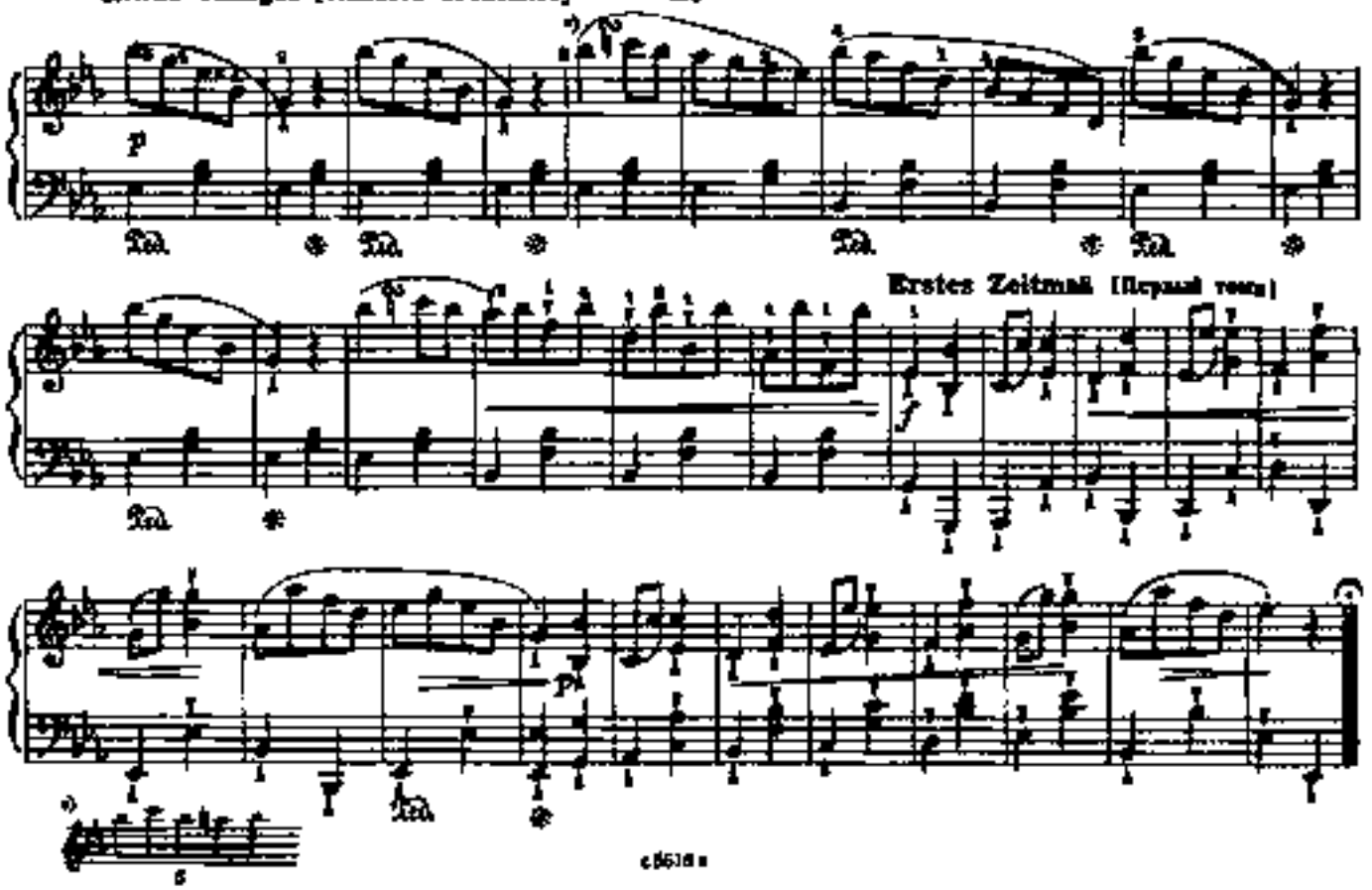
1.

Lebhaft und leicht (doch nicht zu schnell) (Не очень скоро)

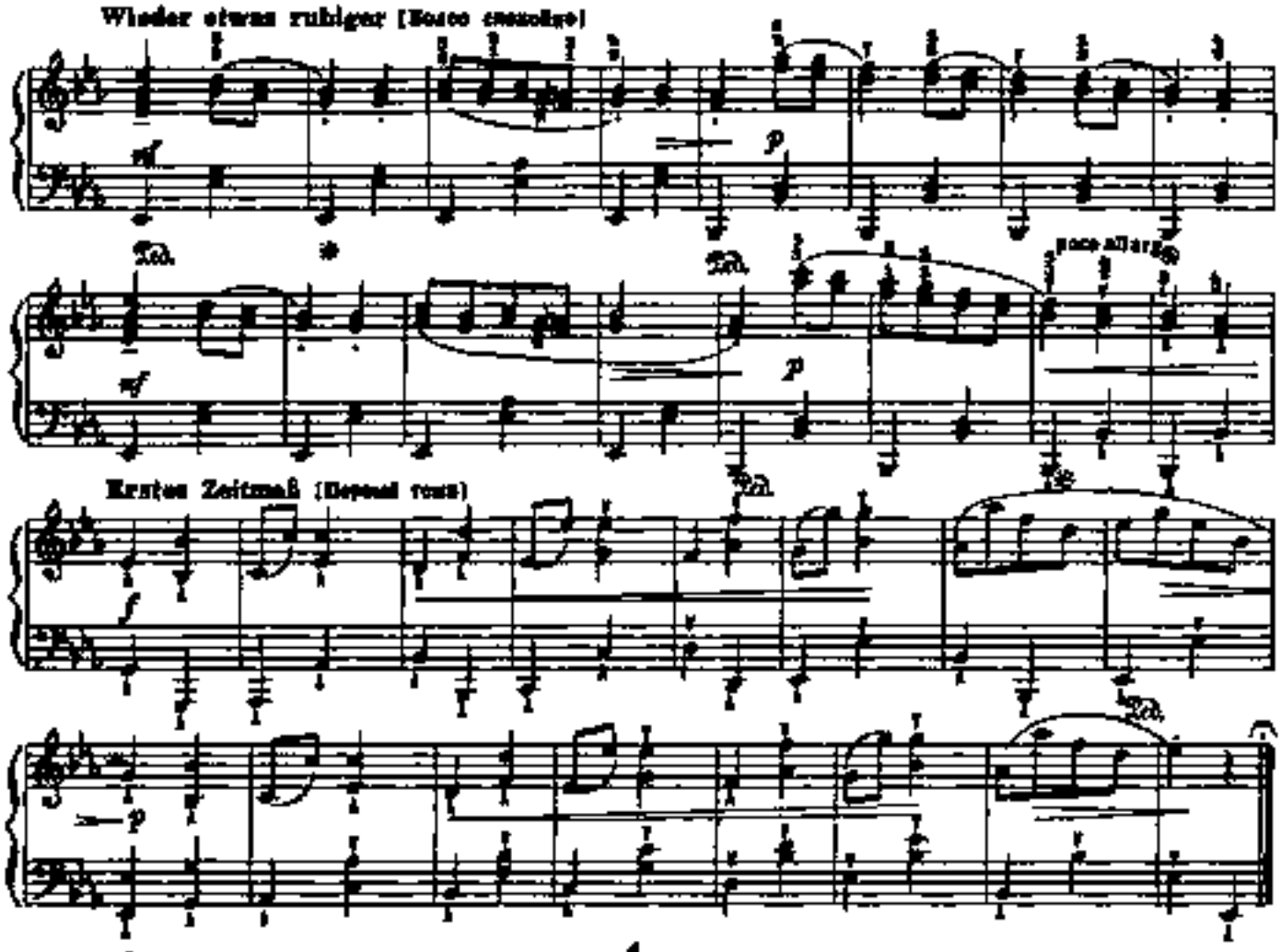


Etwas ruhiger [Немного спокойнее]

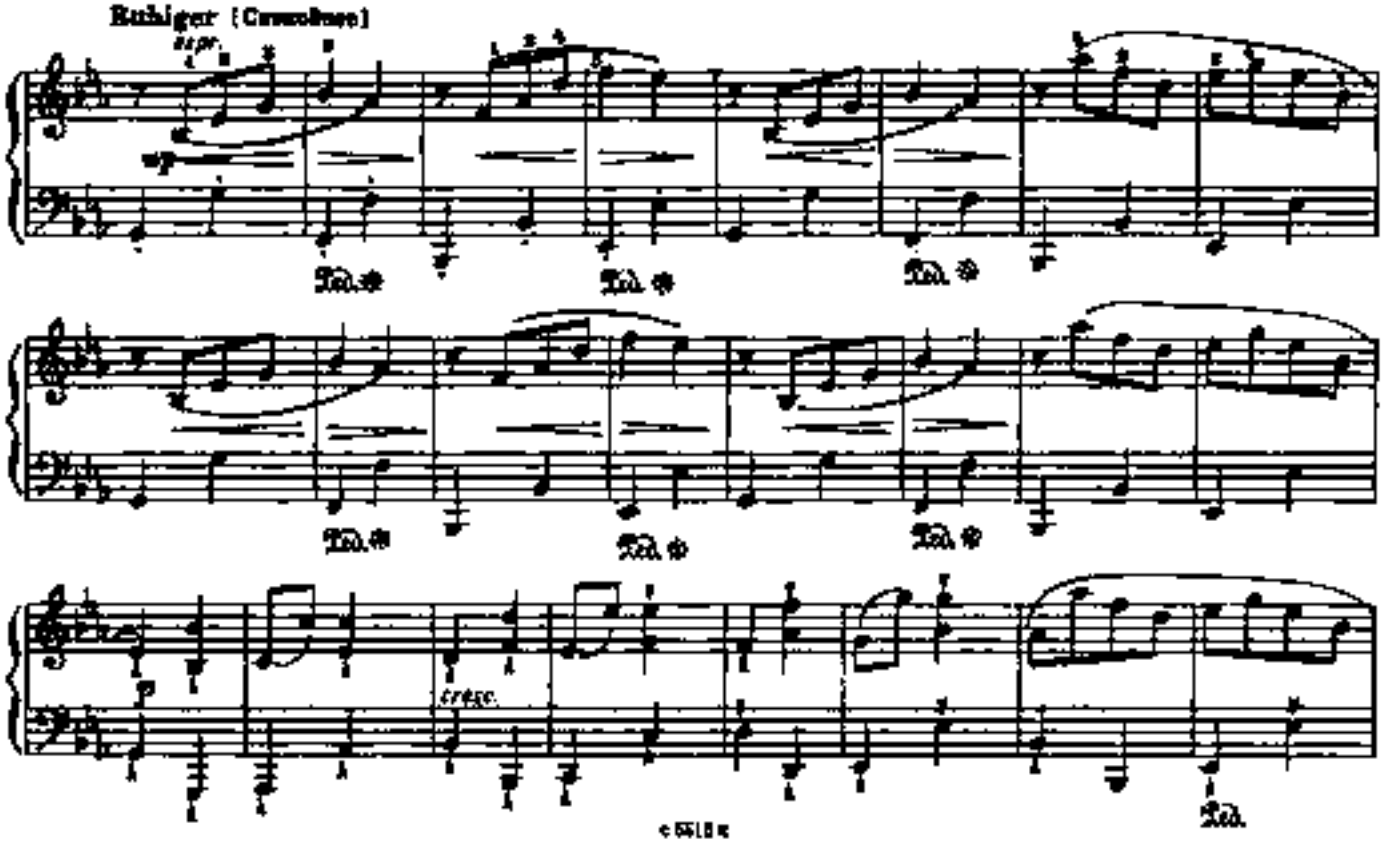
2.

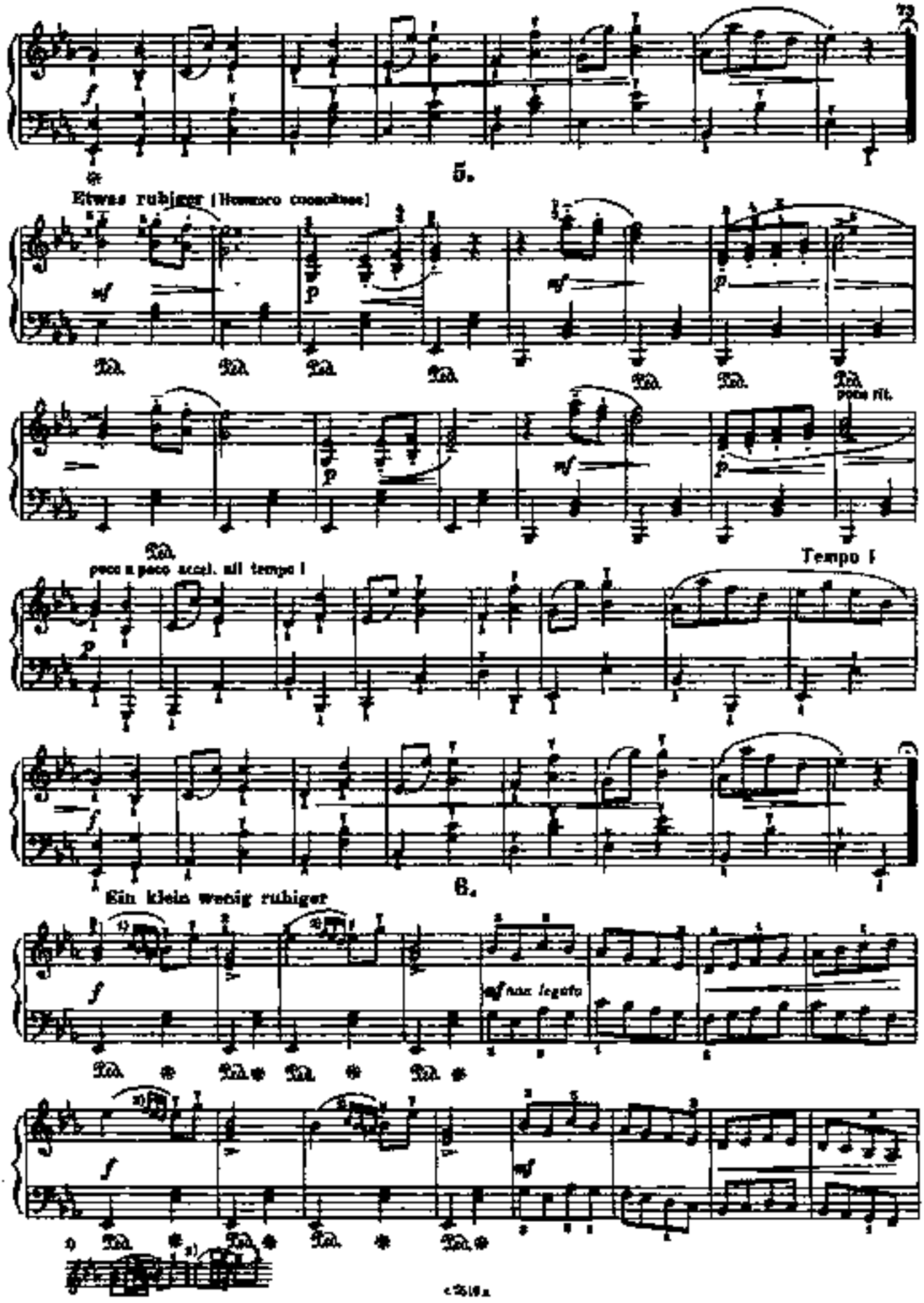


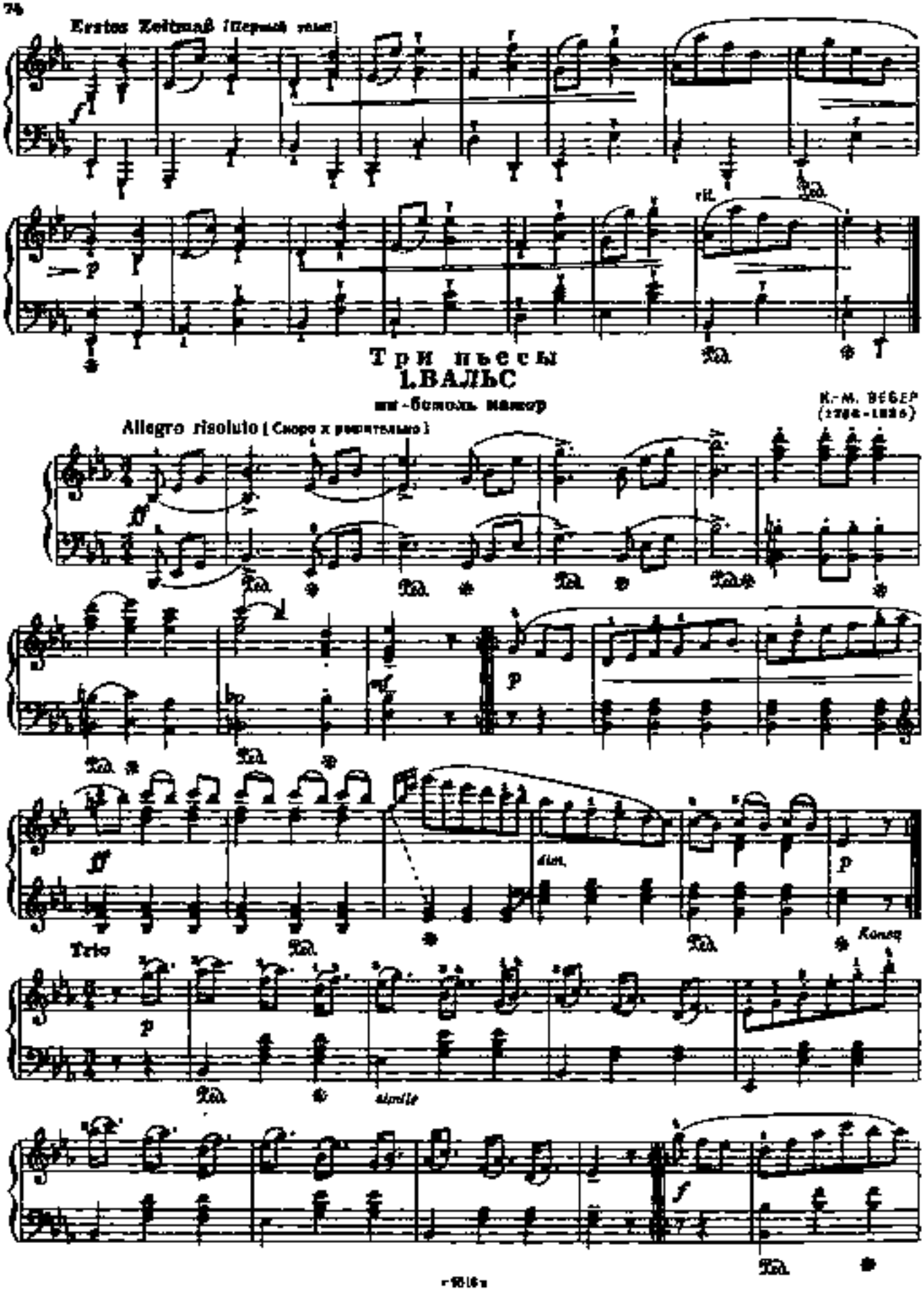
3.

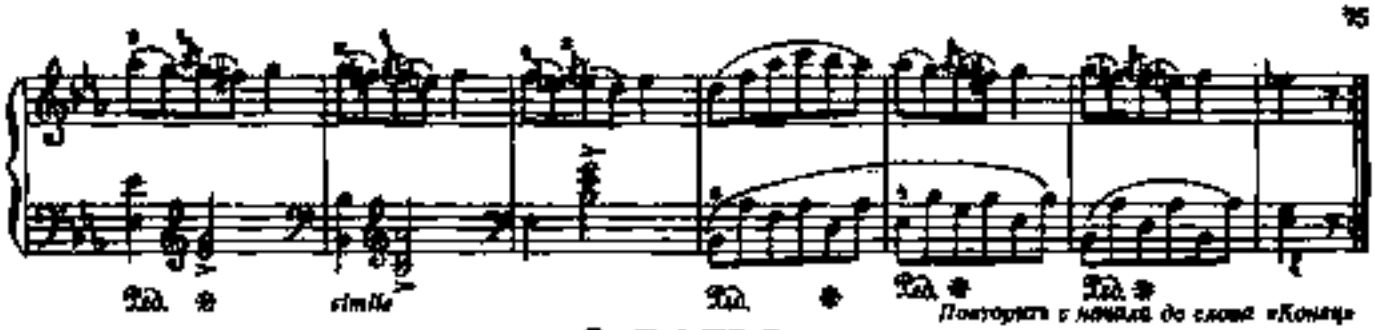

Wieder etwas ruhiger
mf
p
Ped.
poco allarg.
Erstes Zeitmaß
f
p

4.

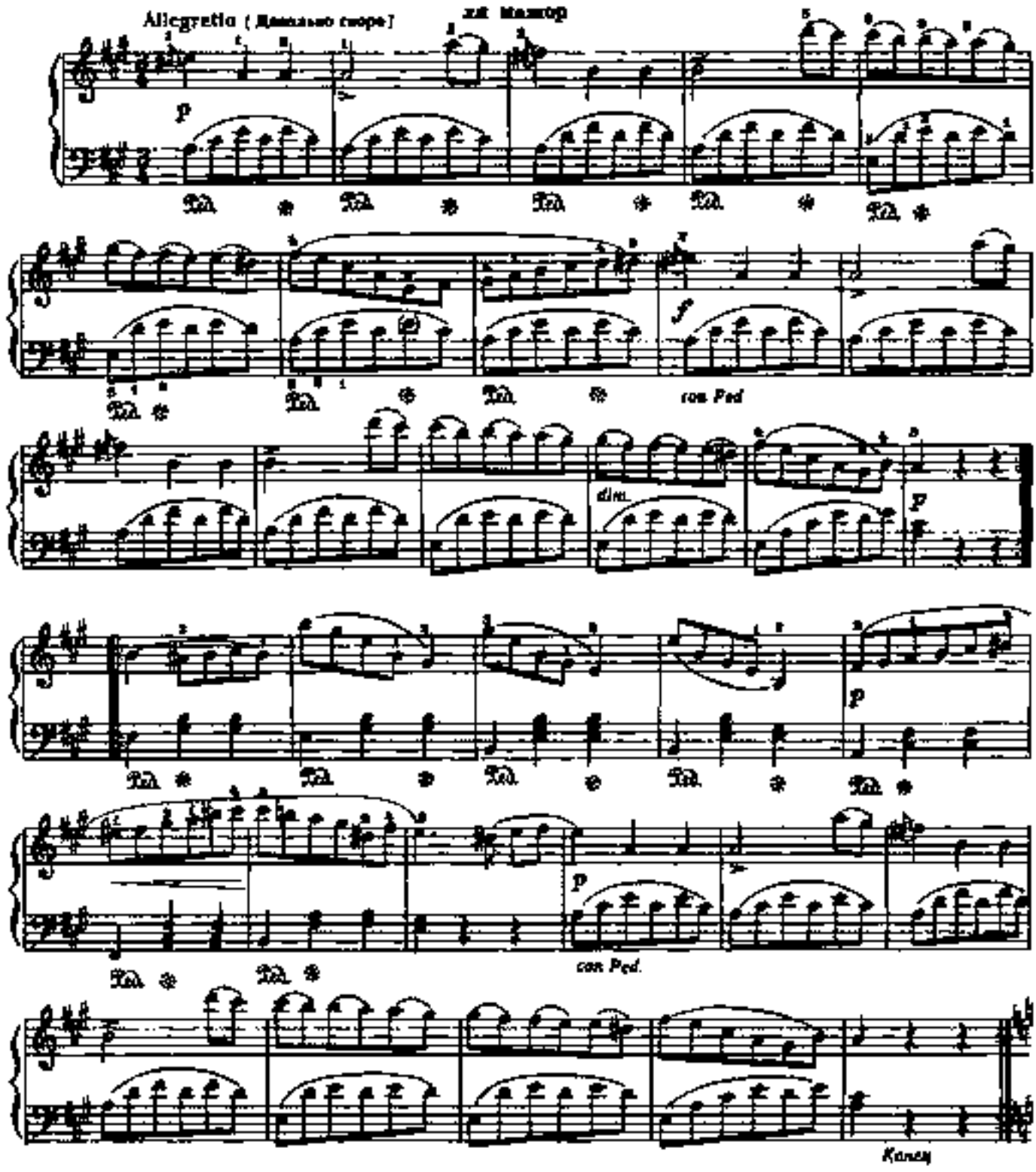

Ruhiger
espr.
mp
Ped.
p
cresc.


5.
Etwas ruhiger (Meno mosso)
poco rit.
Tempo I
poco a poco accel. all tempo I
6.
Ein klein wenig ruhiger
sf non legato

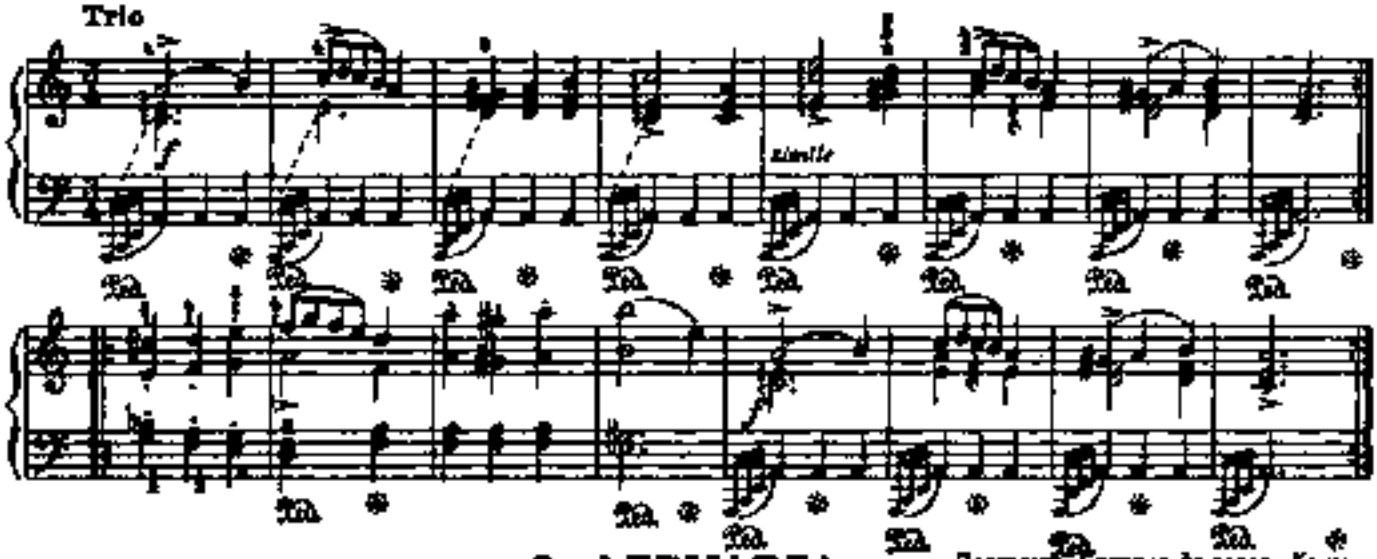

Erstes Zeitmaß (Первый темп)
Три пьесы
1. ВАЛЬС
ми-бемоль минор
К.-М. ВЕБЕР
(1786-1826)
Allegro risoluto (Скоро и решительно)
Trio
Конец
simile


simile
Повторить с начала до слова «Конец»

2. ВАЛЬС


Allegretto (Довольно скоро)
ля мажор
con Ped
dim.
con Ped.
Конец

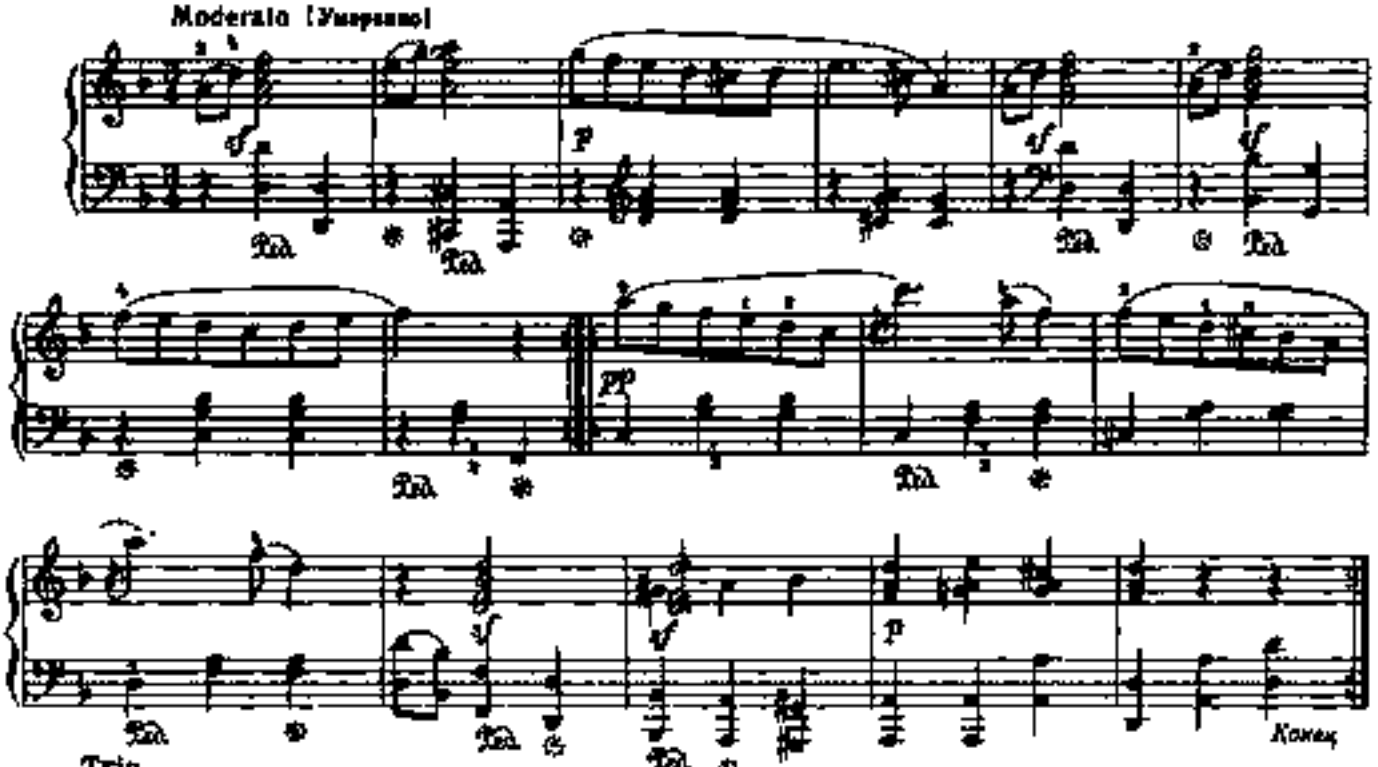
Trio



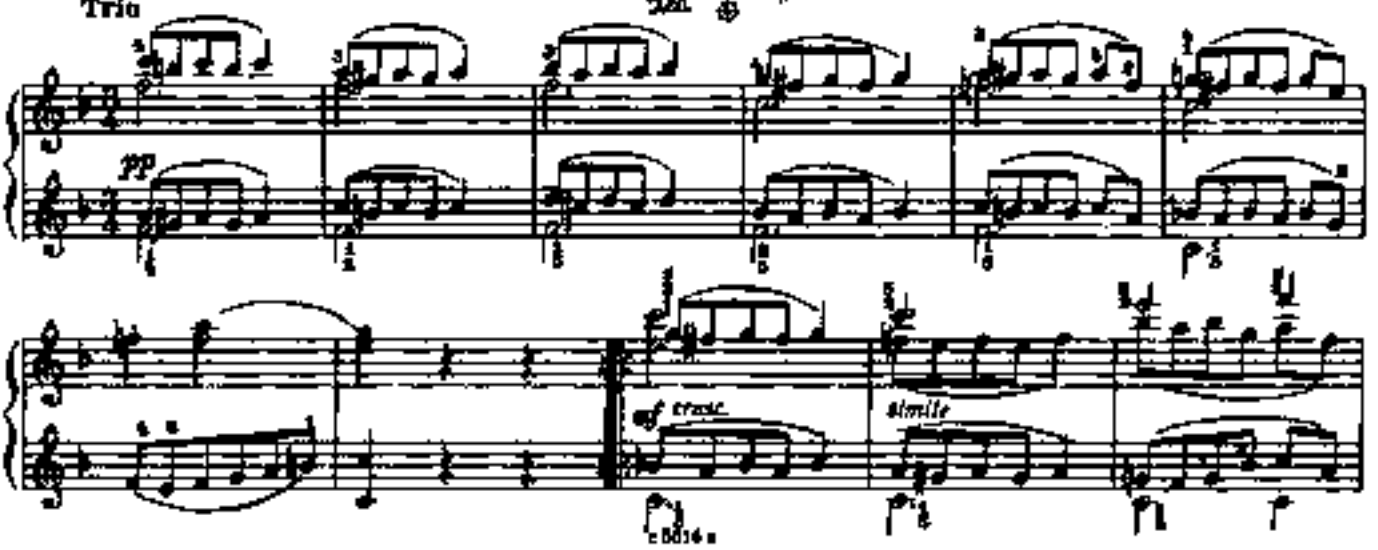
3. АЛЕМАНДА

Повторить 1 куплет до слова «Конец»

Moderato (Умеренно)



Trio

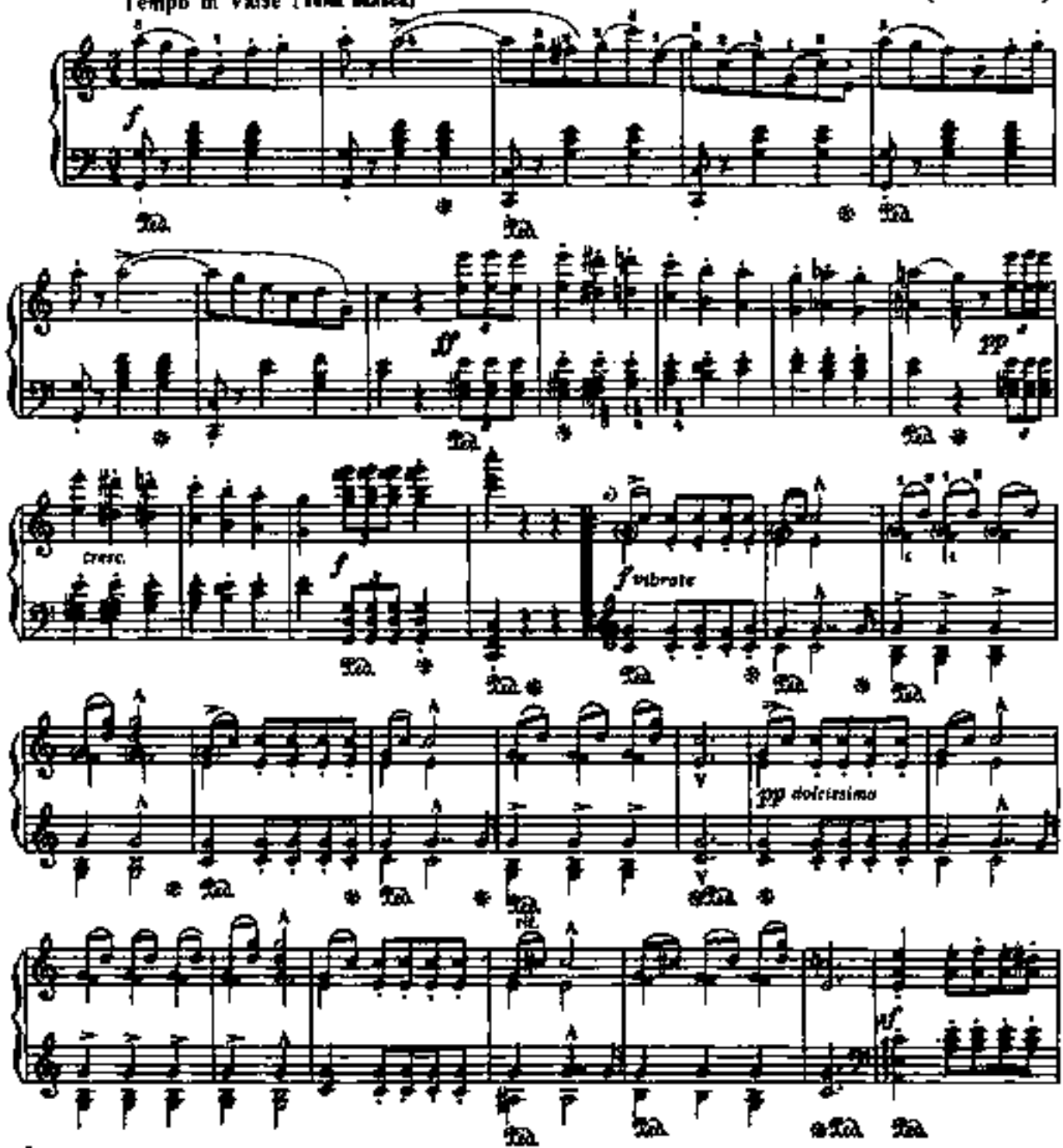


Повторить с начала до слова «Конец»

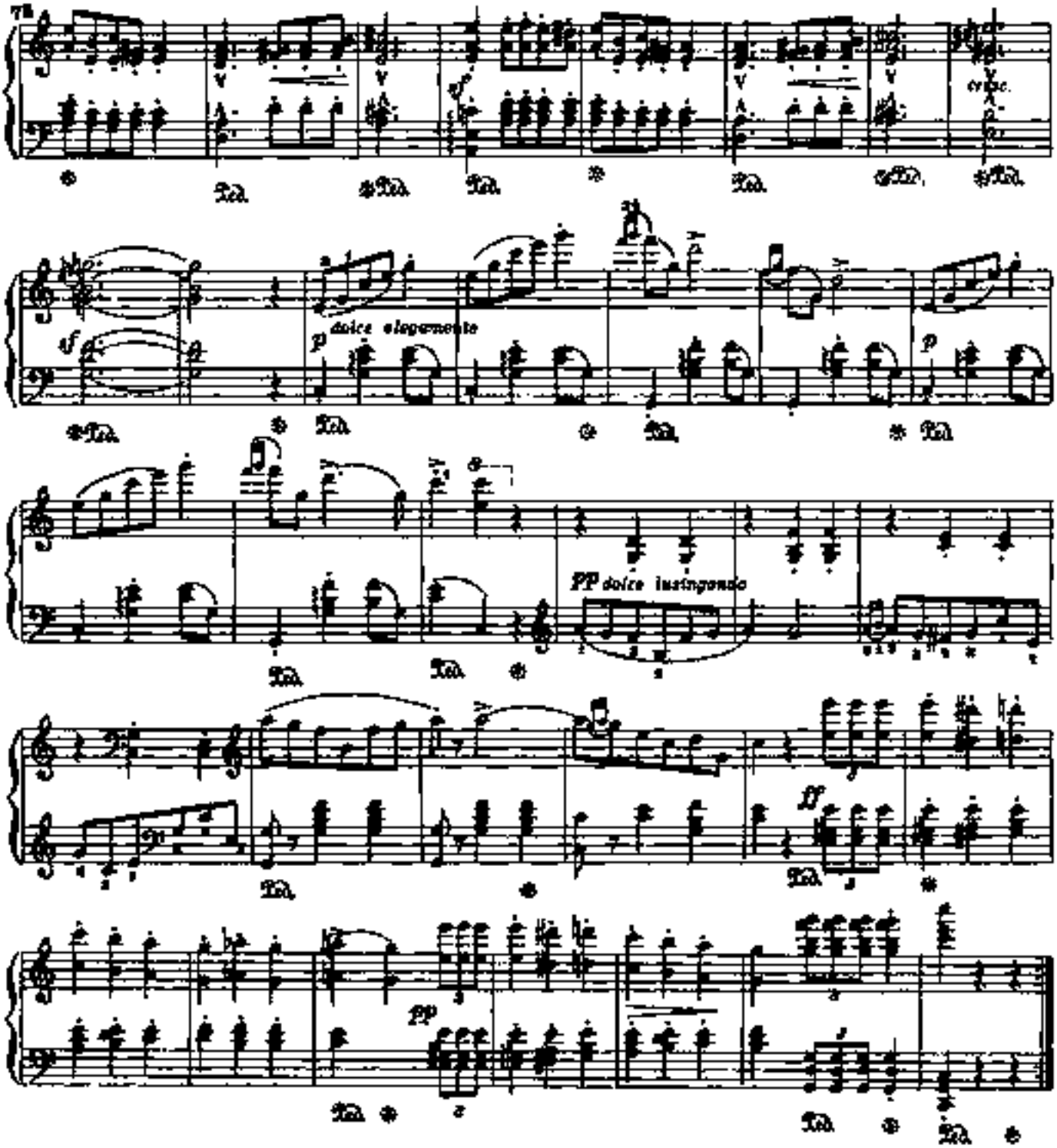
АЛЬПИЙСКАЯ ПАСТУШКА

Обработка для фортепиано Ф. Листа

Дж. РОССИНИ
(1792–1868)



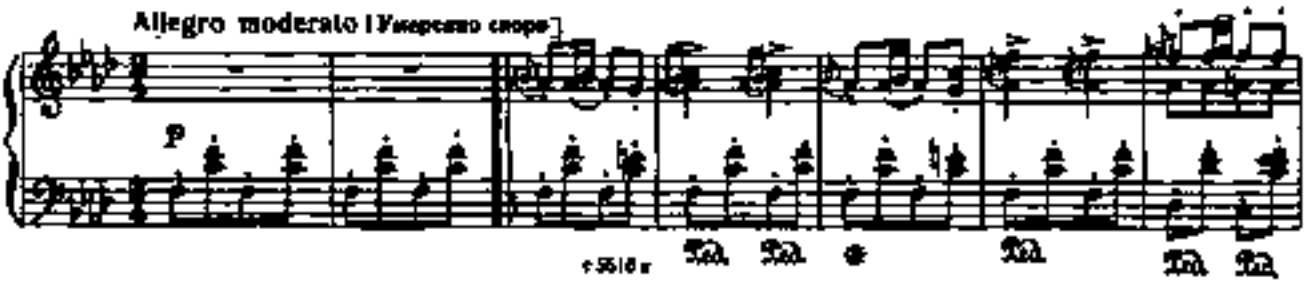
*) Здесь и далее в аналогичных случаях нота соль не берется.

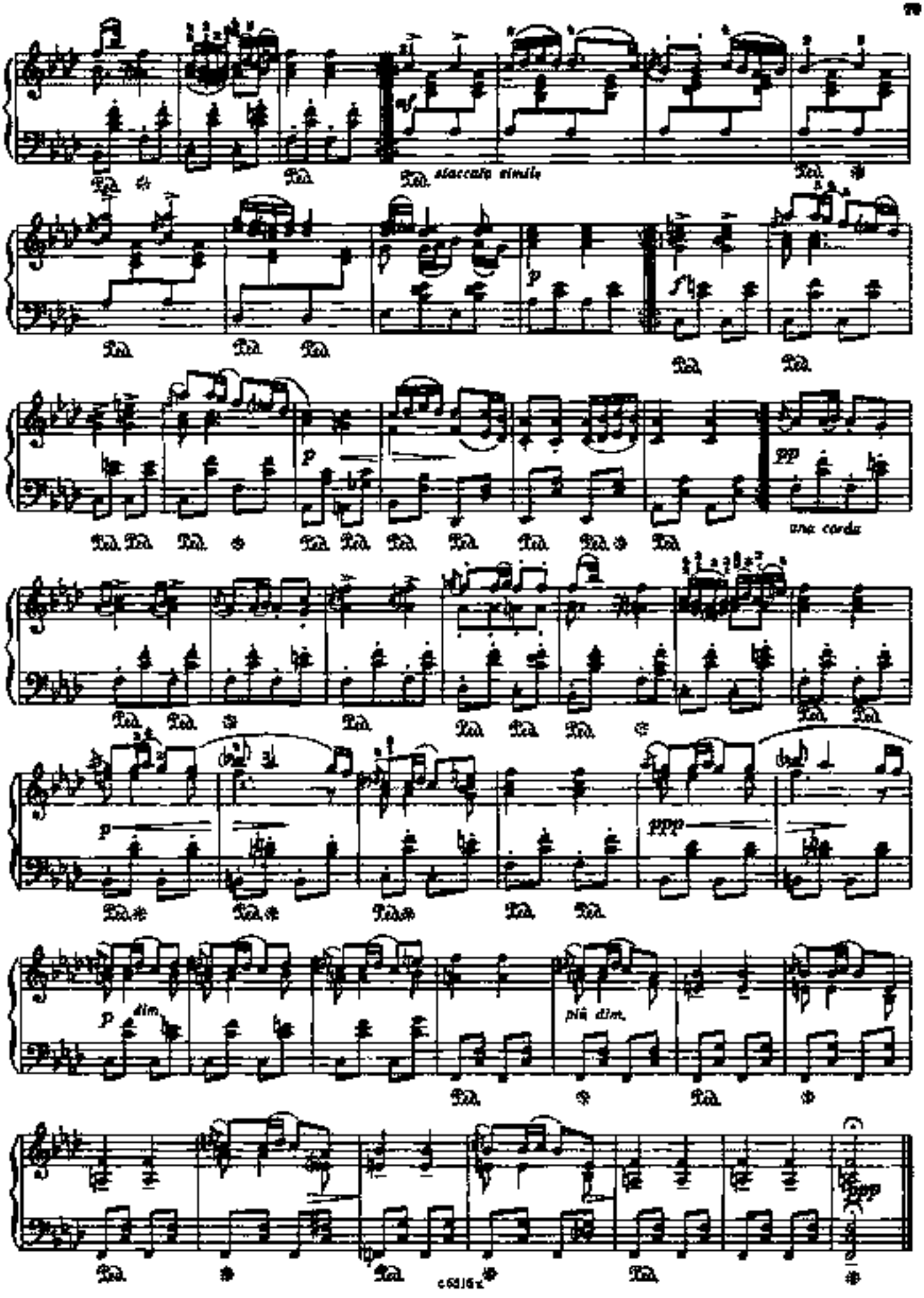


Пять пьес

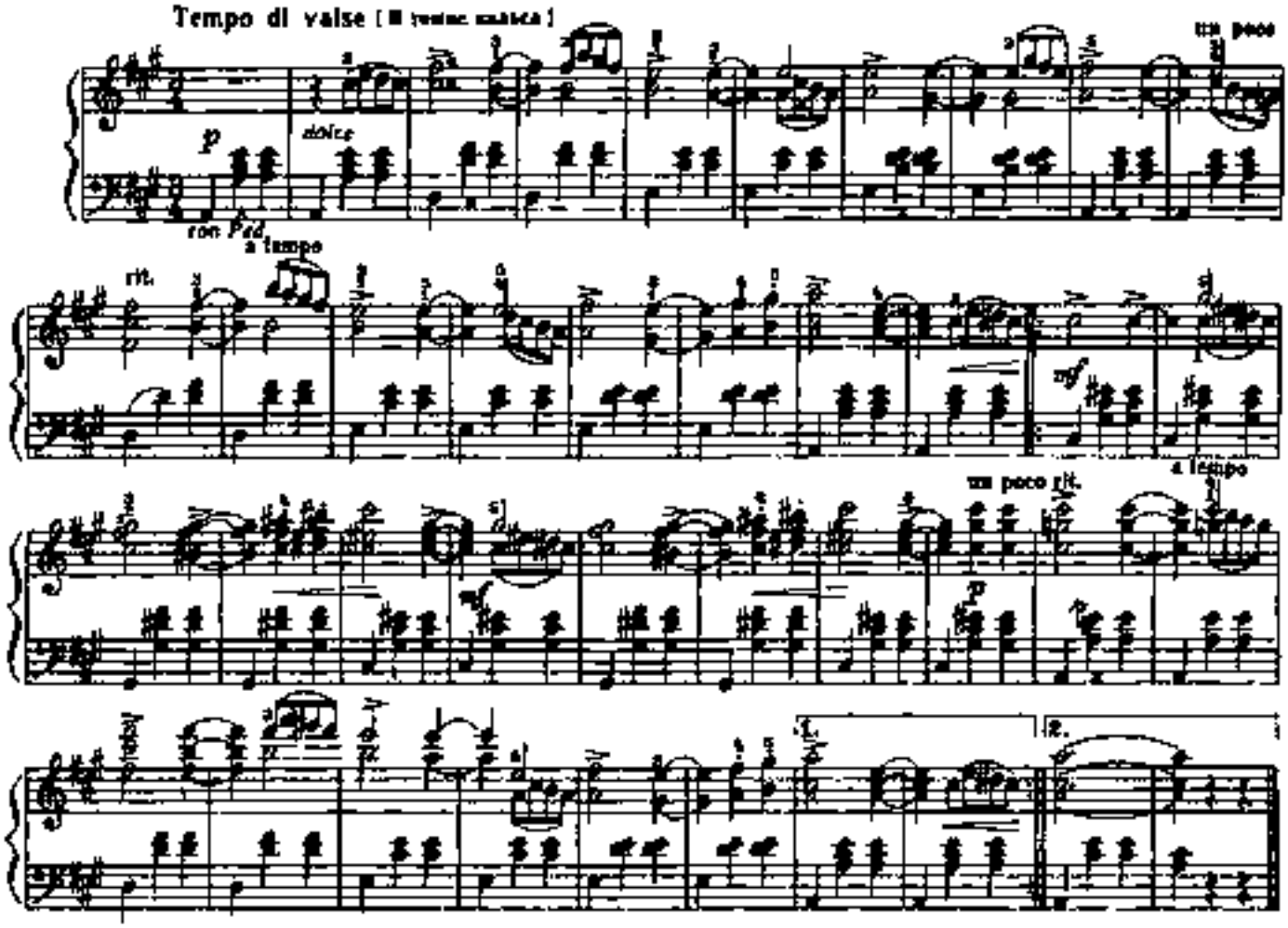
1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ

Ф. ШУБЕРТ, Соч. 94 №3
(1797 – 1828)



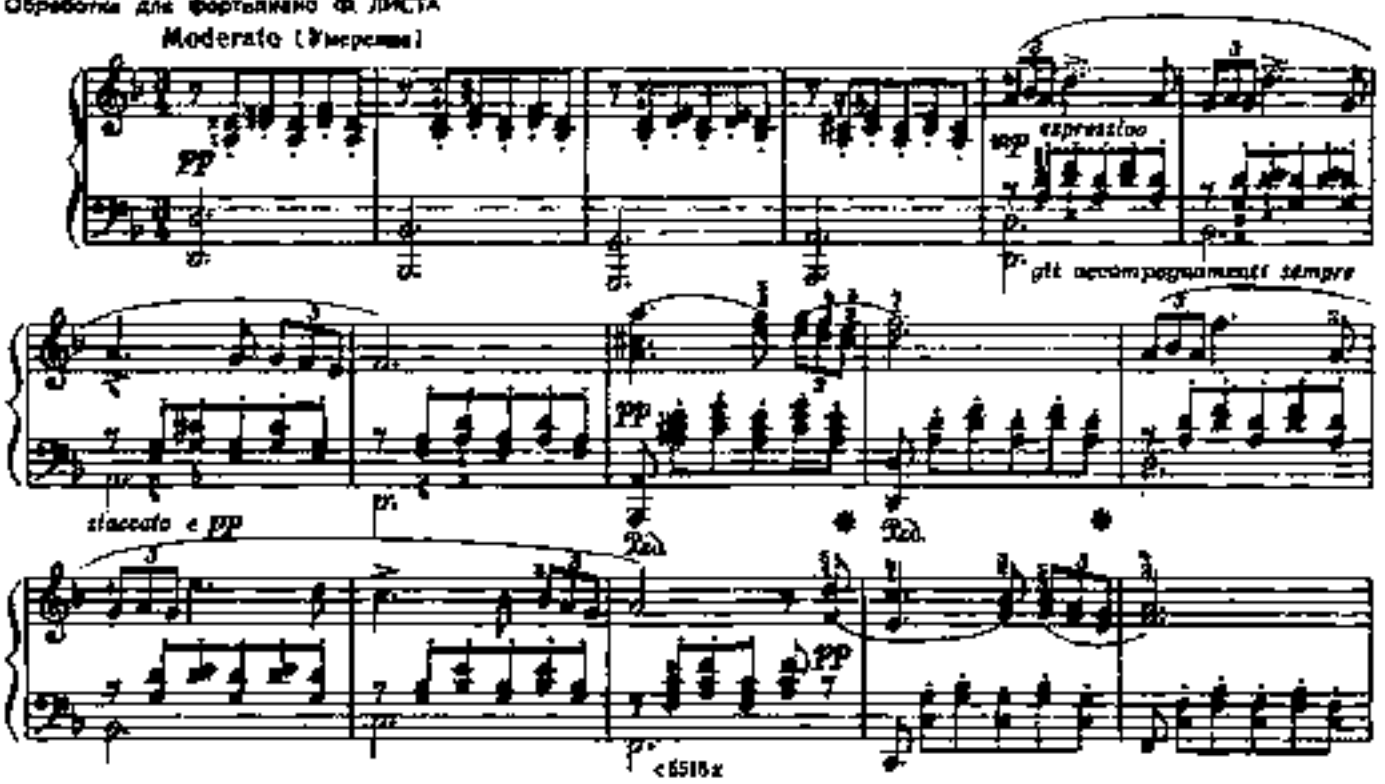

staccato simile
p
f
p
pp
una corda
p
ppp
p dim
più dim.
ppp

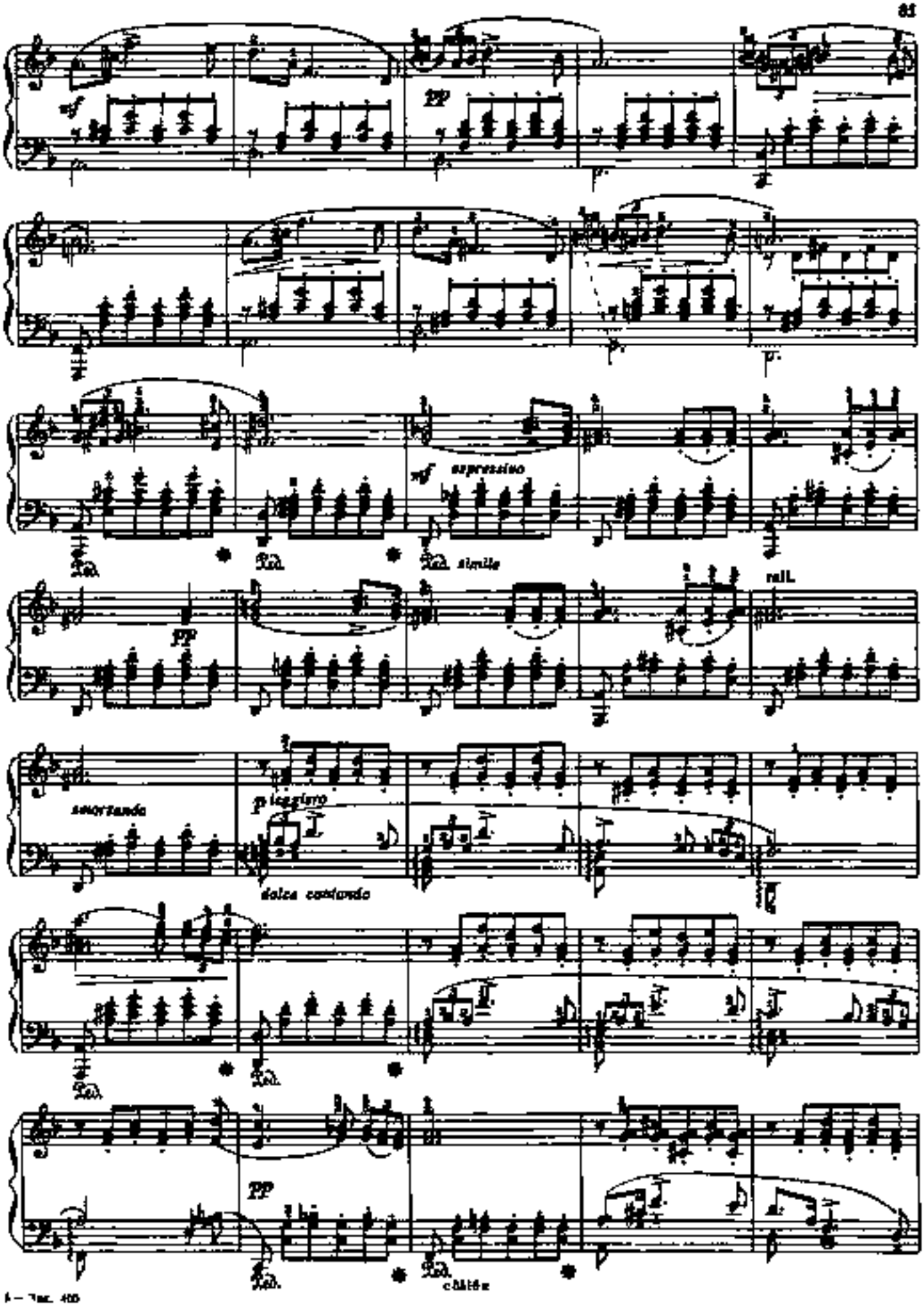
2. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ ВАЛЬС



3. СЕРЕНАДА

Обработка для фортепиано Ф. ЛИСТА




mf
pp
espressivo
simile
rall.
smorzando
dolce cantando
pp
cédez

poco a poco rall.

molto dim.

sf espressivo

pp

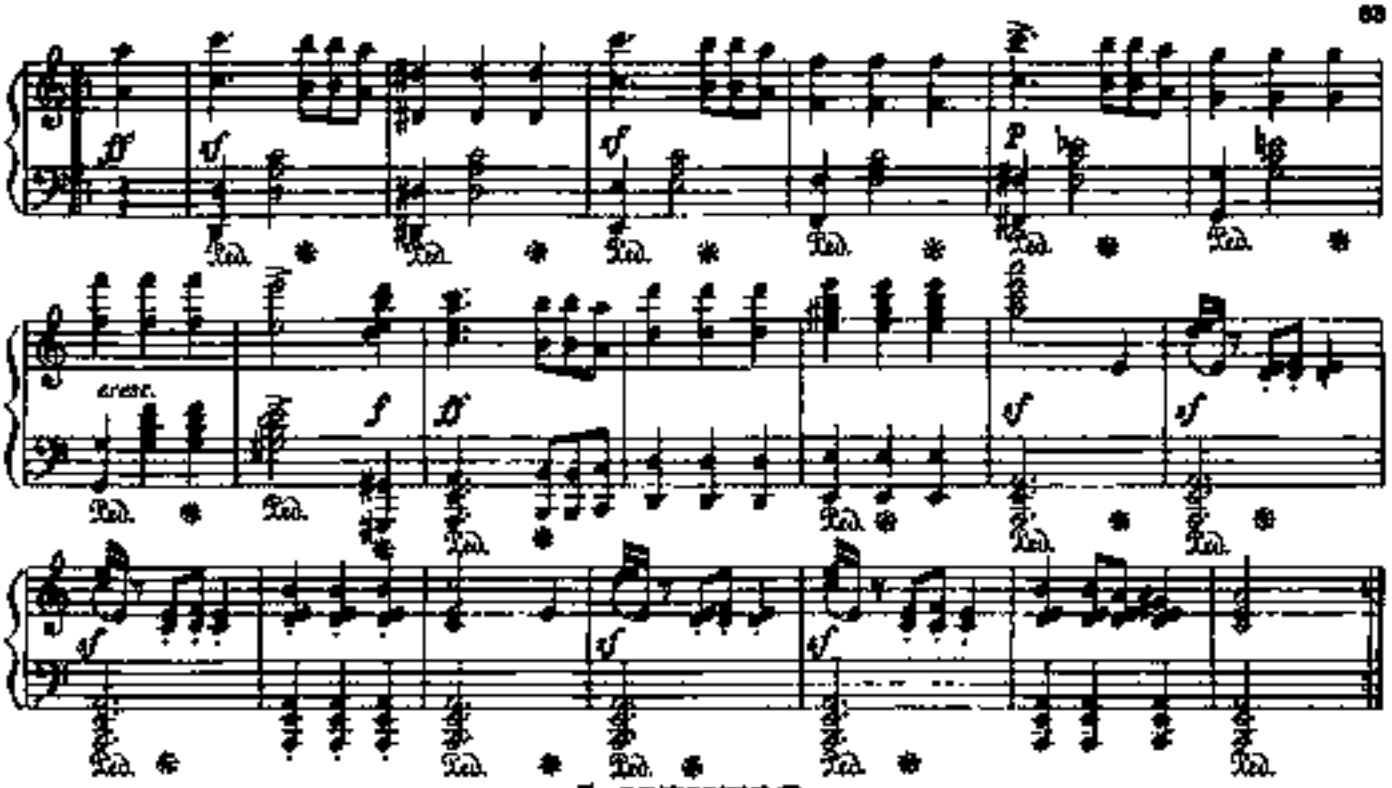
rall.

smorzando

4. БЛАГОРОДНЫЙ ВАЛЬС

Соч. 77 №9

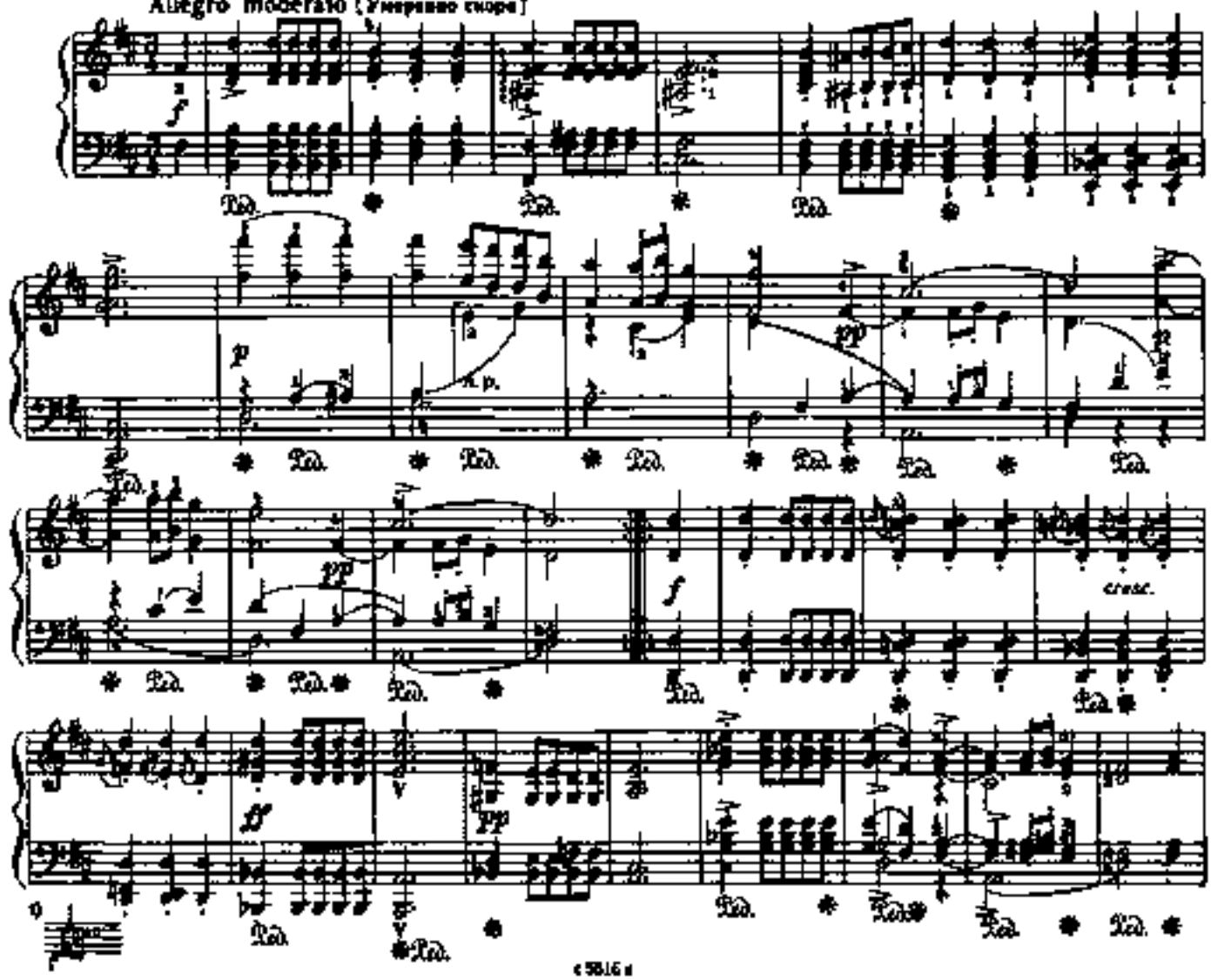
Tempo di valse (в темпе вальса)

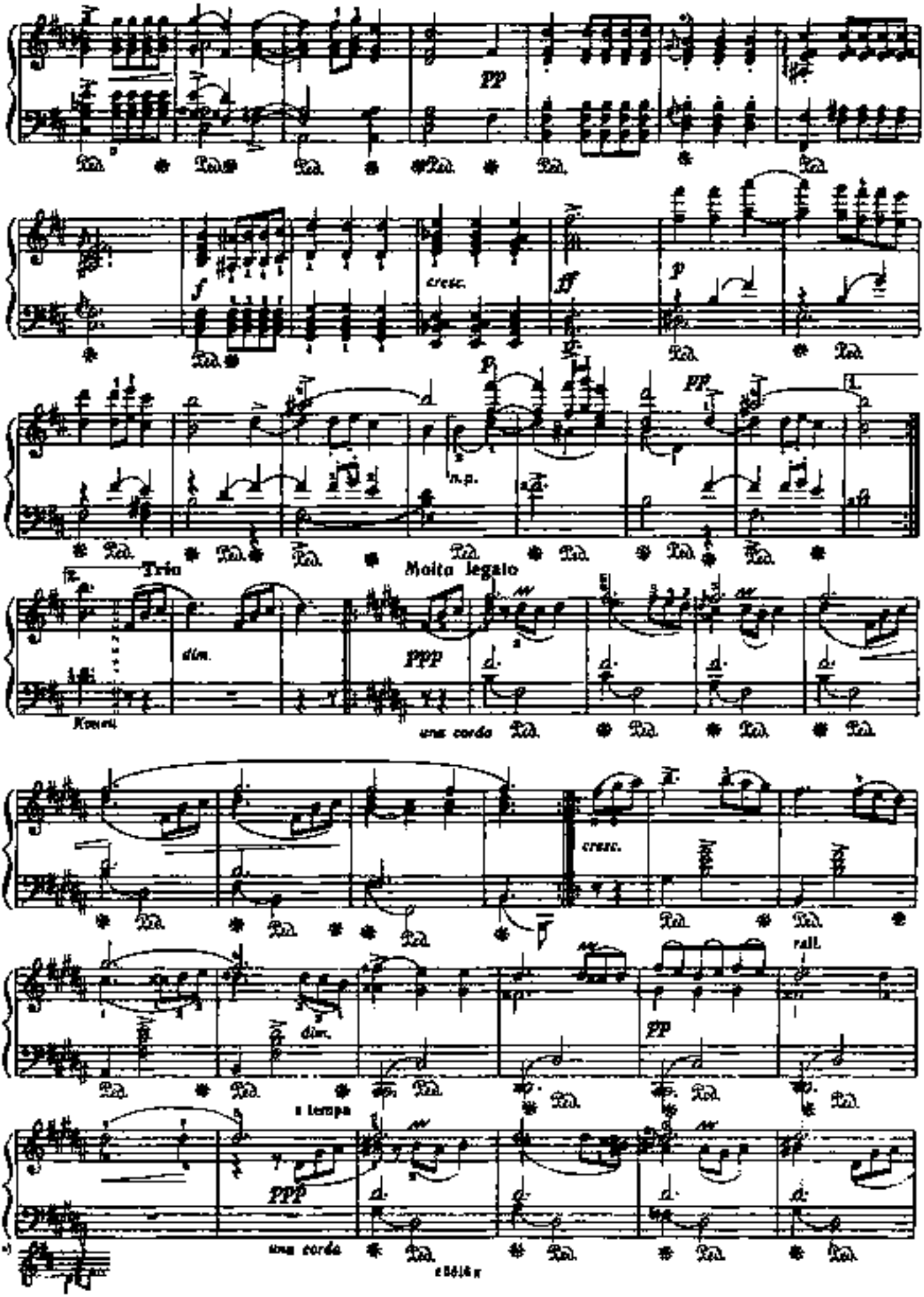


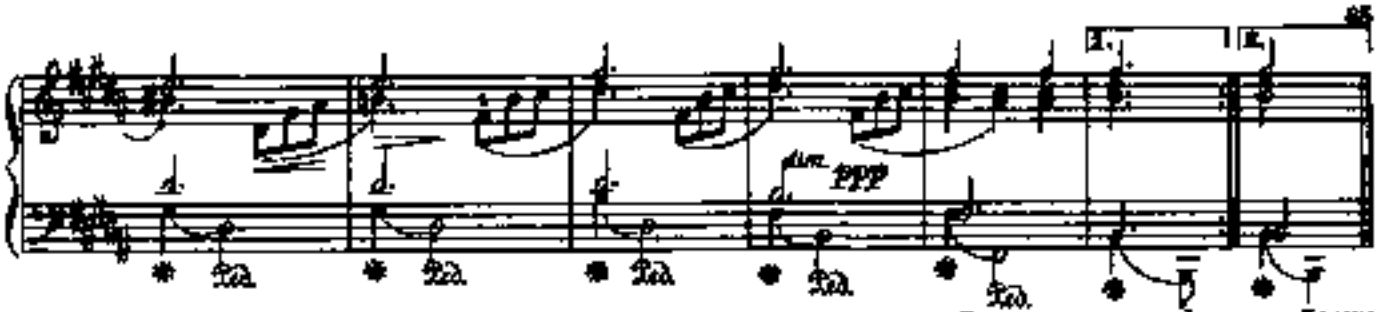
5. МЕНУЭТ

Соч. 78 №3

Allegro moderato (Умеренно скоро)




pp
f
cresc.
ff
p
n.p.
pp
Trio
Moito legato
dim.
ppp
una corda
cresc.
dim.
pp
rall.
a tempo
ppp
una corda



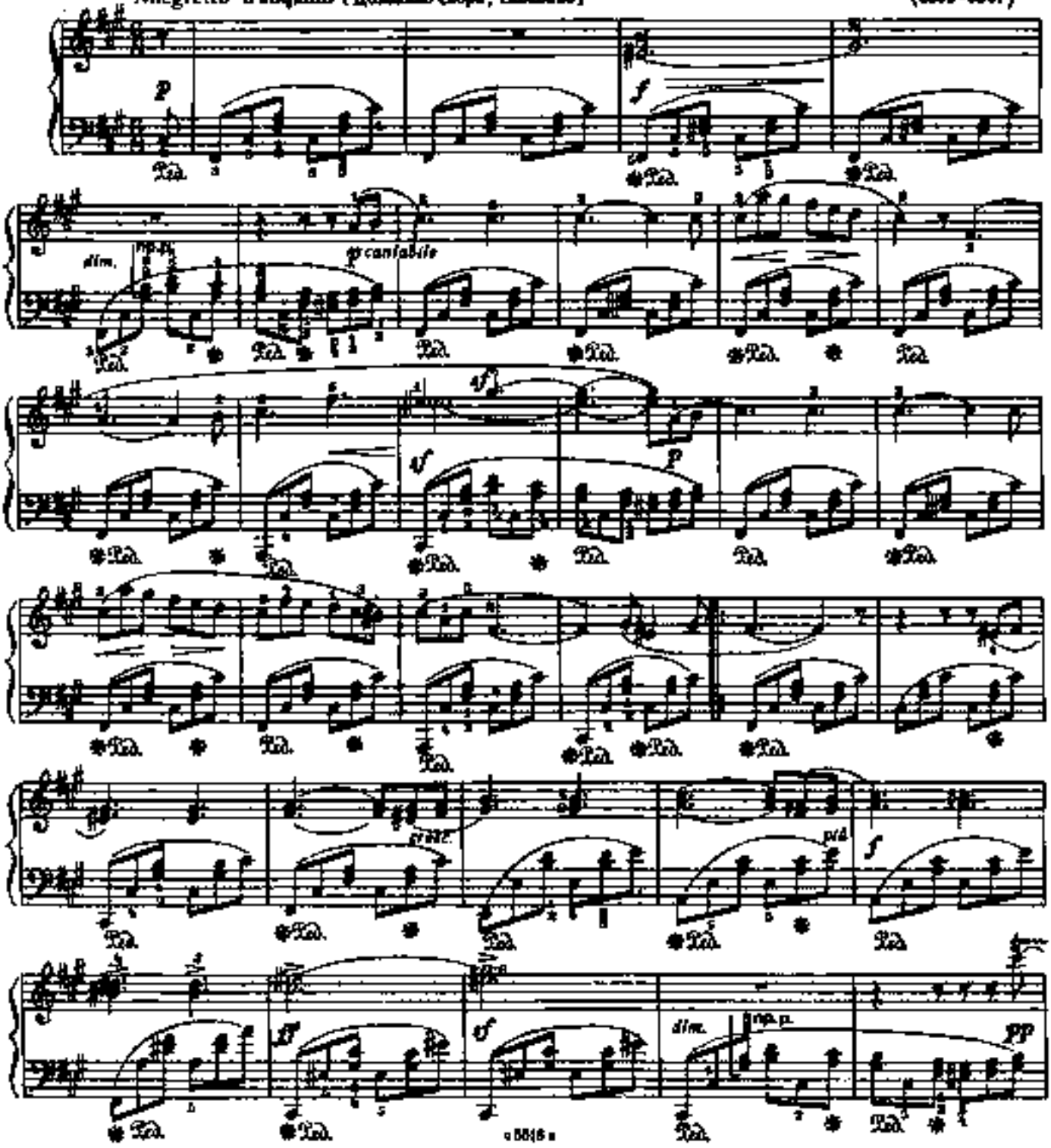
Повторить с начала до слова «Конец»

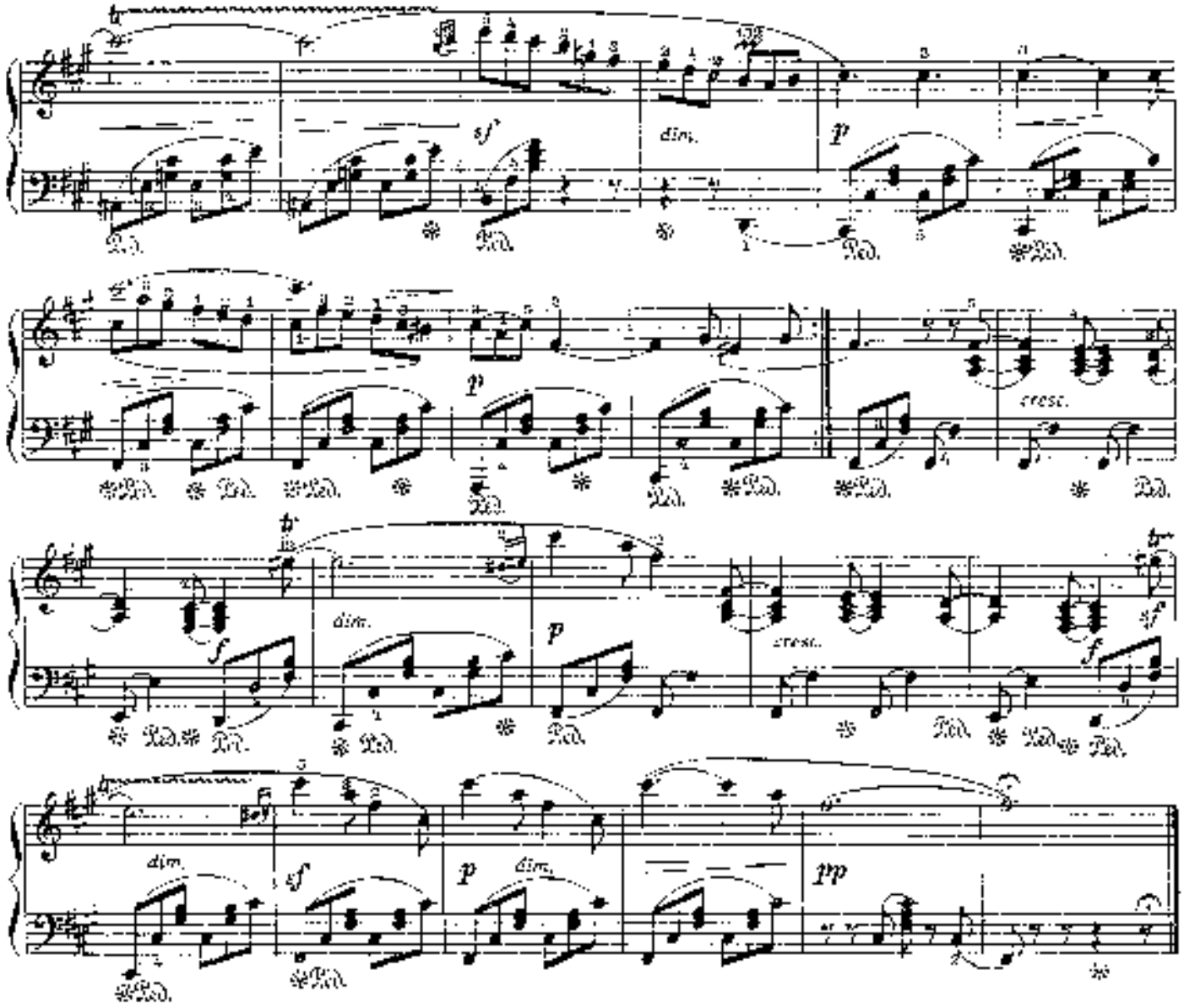
Две песни без слов

1. ПЕСНЯ ВЕНЕЦИАНСКОГО ГОНДОЛЬЕРА

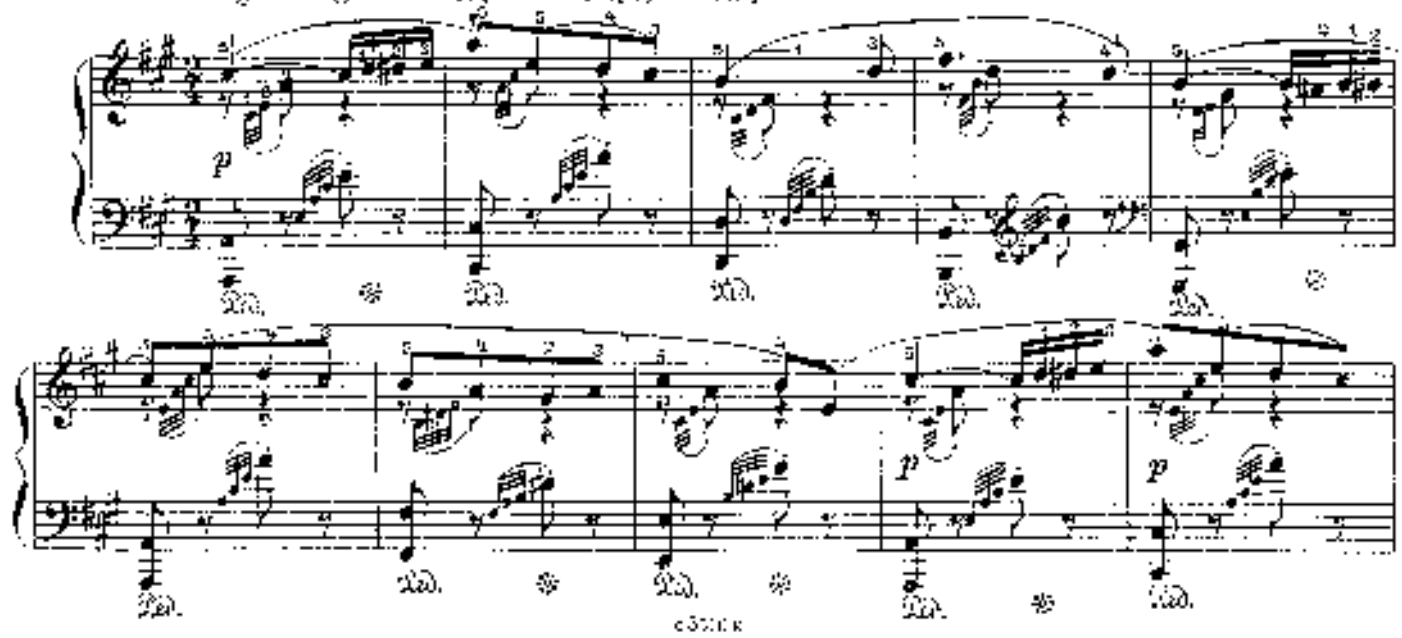
Ф. МЕНДЕЛЬСОН
(1809 - 1847)

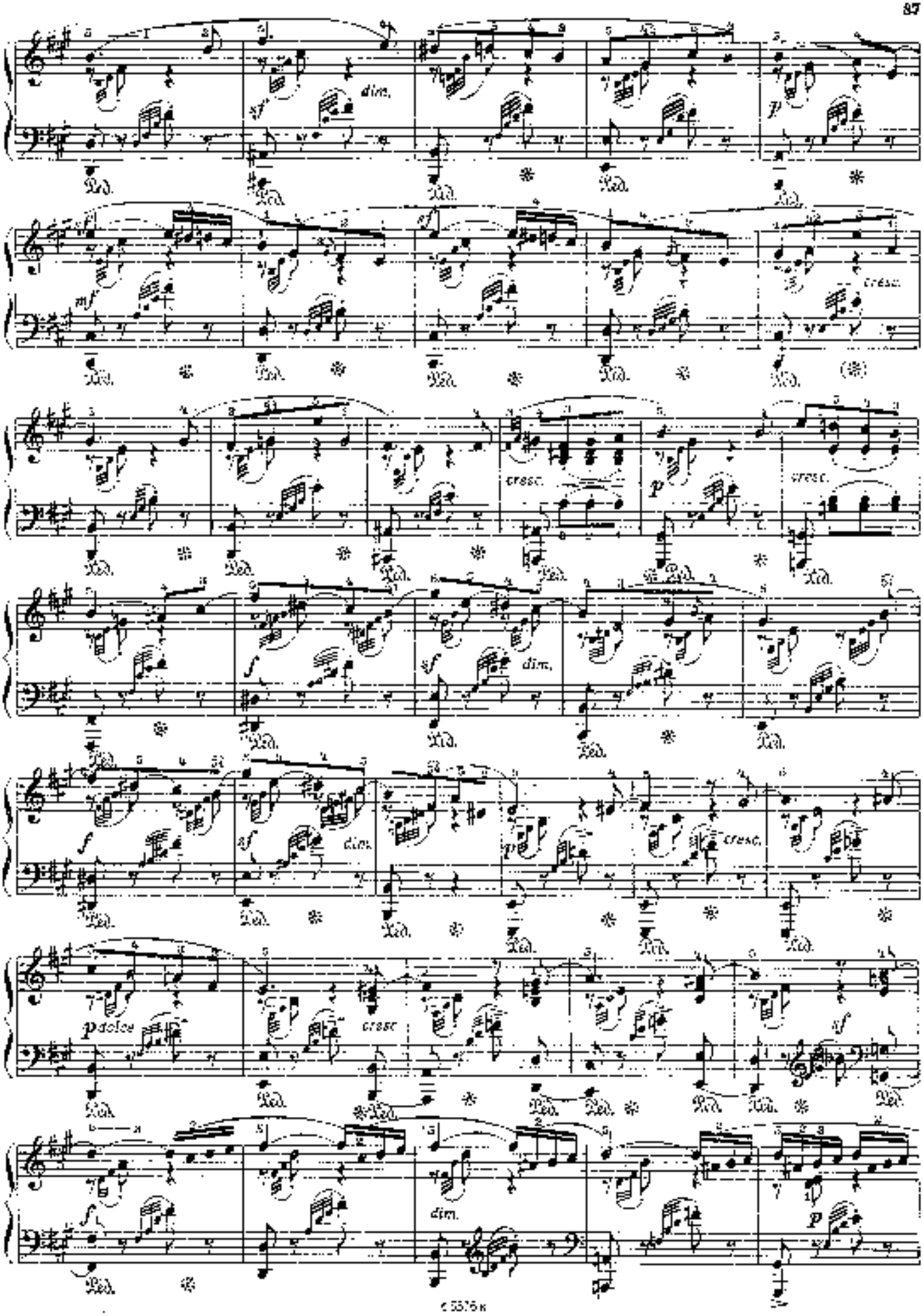
Allegretto tranquillo (Довольно скоро, спокойно)

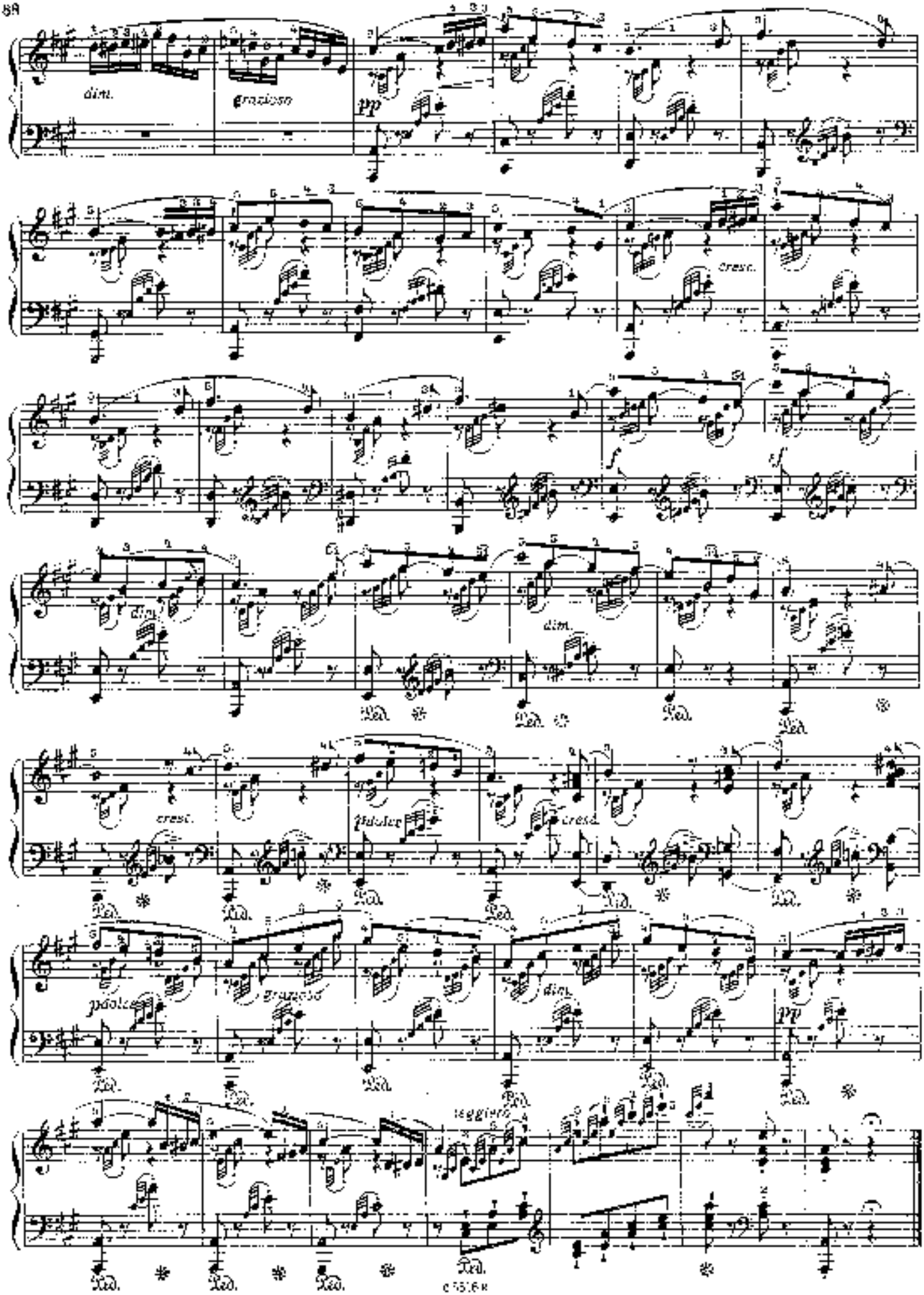




2. ВЕСЕННЯЯ ПЕСНЯ



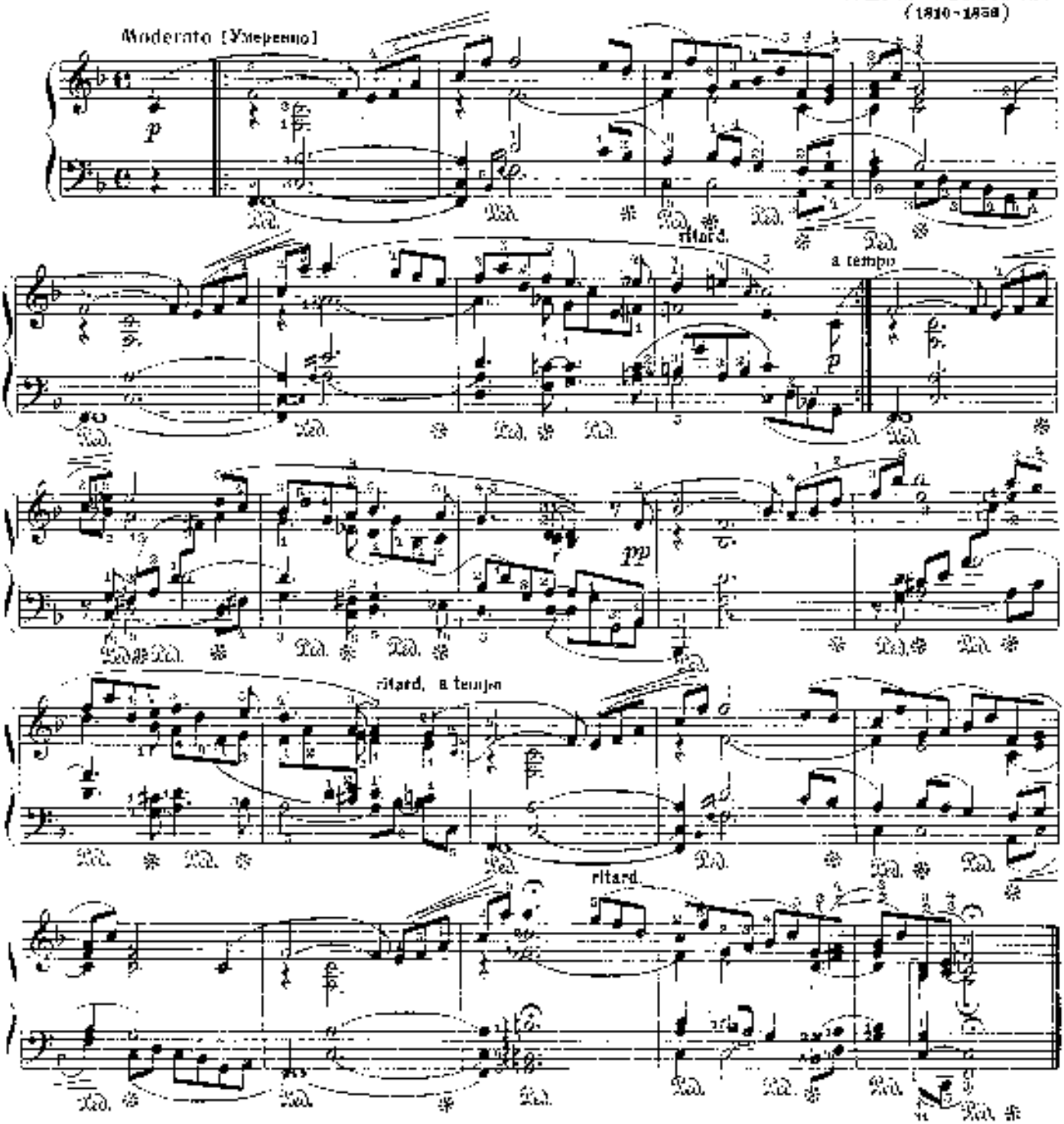

dim.
cresc.
dim.
cresc.
dim.
cresc.
p dolce
cresc
dim.


dim.
grazioso
pp
cresc.
f
sf
dim.
dim.
cresc.
p dolce
cresc.
p dolce
grazioso
dim.
pp
leggiero

Пять пьес

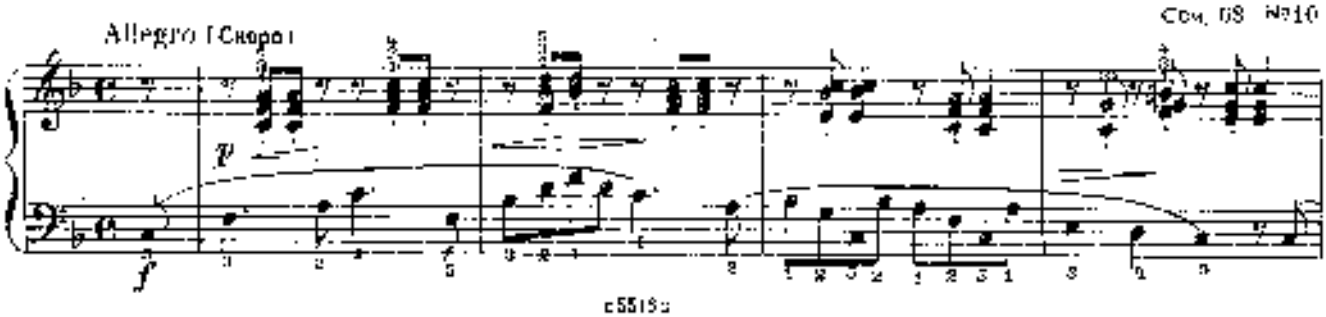
1. ГРЕЗЫ

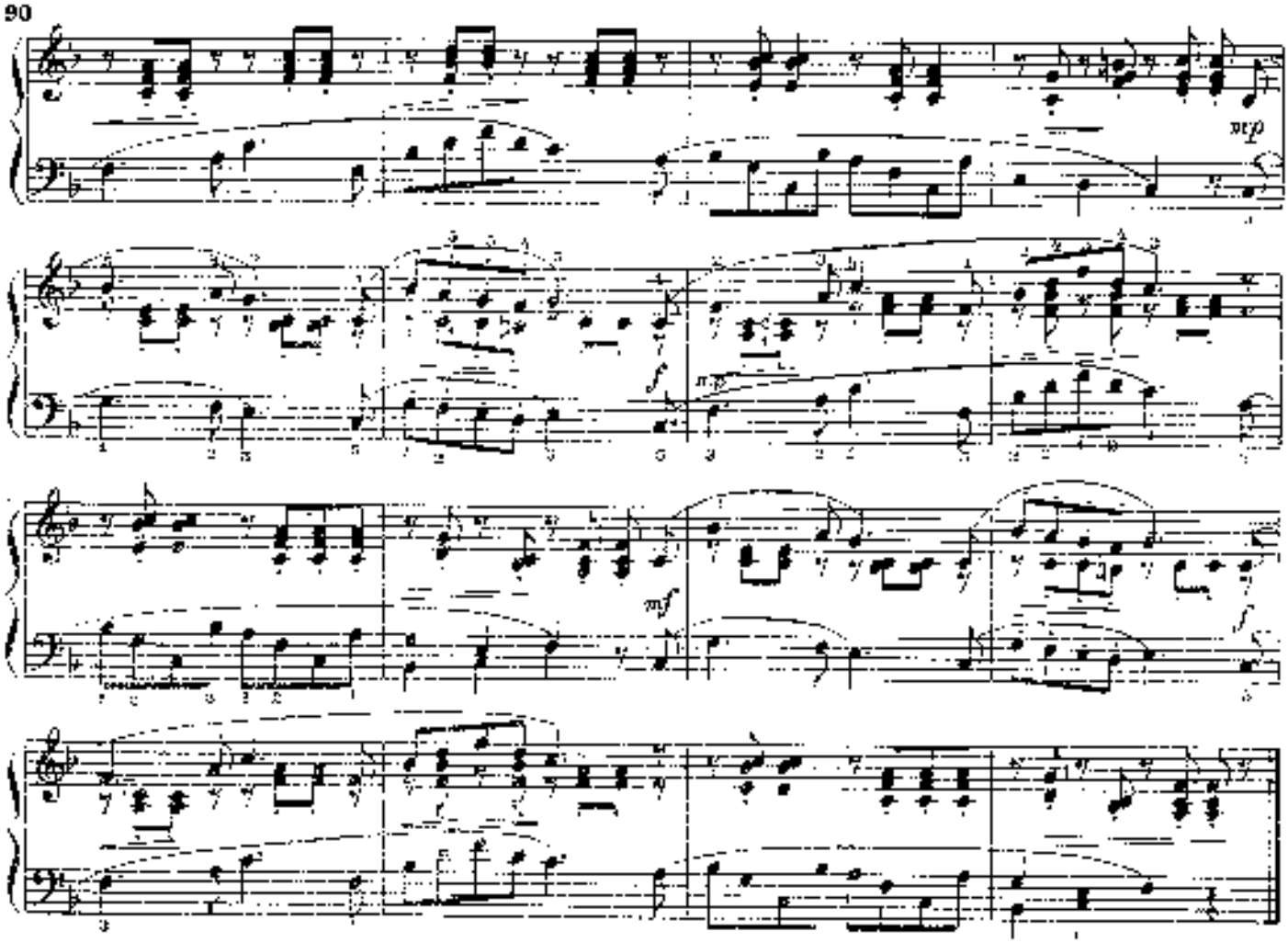
Р. ШУМАН. Соч. 15 №7
(1810–1856)



2. ВЕСЕЛЫЙ КРЕСТЬЯНИН

Соч. 68 №10

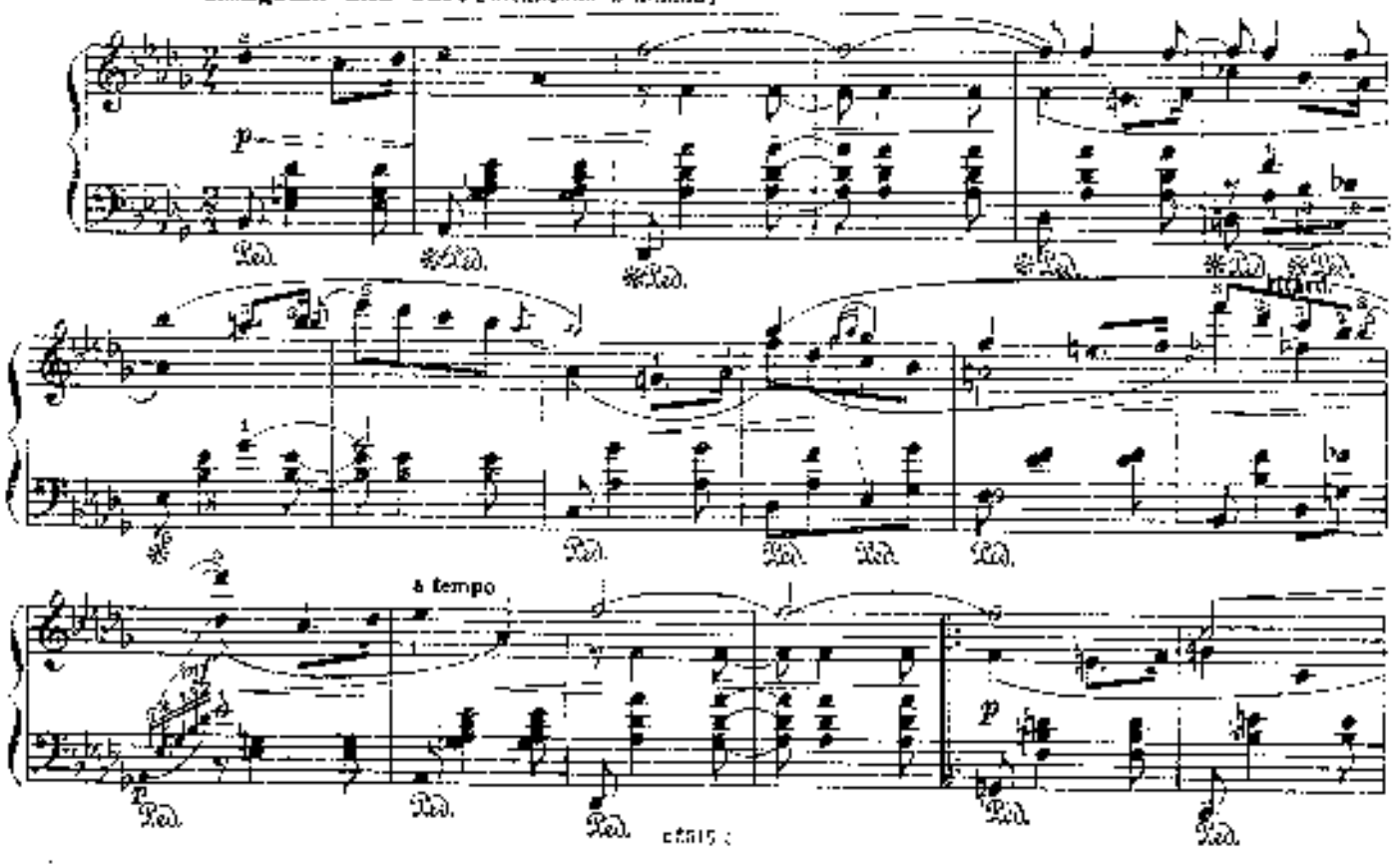


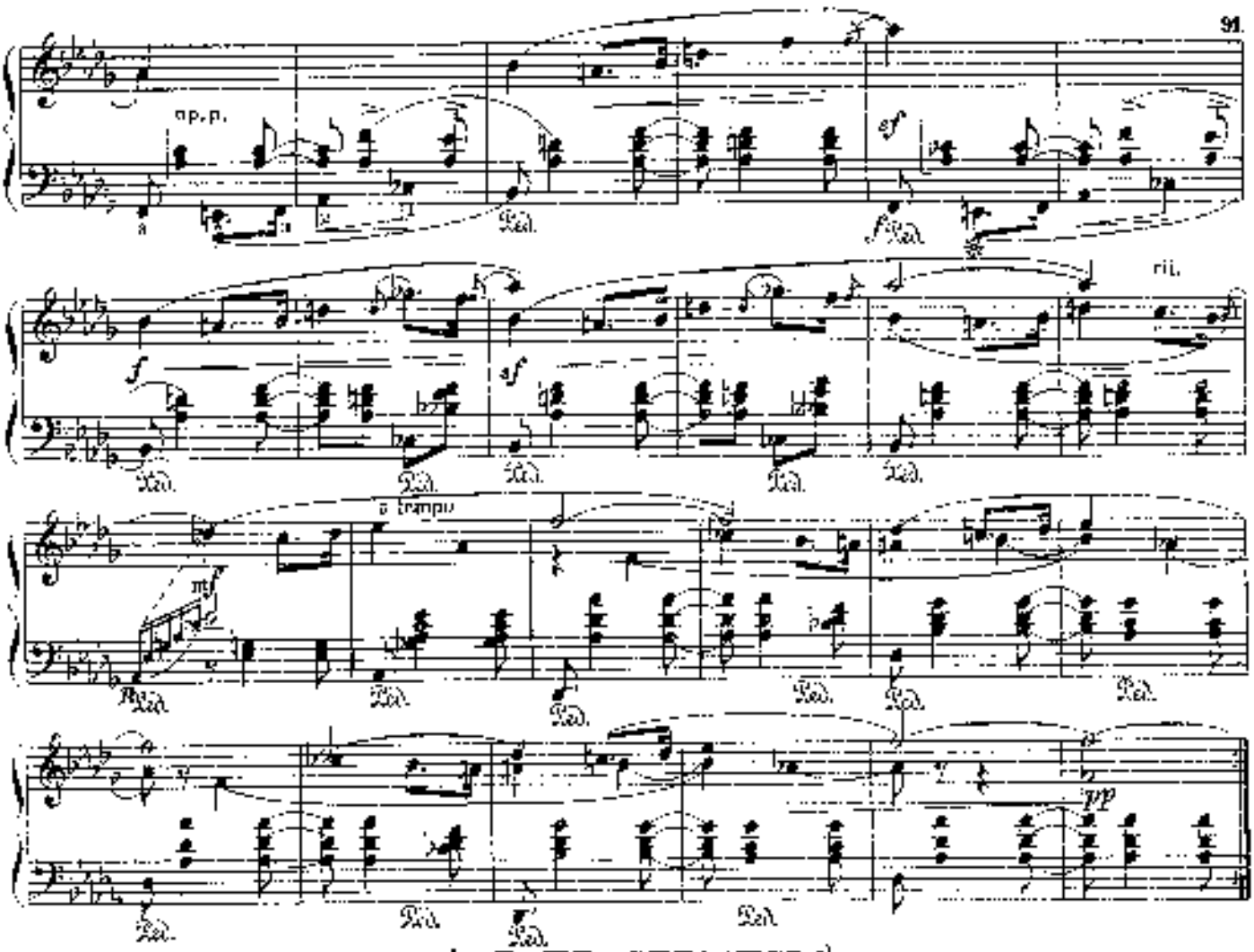


3. ОТЧЕГО?

Соч. 12 №3

Langsam und zart [Медленно и нежно]

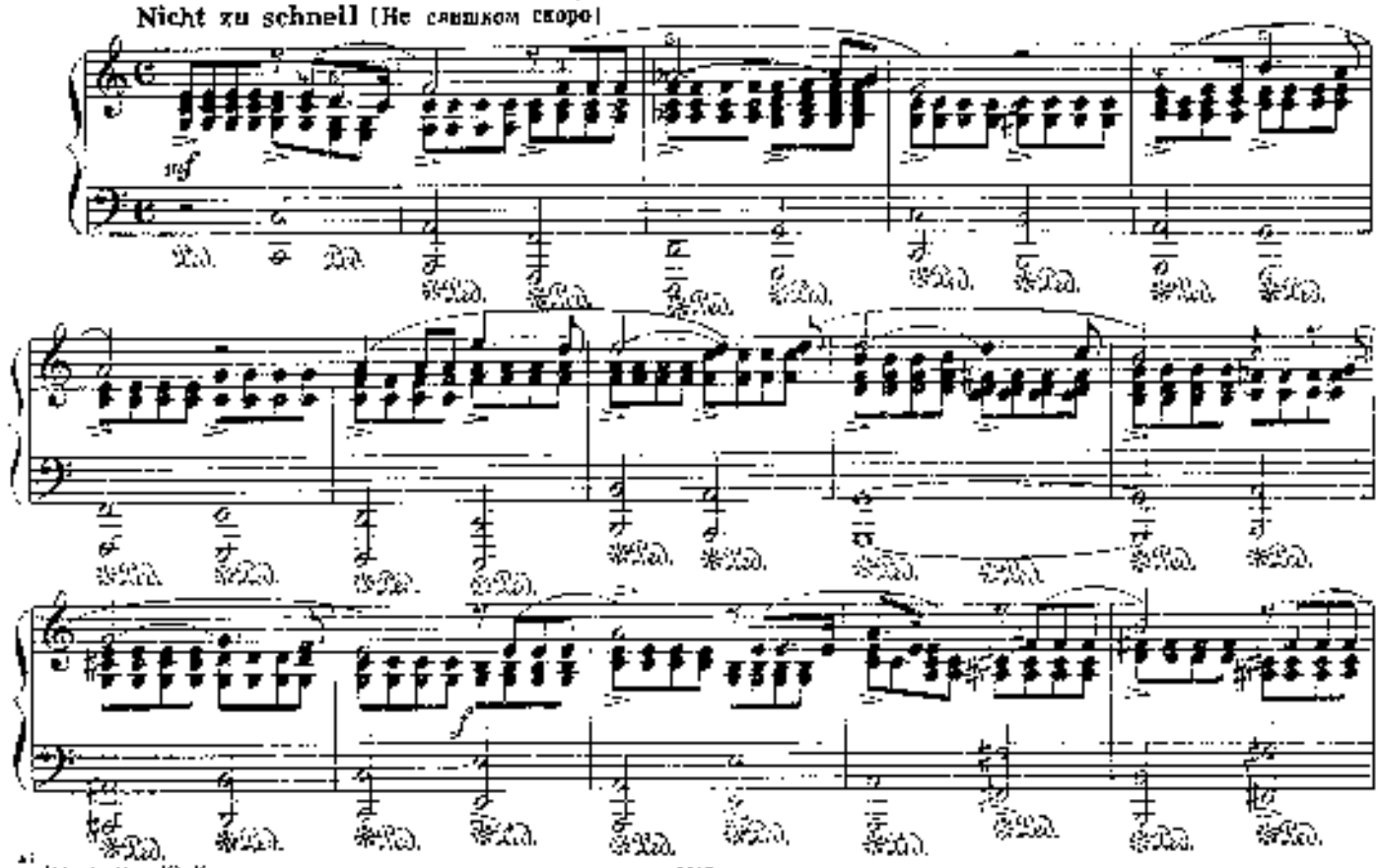




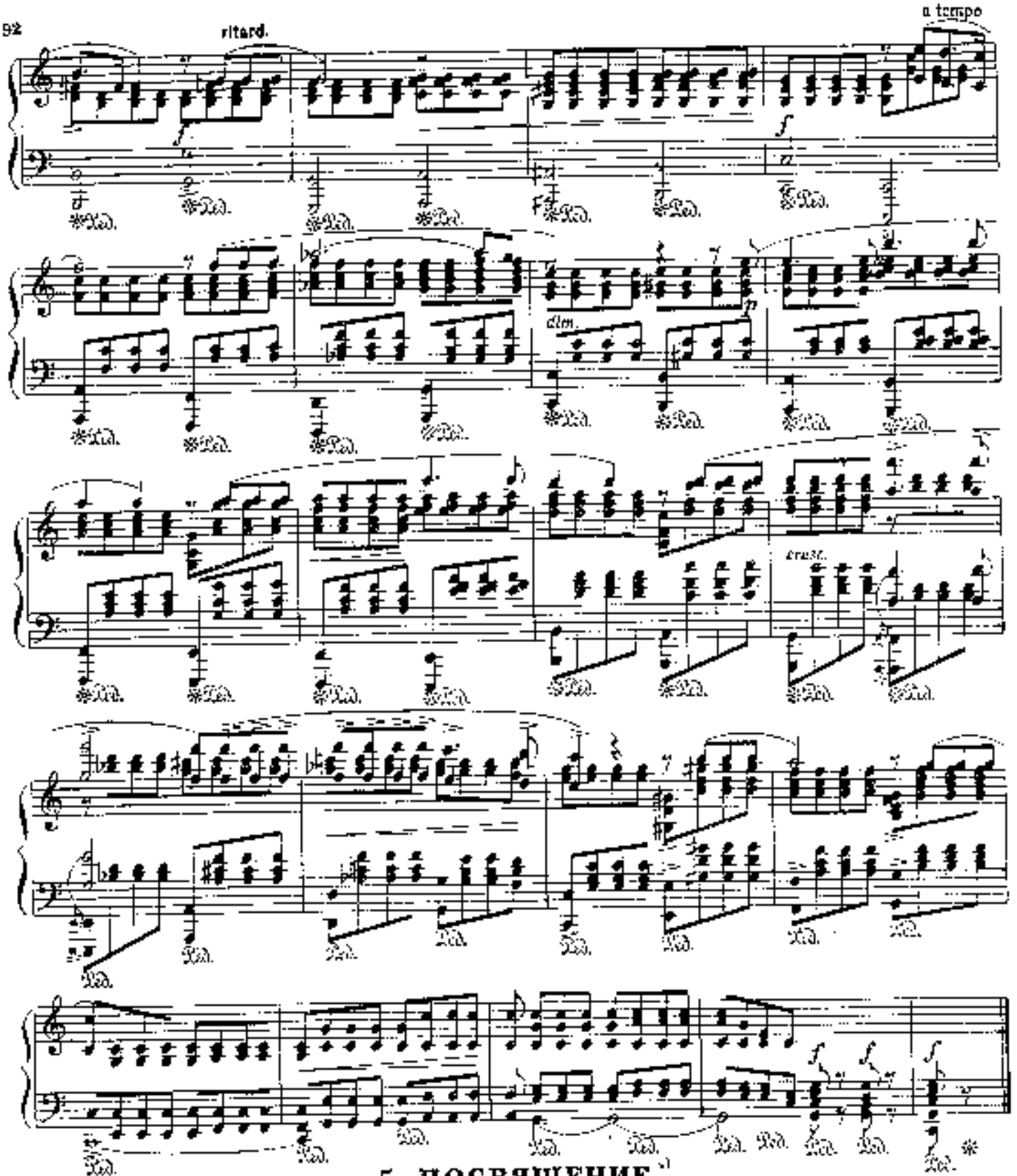
4. Я НЕ СЕРЖУСЬ[1]

Из цикла „ЛЮБОВЬ ПОЭТА", №10

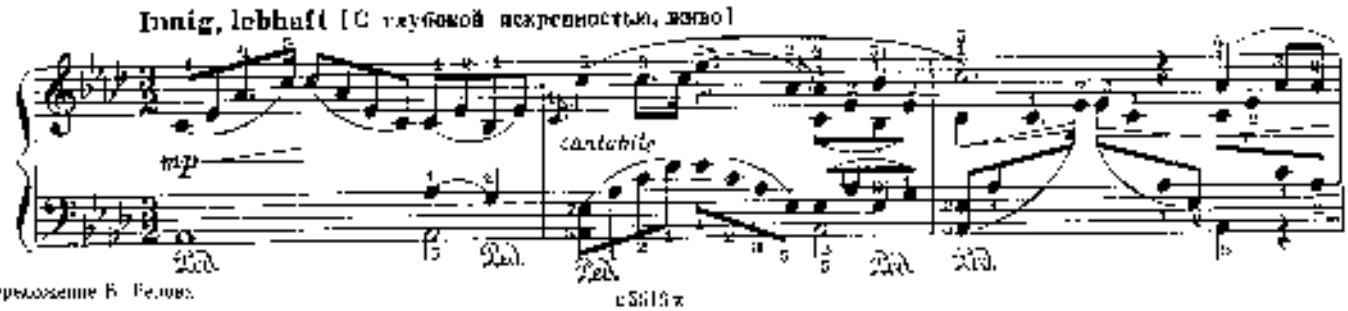
Nicht zu schnell (Не слишком скоро)



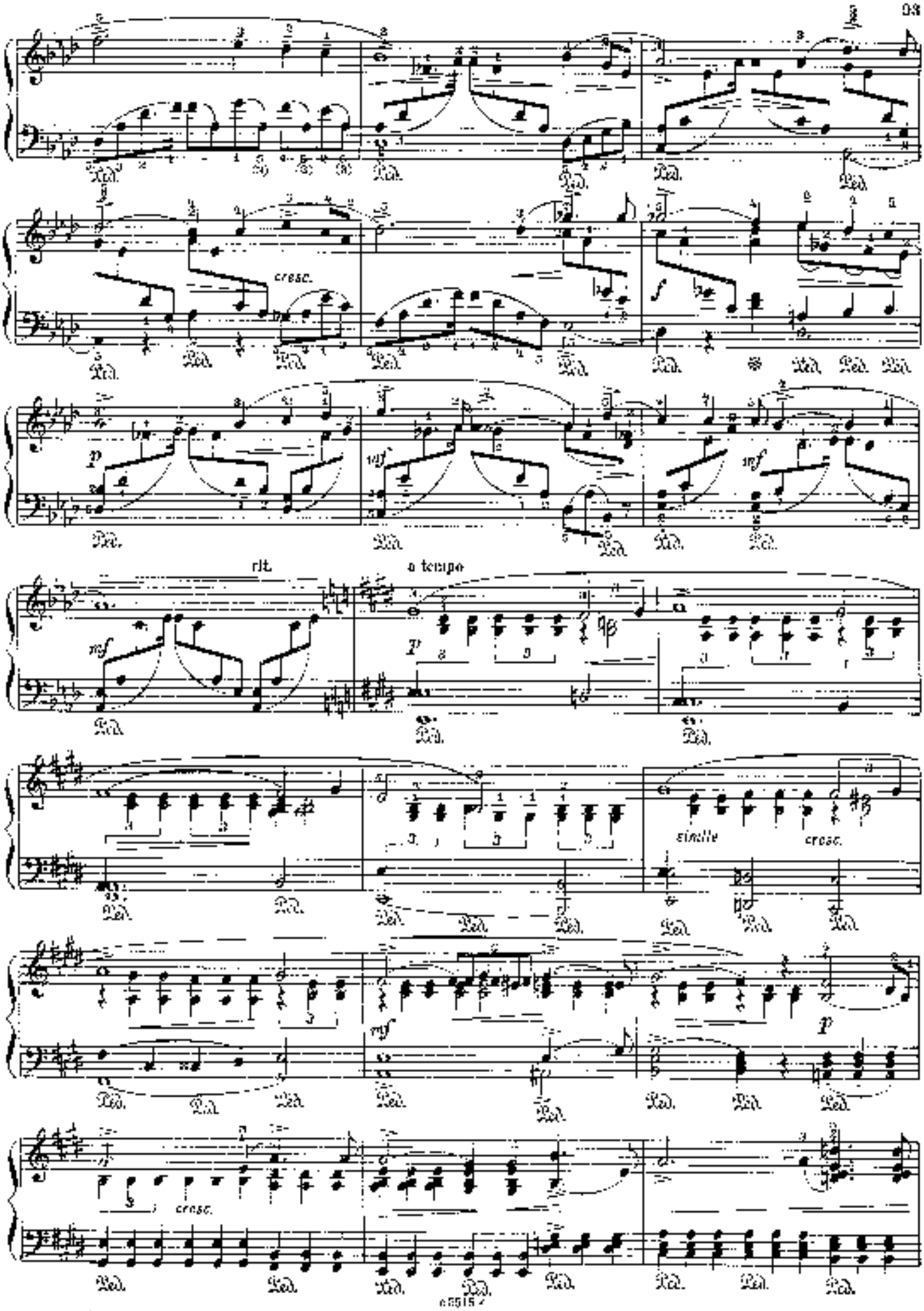
[1] Пер. с нем. Ю. Комальковой.

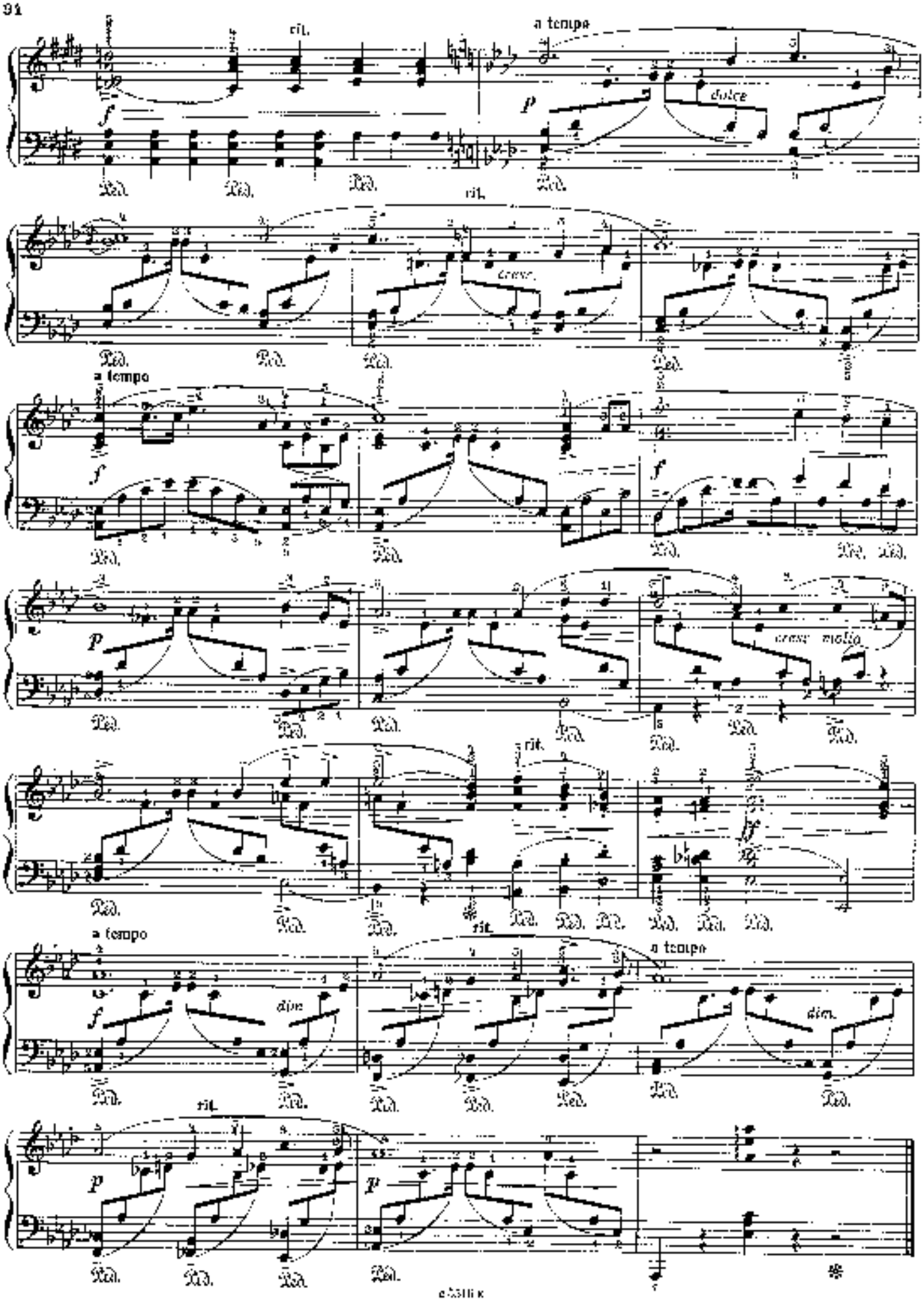


5. ПОСВЯЩЕНИЕ *)



*) Переложение Б. Белова.


cresc.
f
p
mf
rit.
a tempo
p
simile
cresc.
mf
p
cresc.

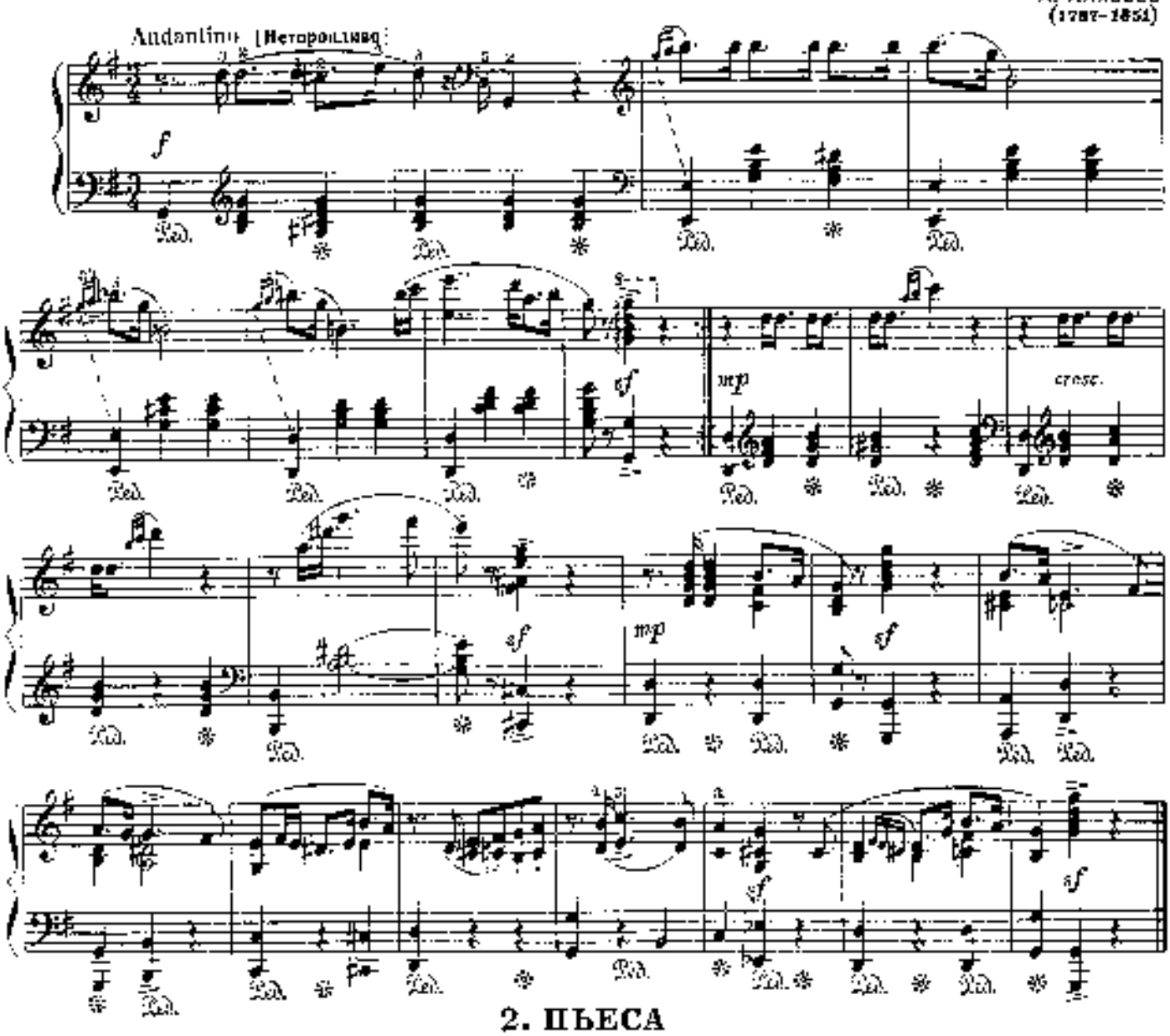

rit.
a tempo
dolce
cresc.
a tempo
cresc. molto
rit.
a tempo
dim.
a tempo
dim.
rit.

II. РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

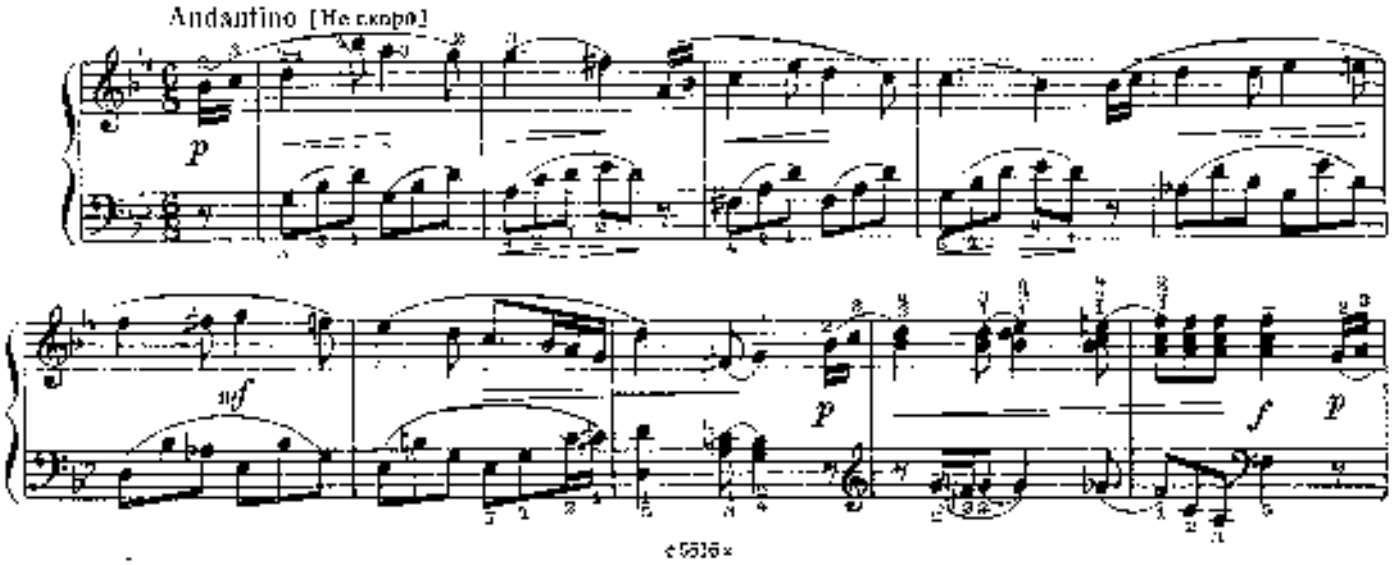
Две пьесы

1. МАЗУРКА

А. АЛЯБЬЕВ
(1787–1851)



2. ПЬЕСА



poco rit. a tempo

mf p dim.

mf p cresc. f

p mf

cresc. f poco rall. a tempo p

rit. mf

Две пьесы

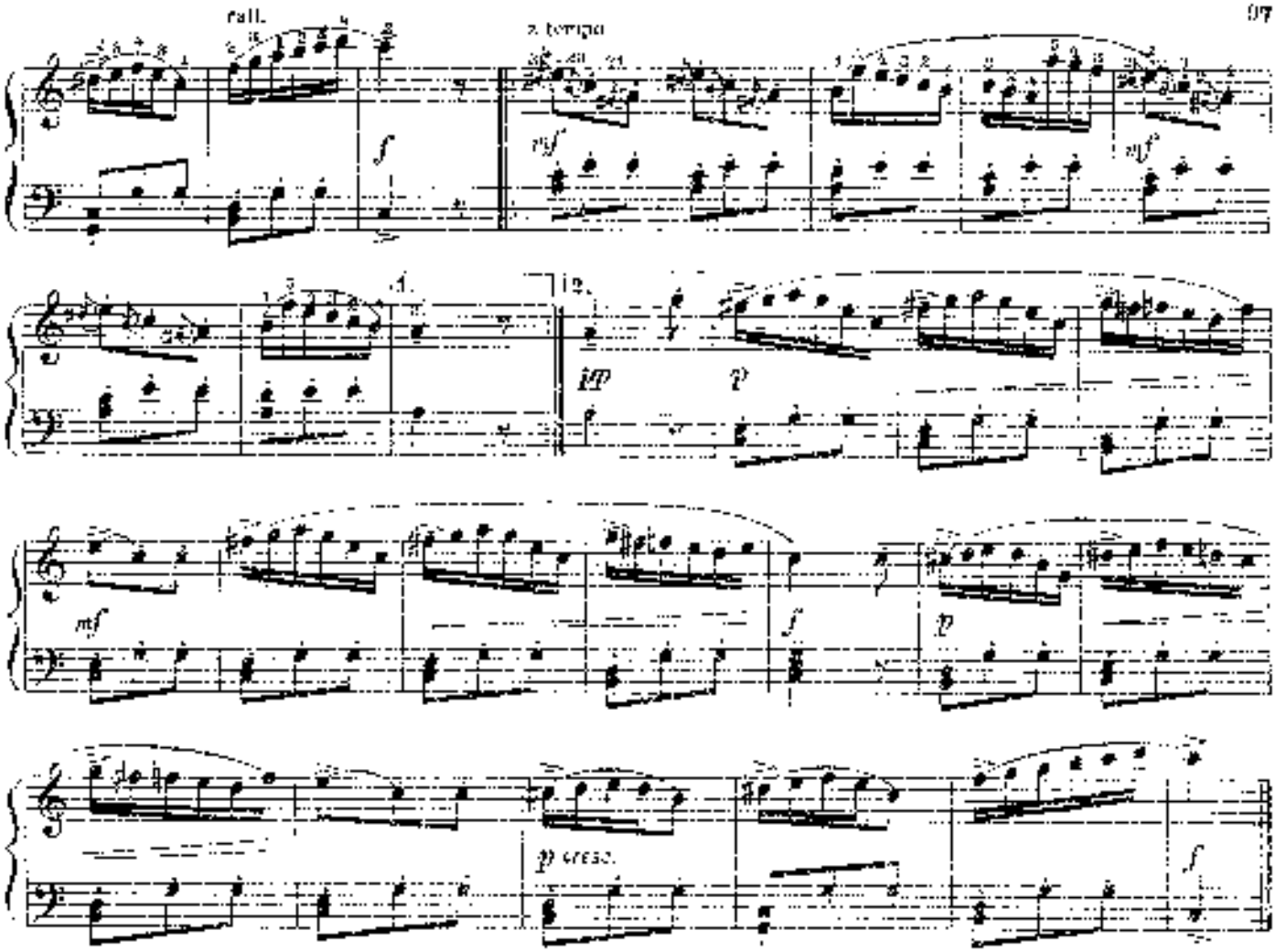
1. ВАЛЬС

Allegro moderato [Довольно скоро]

А. АРЕСТОВСКИЙ (1900 - 1962)

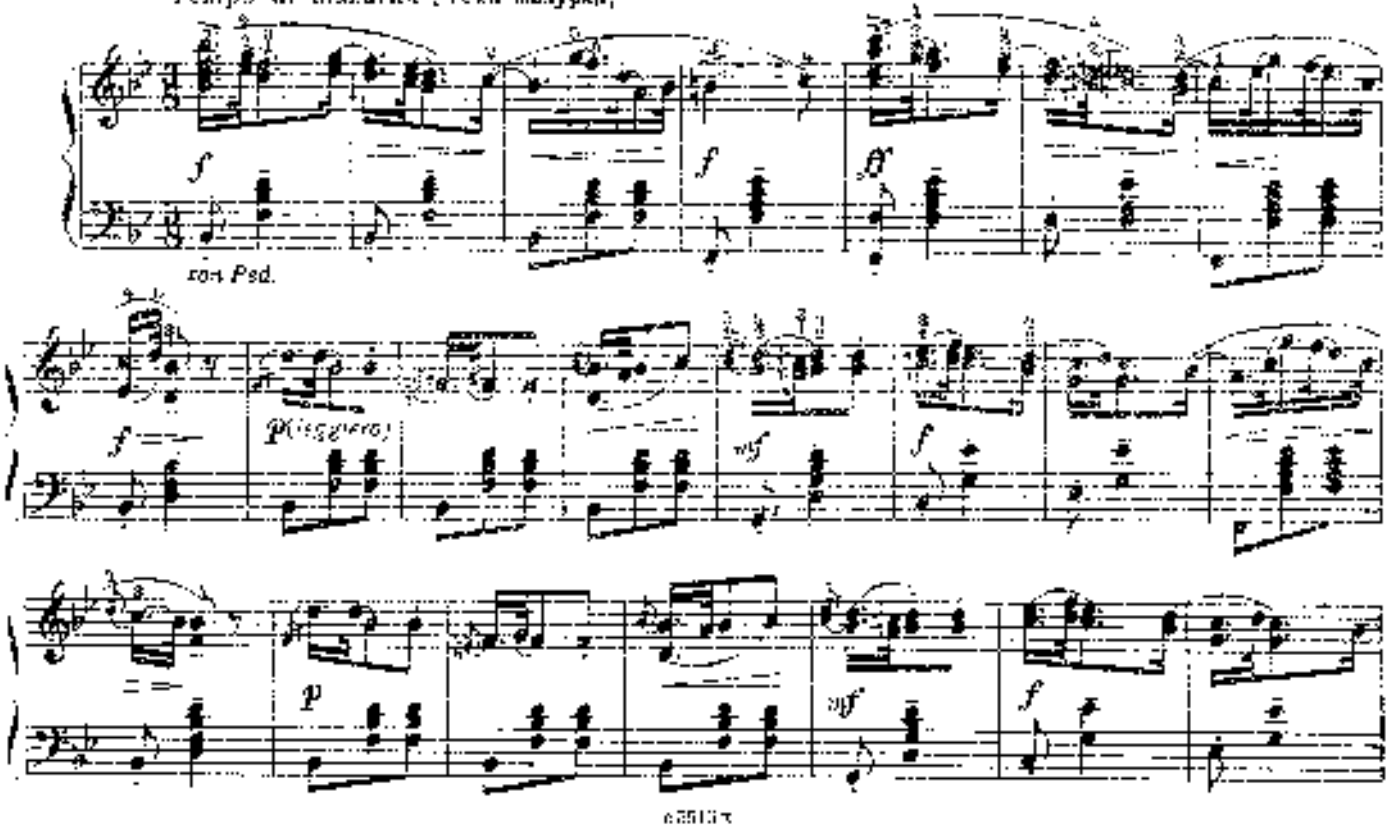
p mf

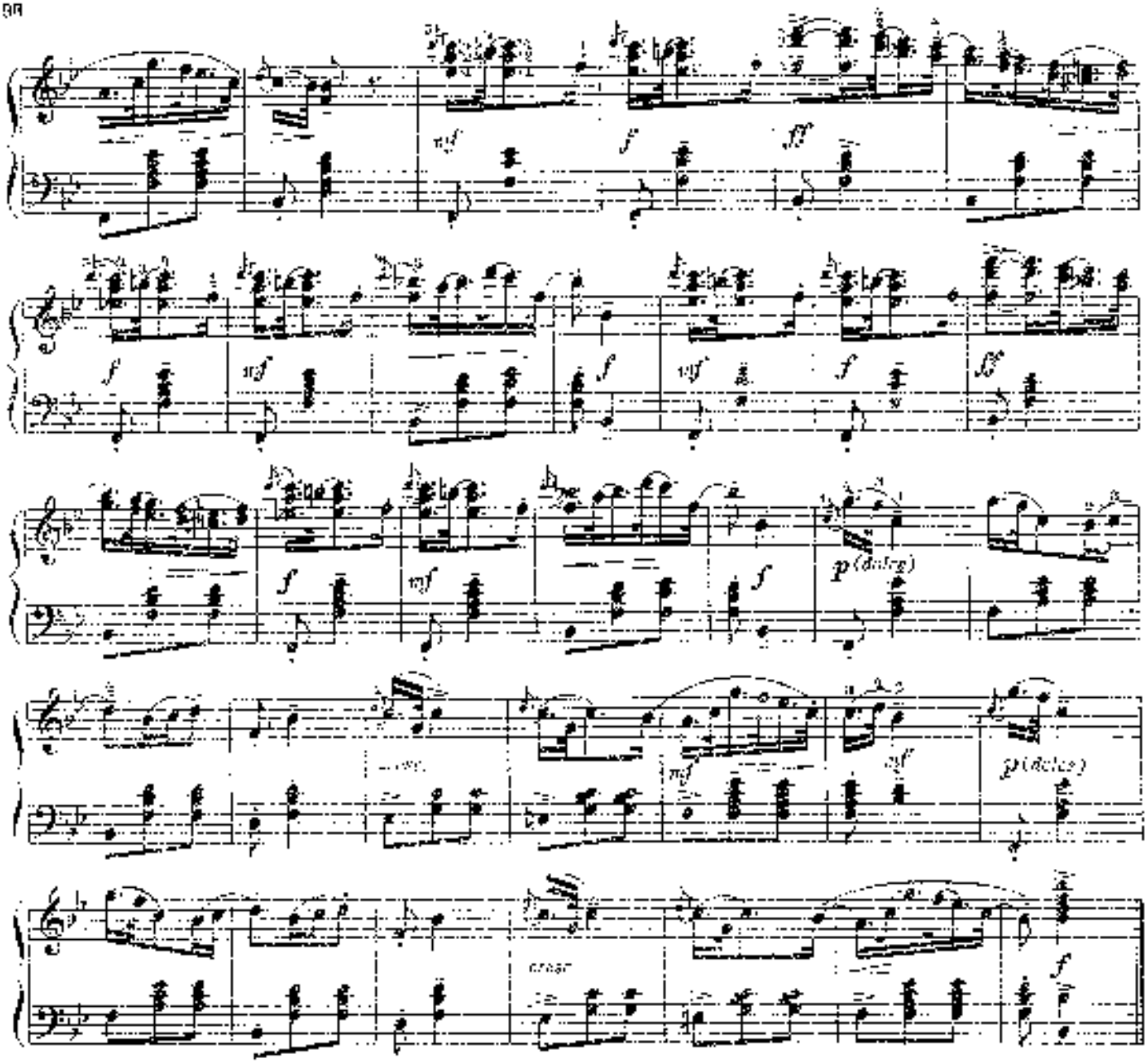
f p p cresc.



2. МАЗУРКА

Tempo di mazurka (Темп мазурки)

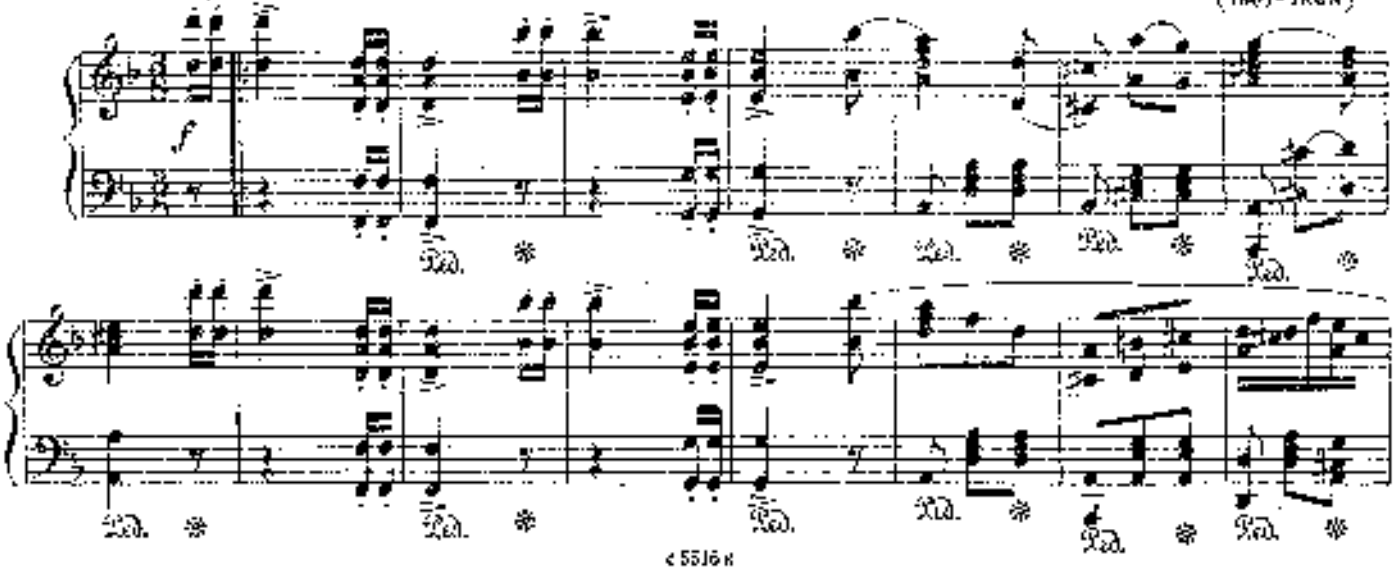


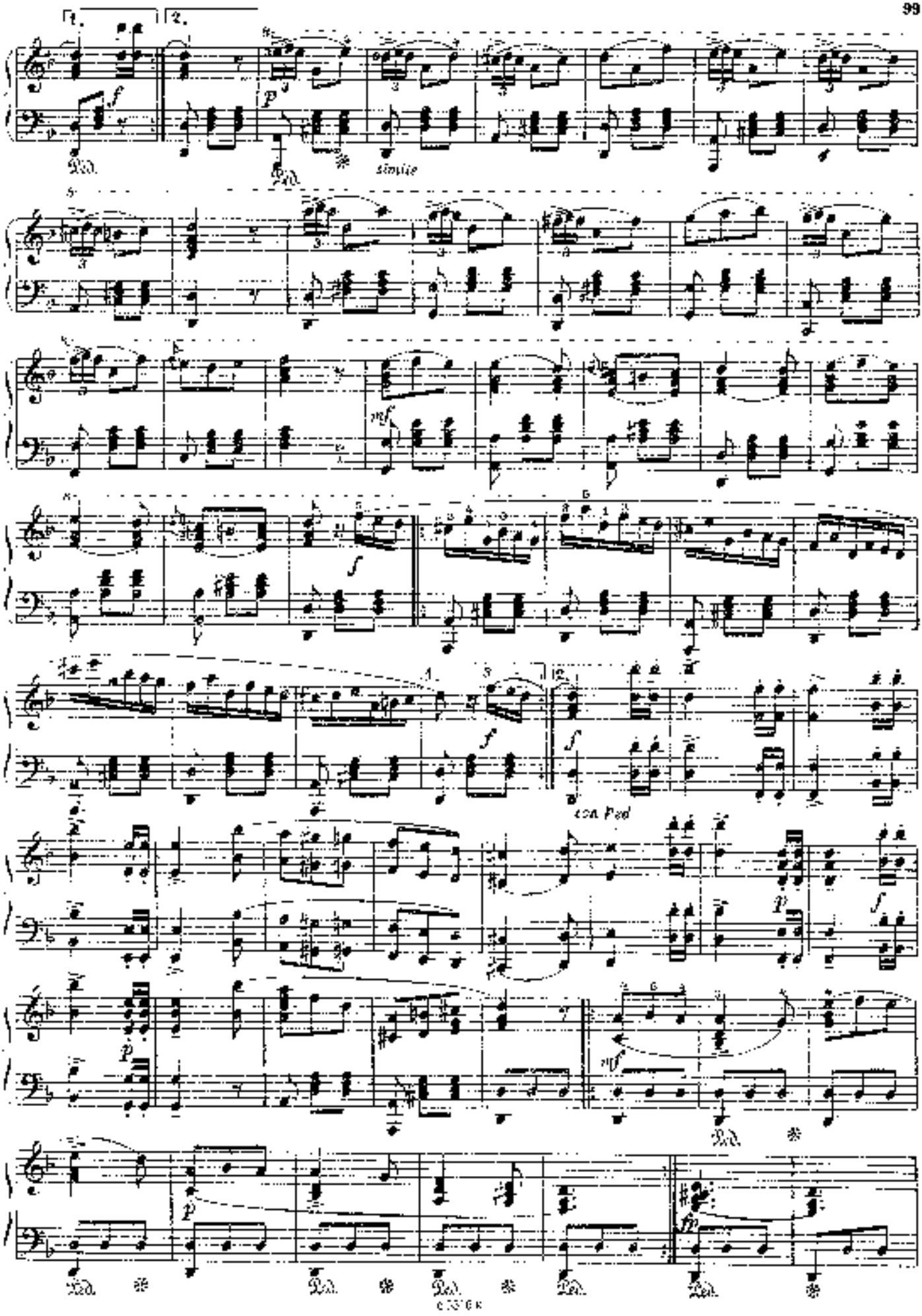


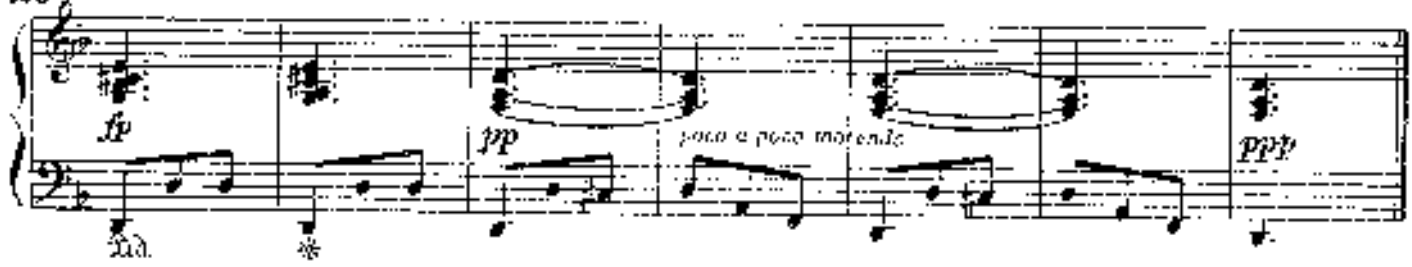
ВАЛЬС

Allegretto (Довольно скоро)

А. ВАРЛАМОВ
(1801–1868)

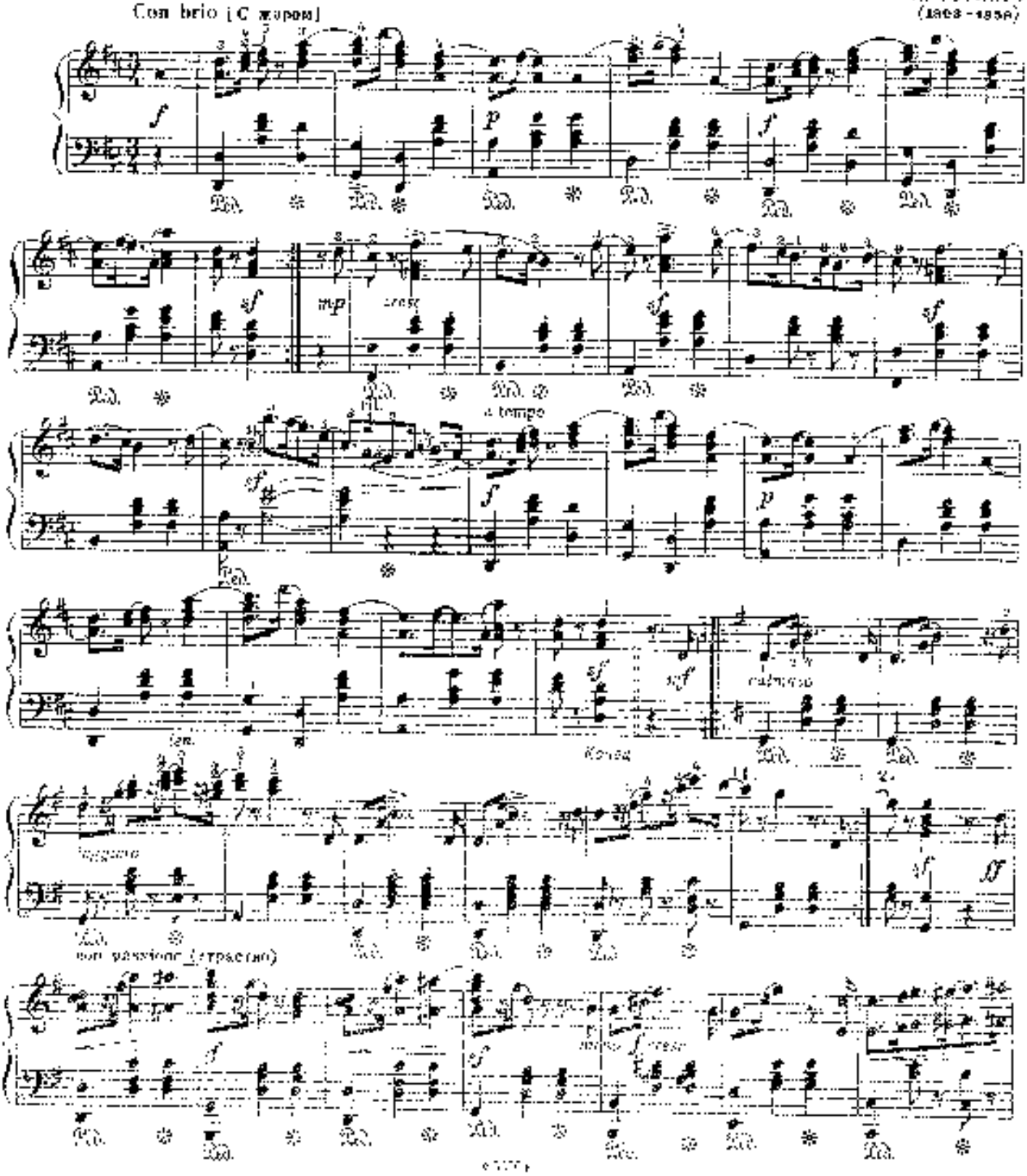


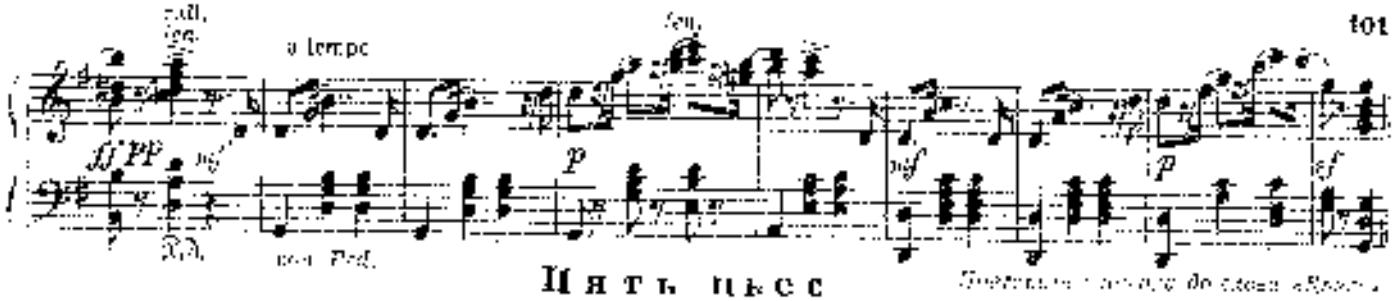

1.
2.
simile
con Ped



ПОЛЬКА-МАЗУРКА

А. ГУРИЛЕВ
(1803-1858)



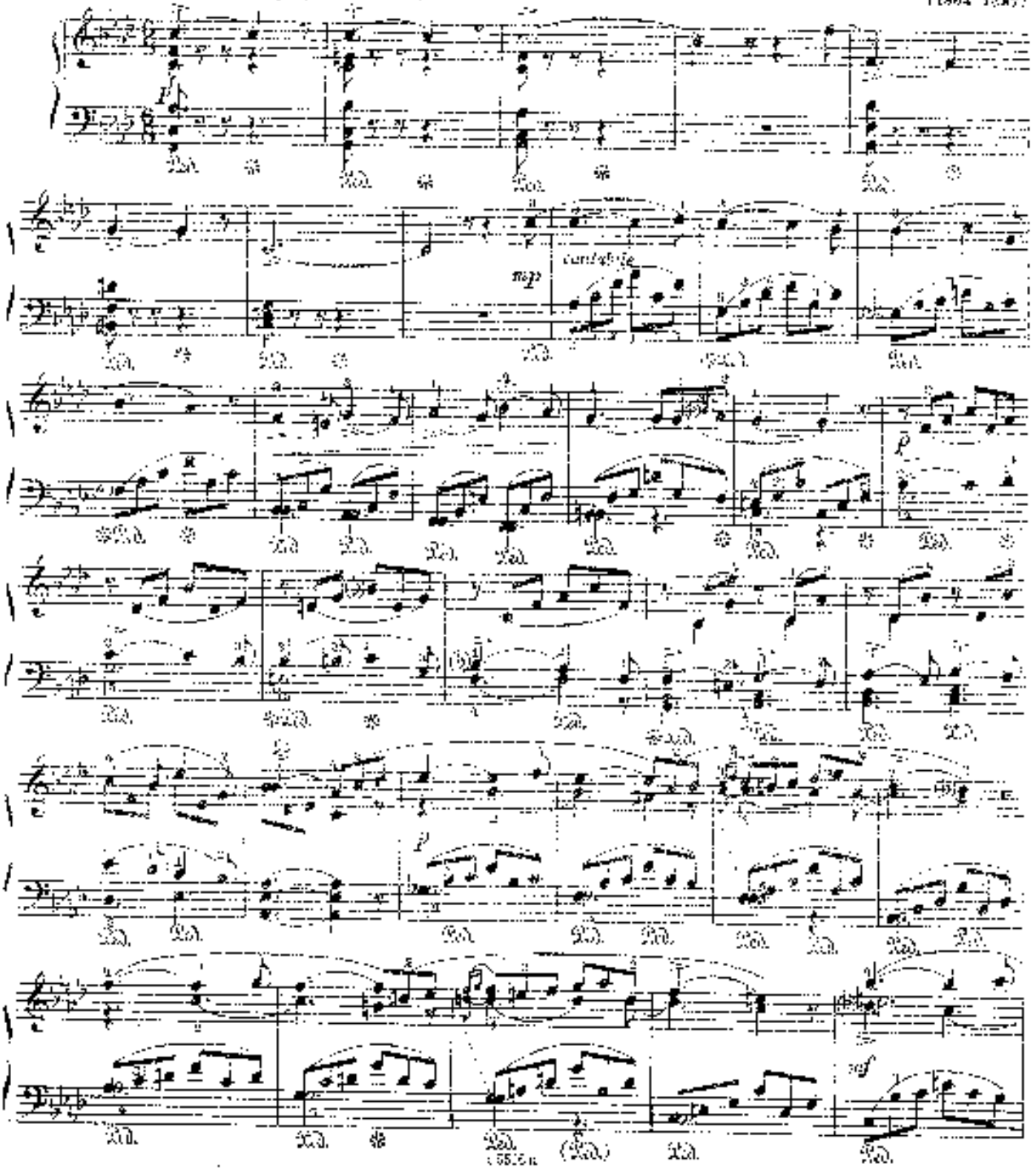


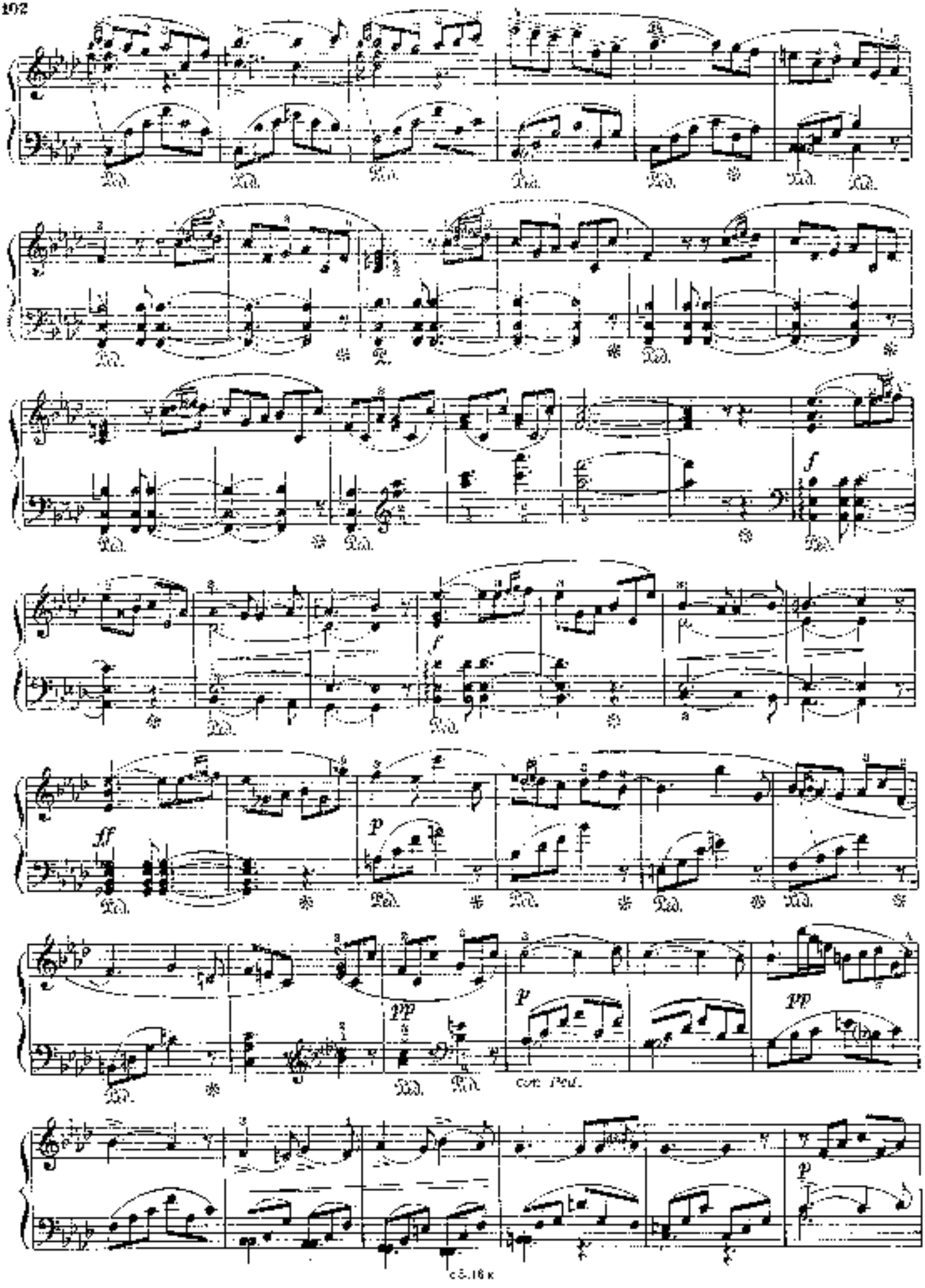
Пять пьес

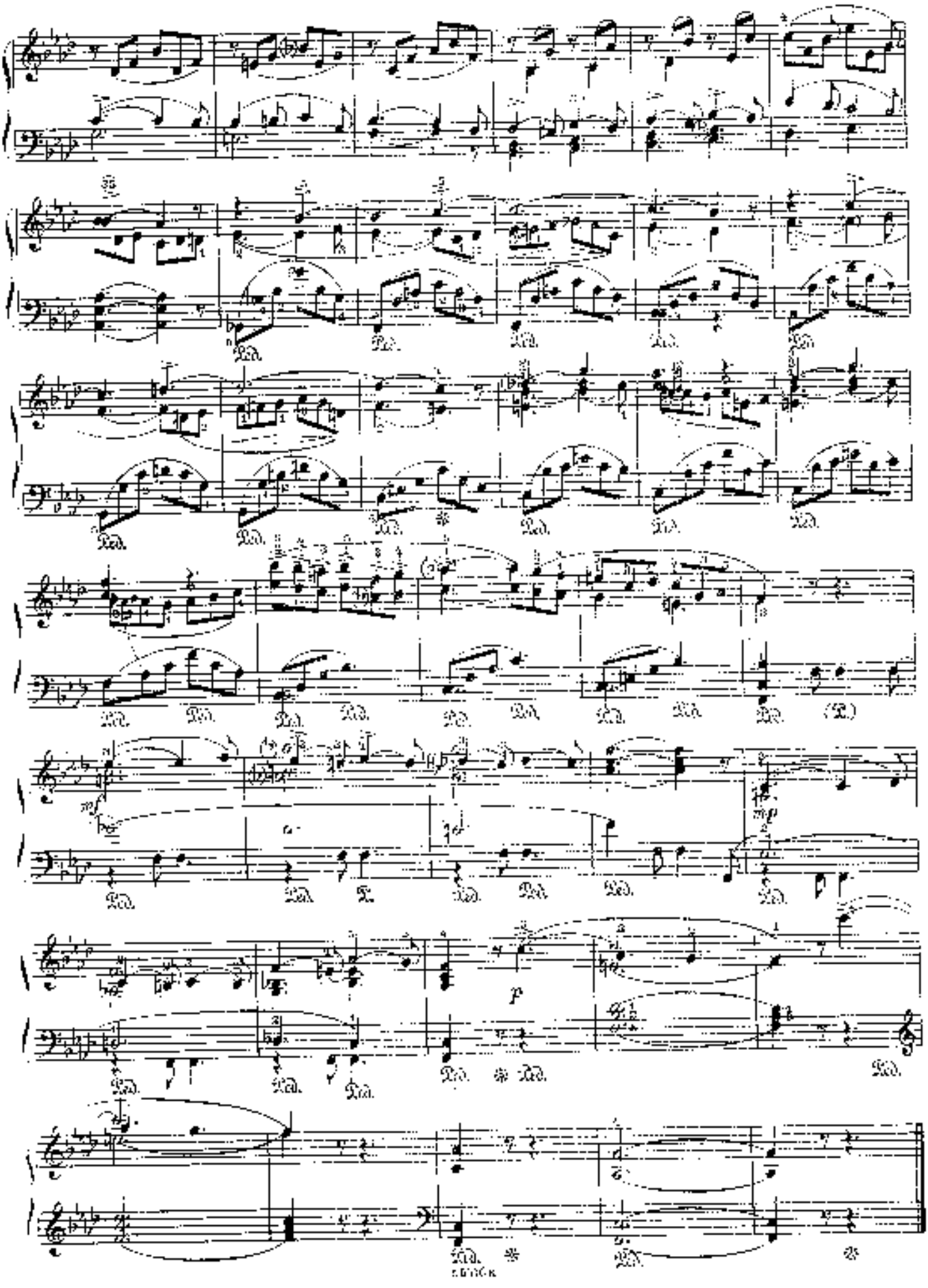
1. РАЗЛУКА

Ноктюрн

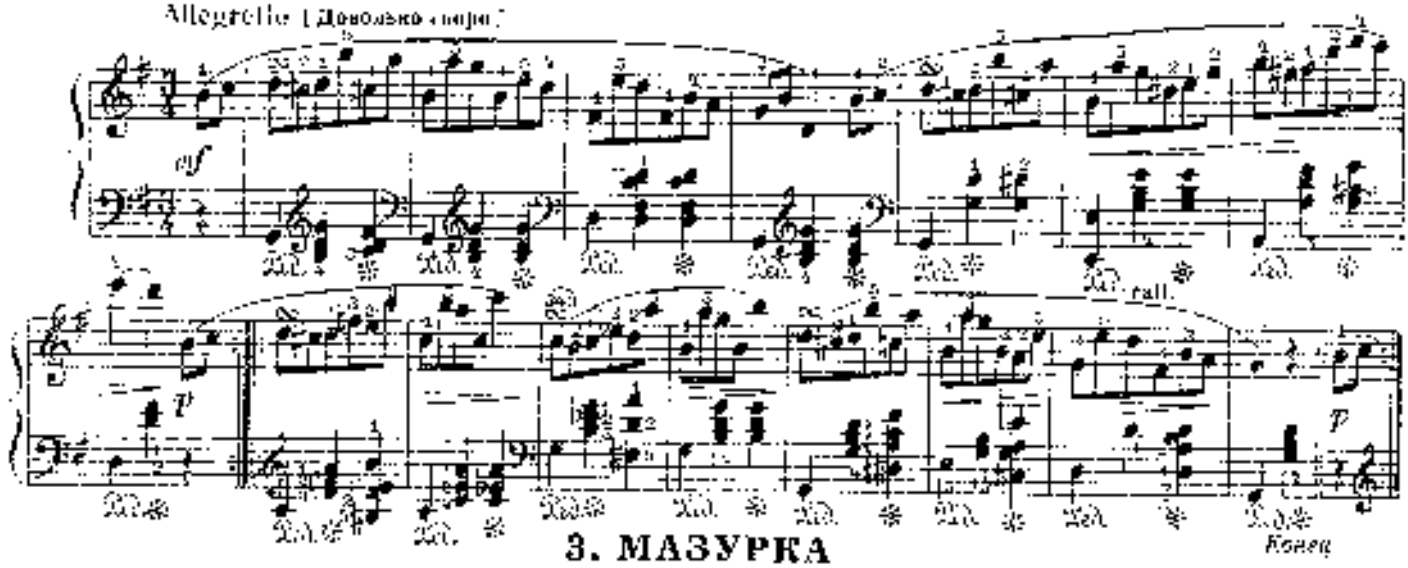
М. ГЛИНКА
(1804–1857)




Ped.
f
ff
p
pp
con Ped.

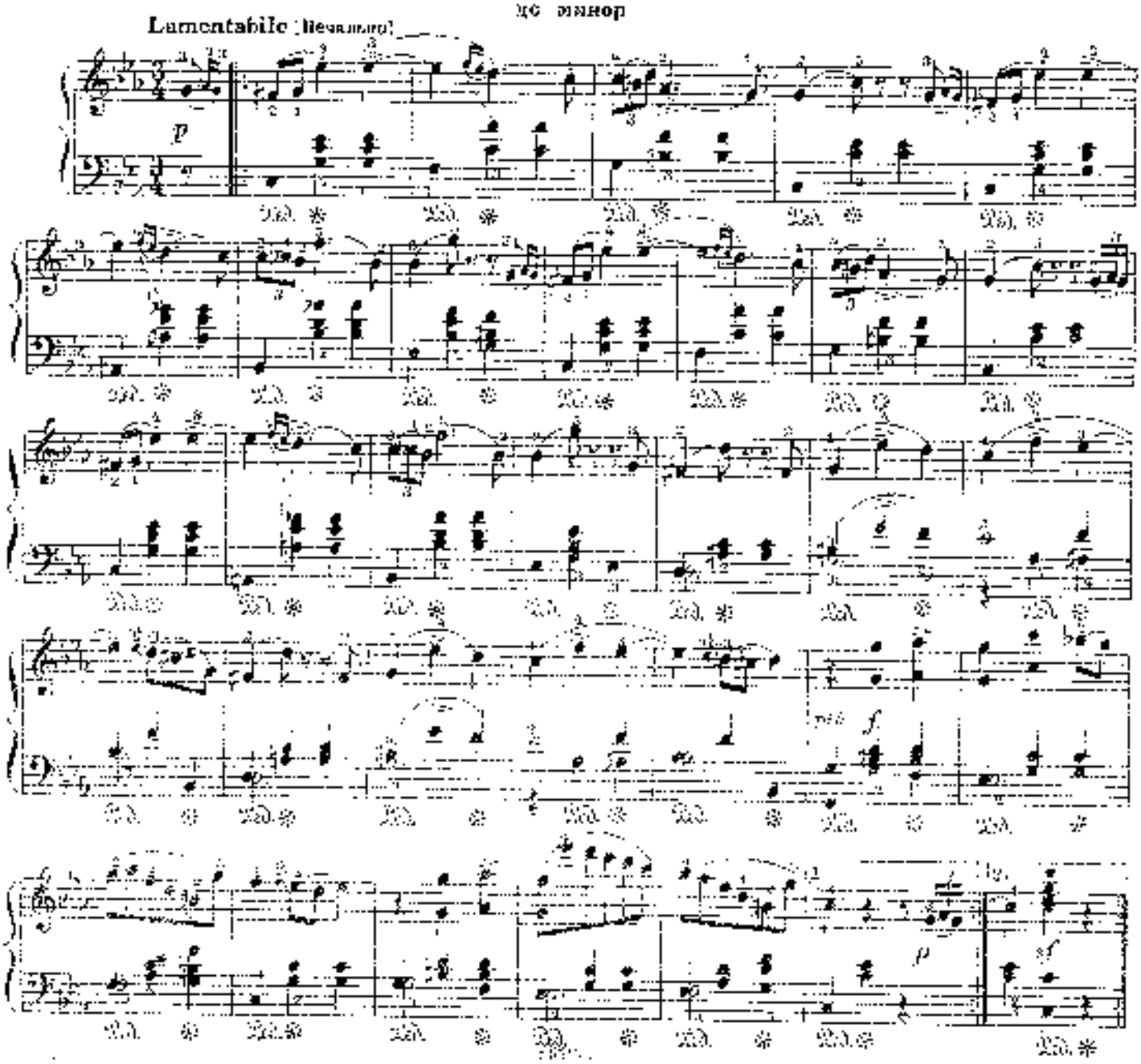

mf
mp
p

2. ПРОЩАЛЬНЫЙ ВАЛЬС



3. МАЗУРКА

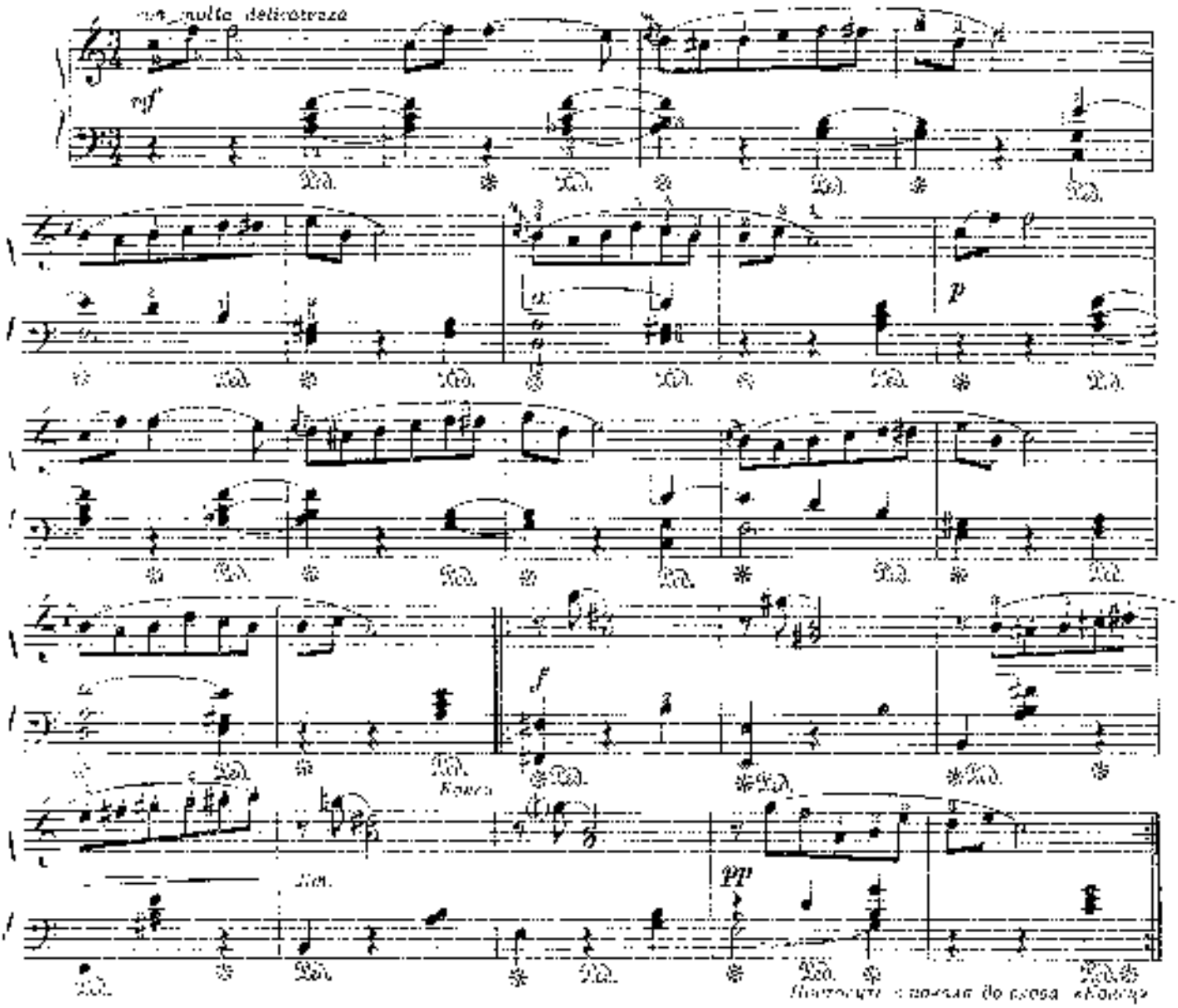
до минор



4. МАЗУРКА

ля минор

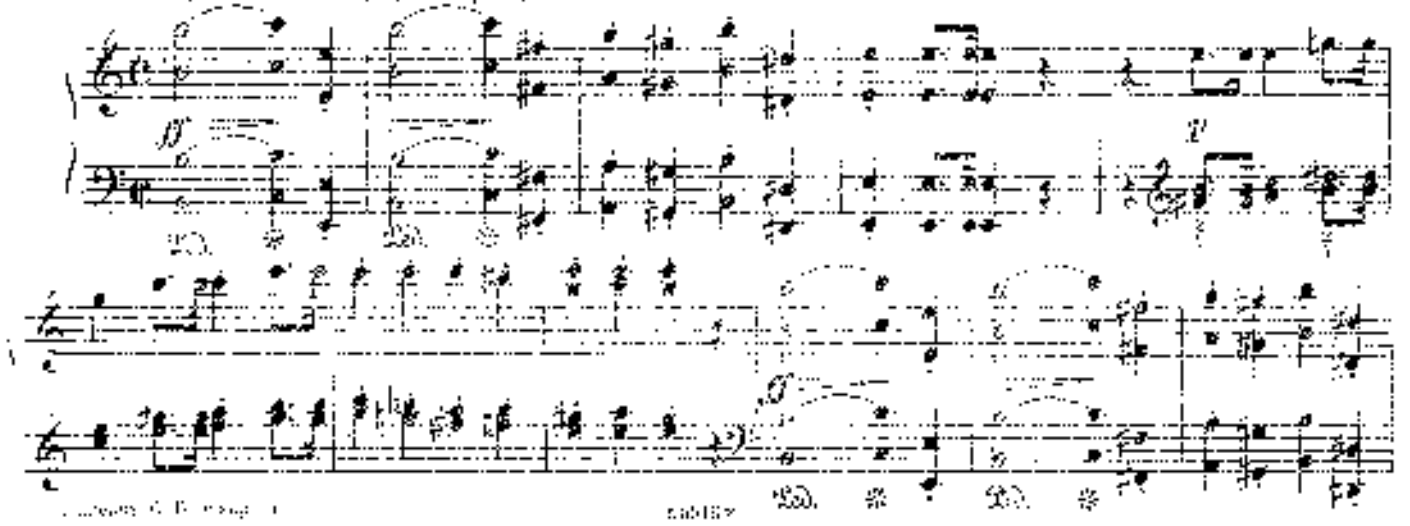
Allegro moderato [Умеренно скоро]

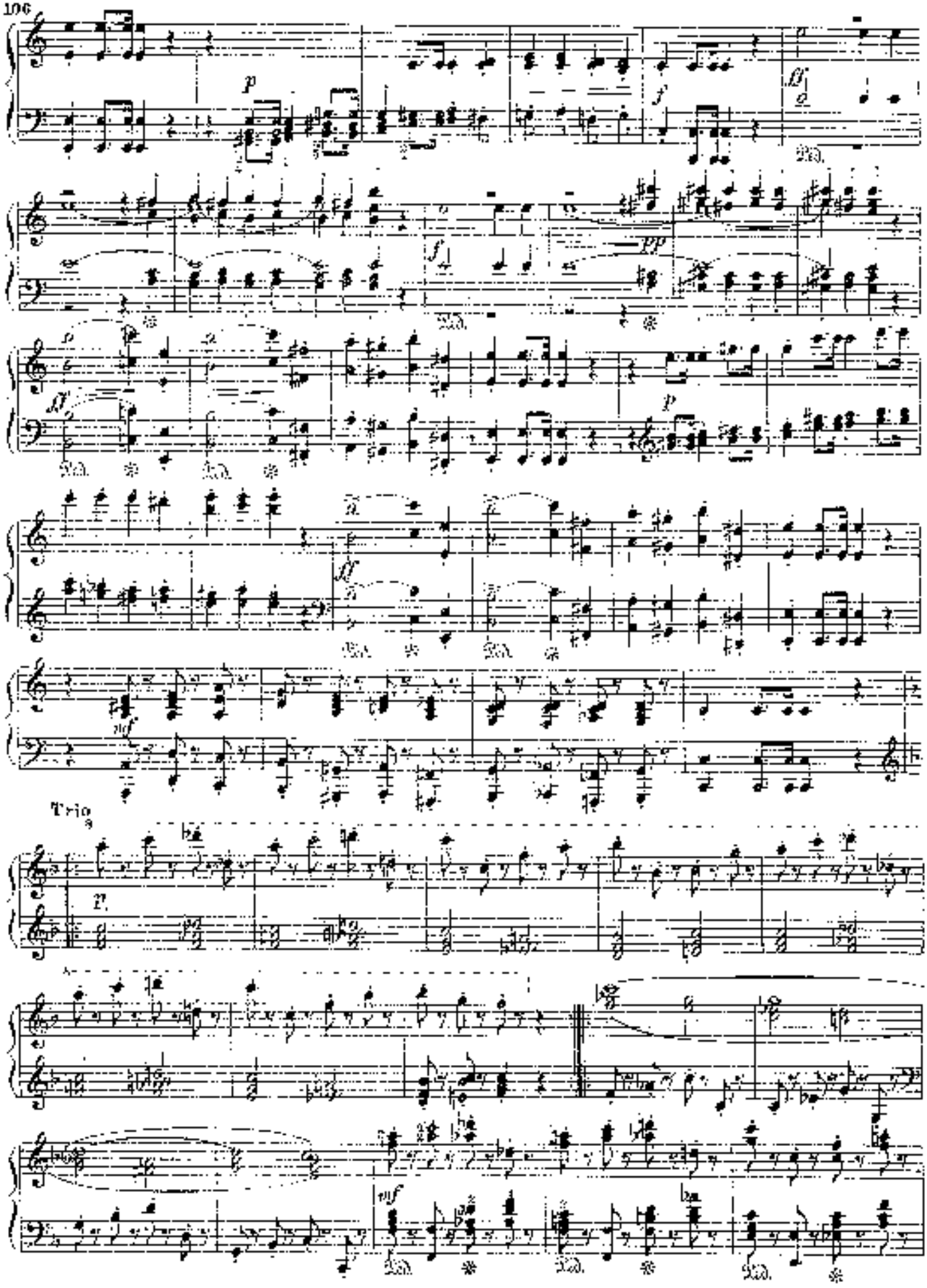


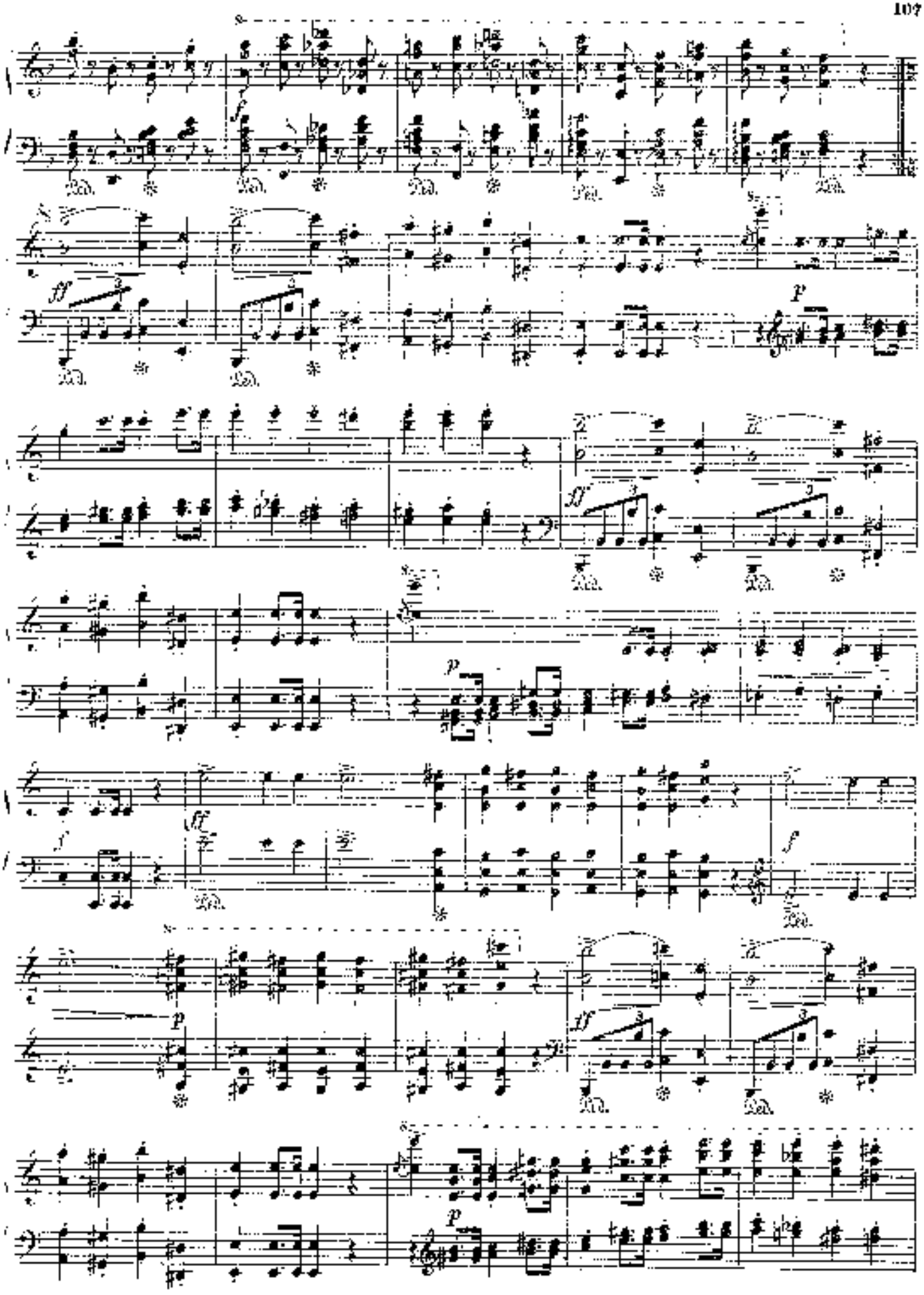
5. МАРШ ЧЕРНОМОРА

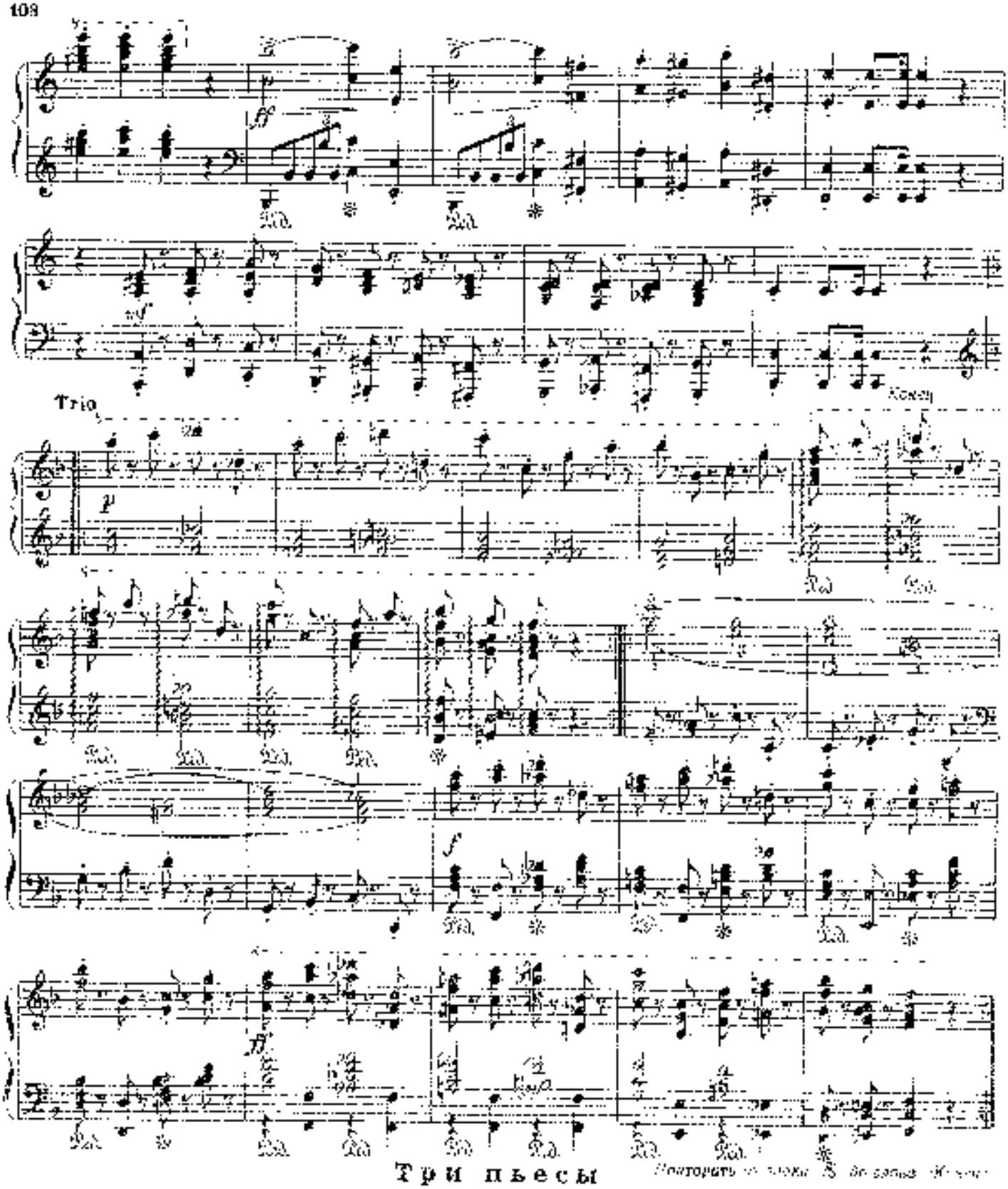
из оперы „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА"

Tempo di marcia [Темп марша]



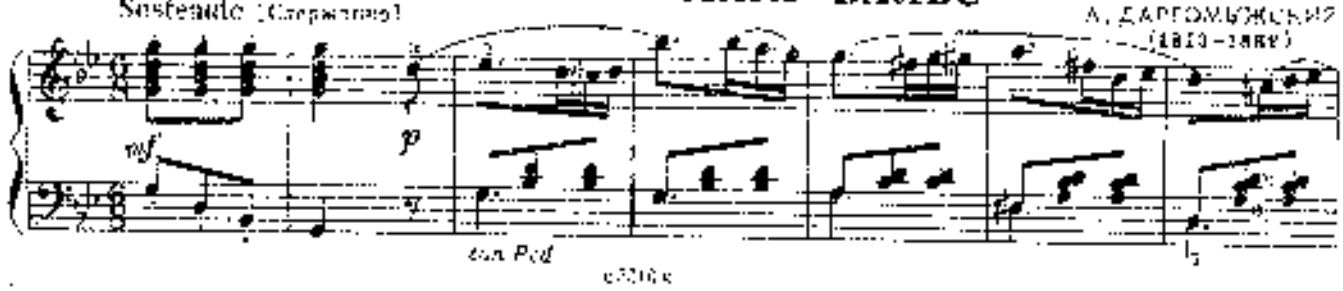

Trio

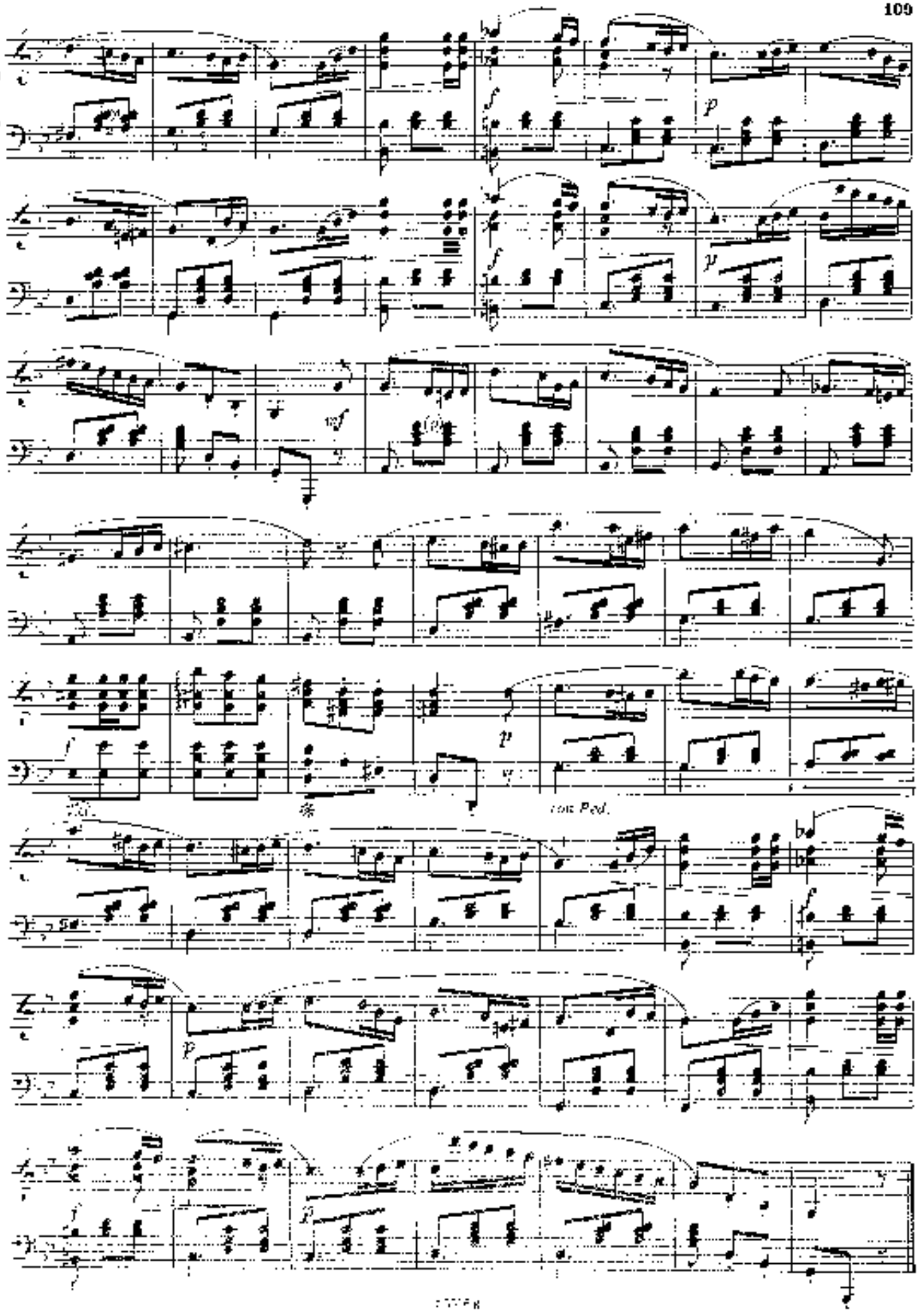




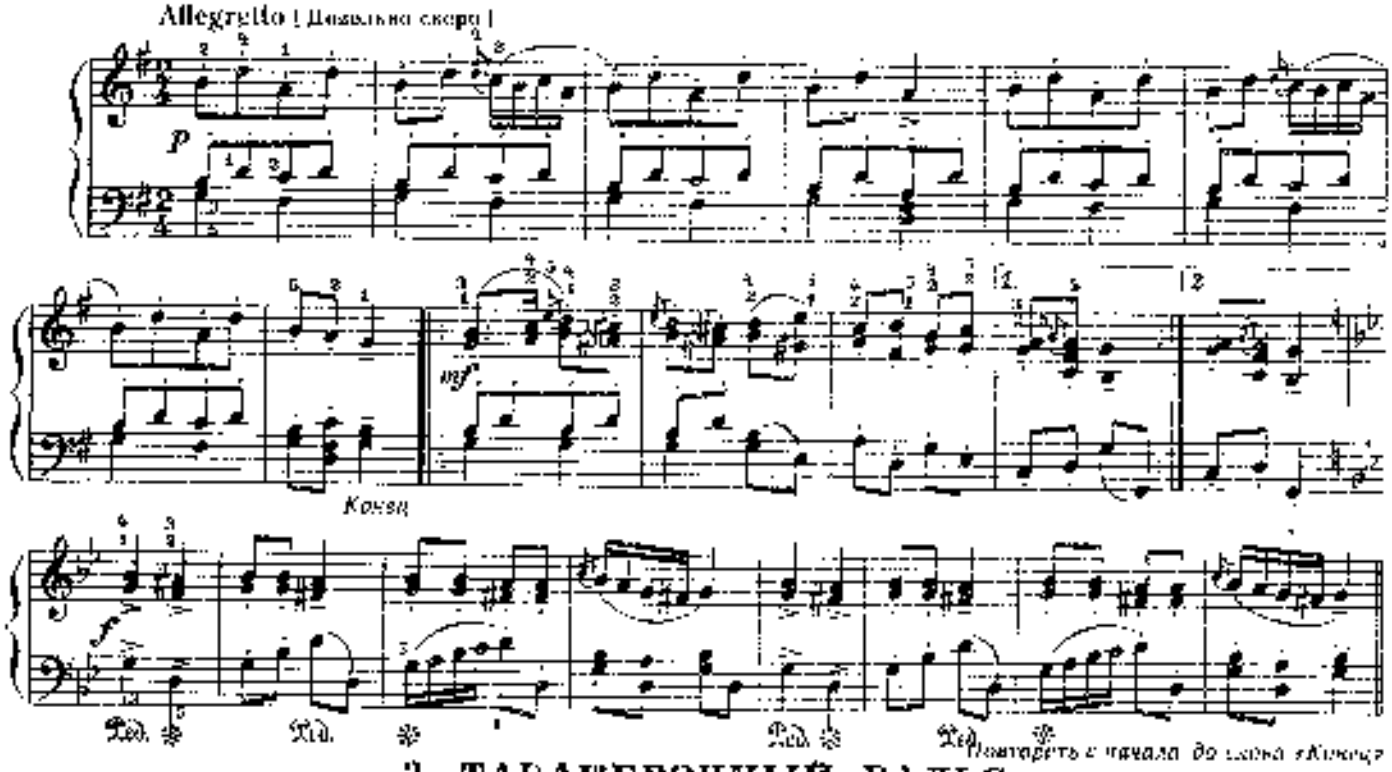
Три пьесы

1. МЕЛАНХОЛИЧЕСКИЙ ВАЛЬС

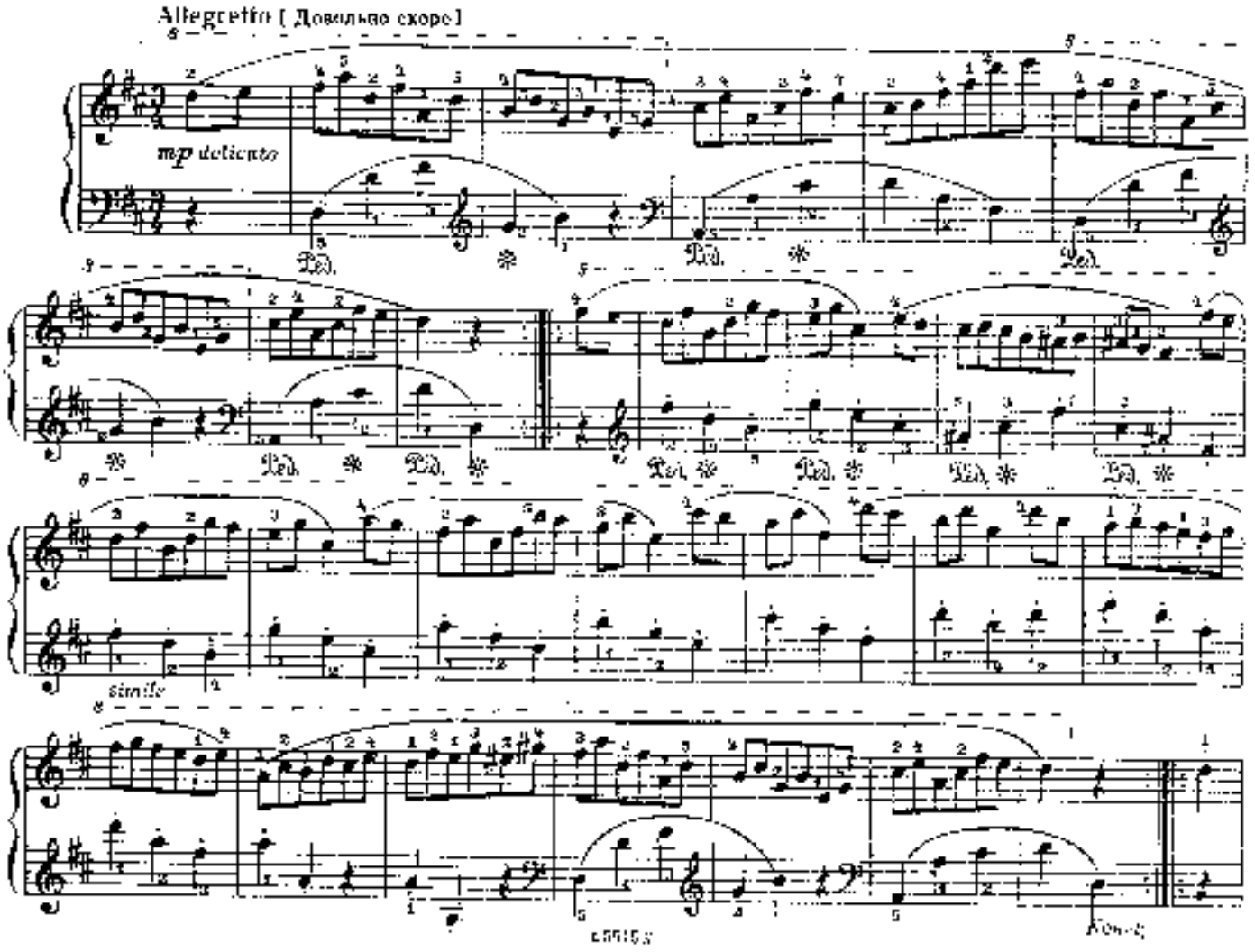


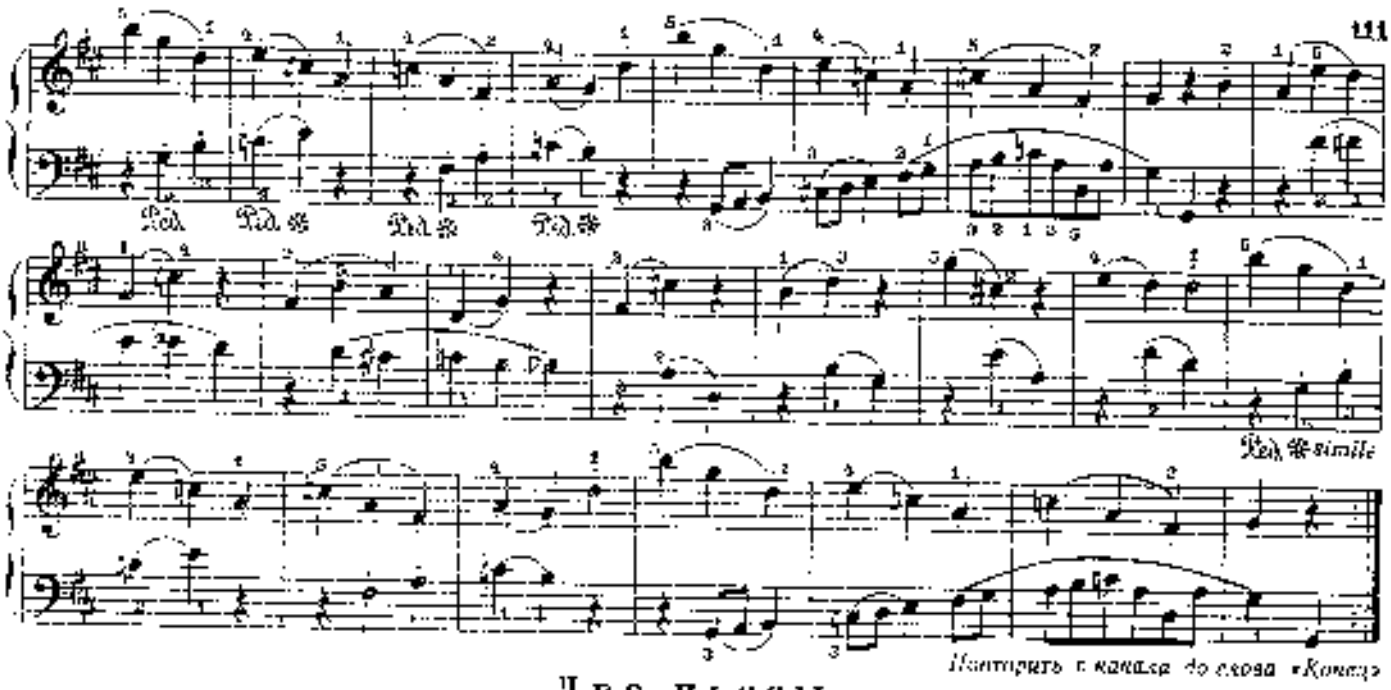

con Ped.

2. КАЗАЧОК



3. ТАБАКЕРОЧНЫЙ ВАЛЬС



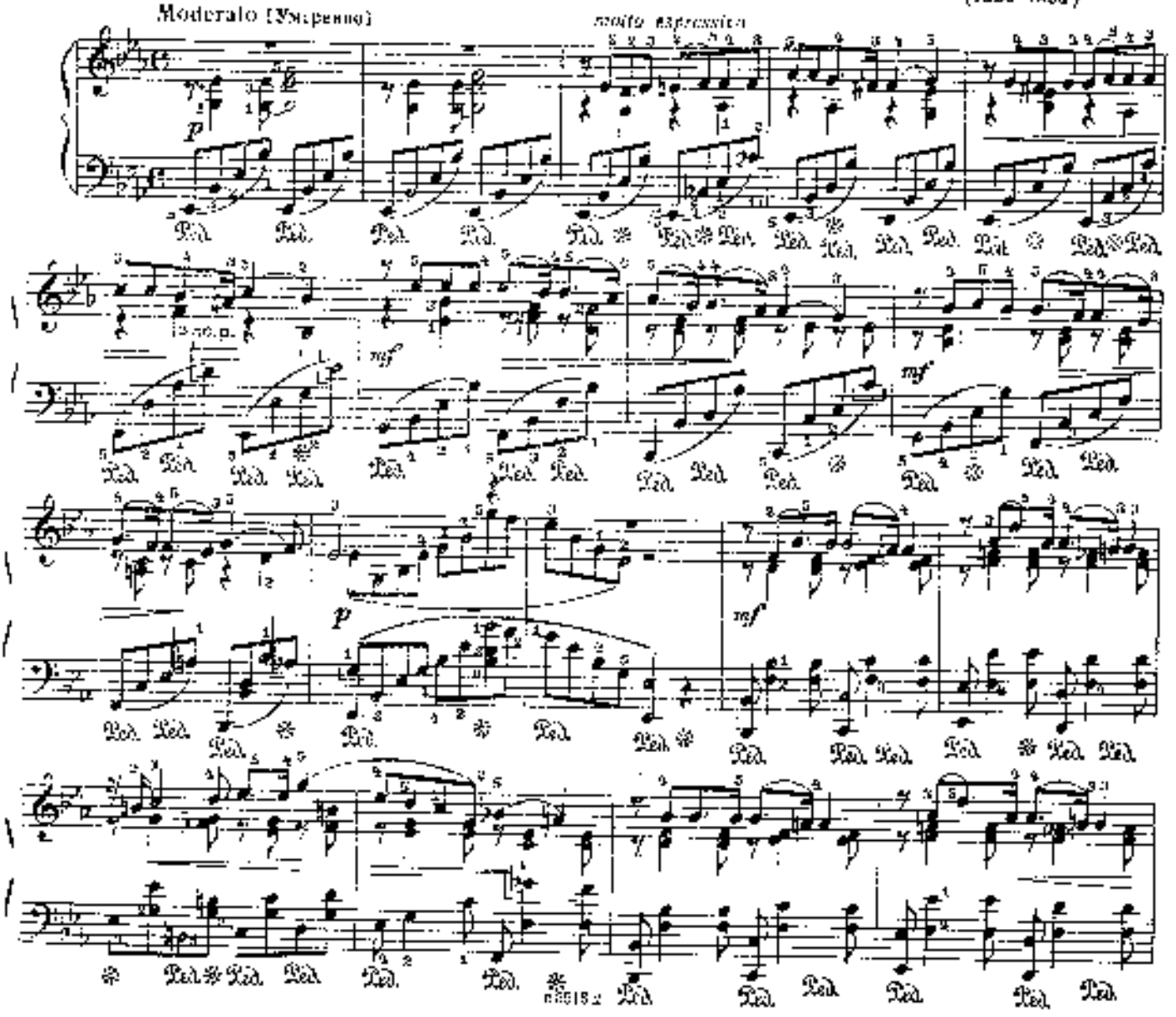


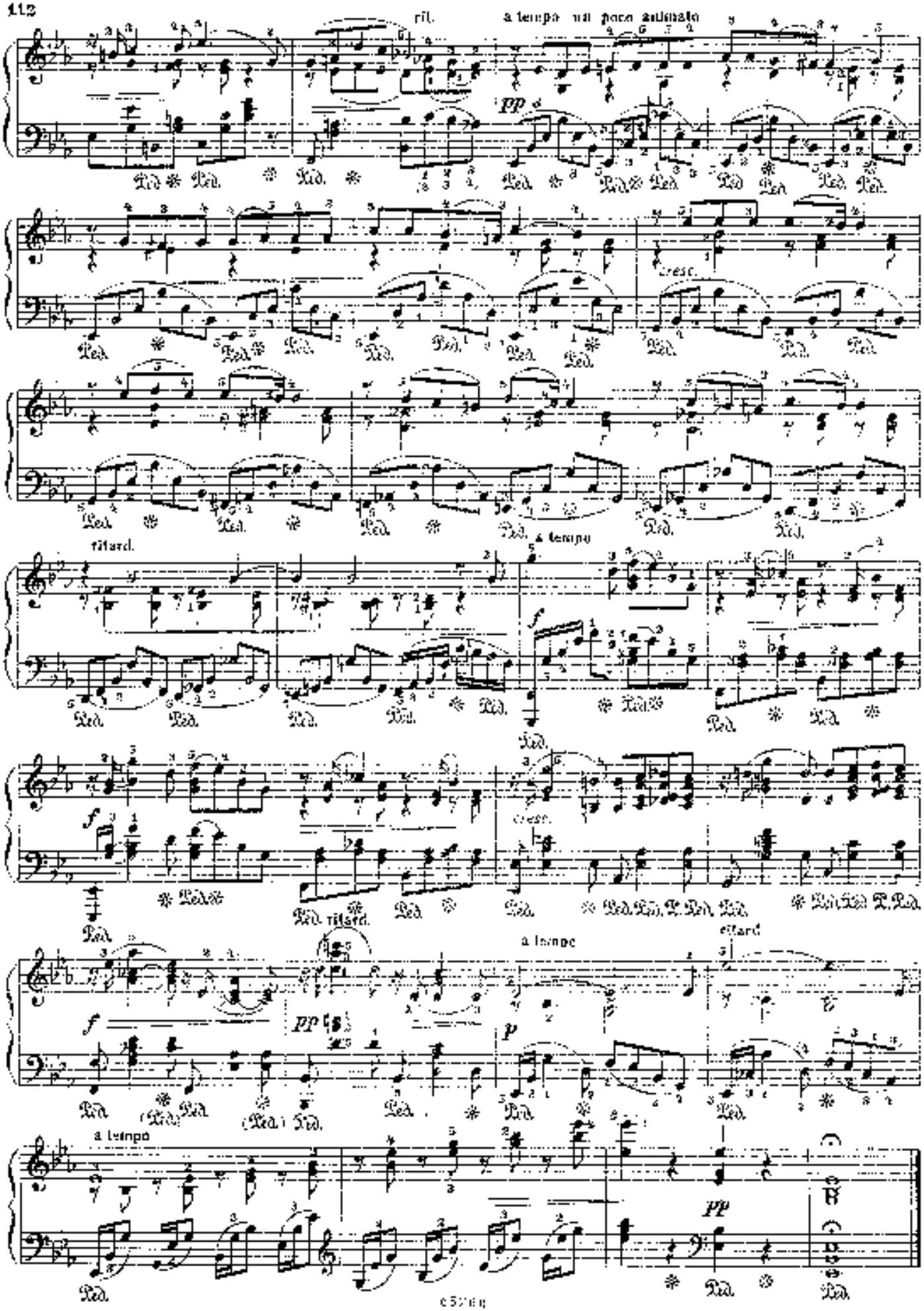
Повторить с начала до слова «Конец»

Две пьесы

1. РОМАНС

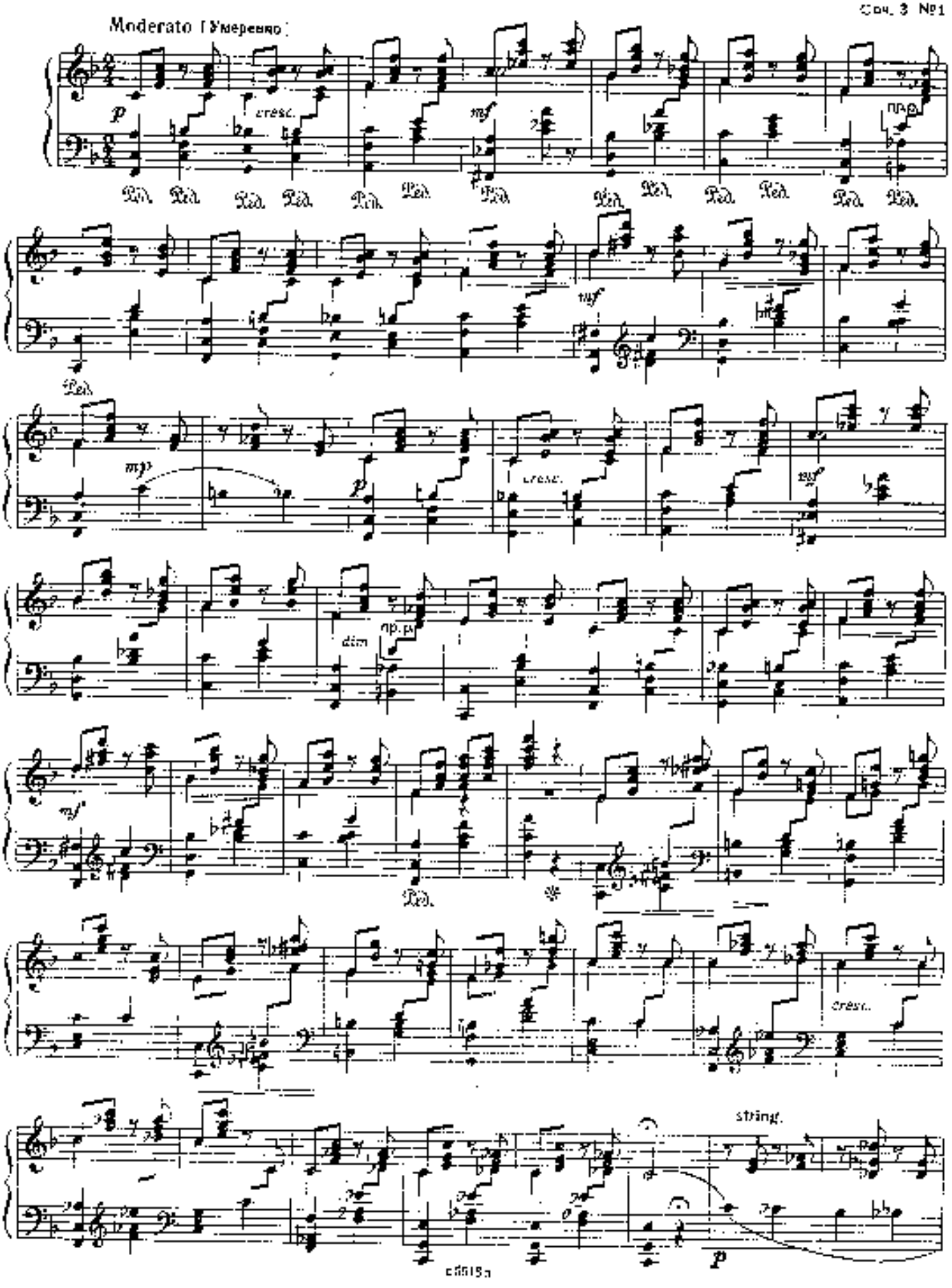
А. РУБИНШТЕЙН Соч. 44 №1
(1830–1894)

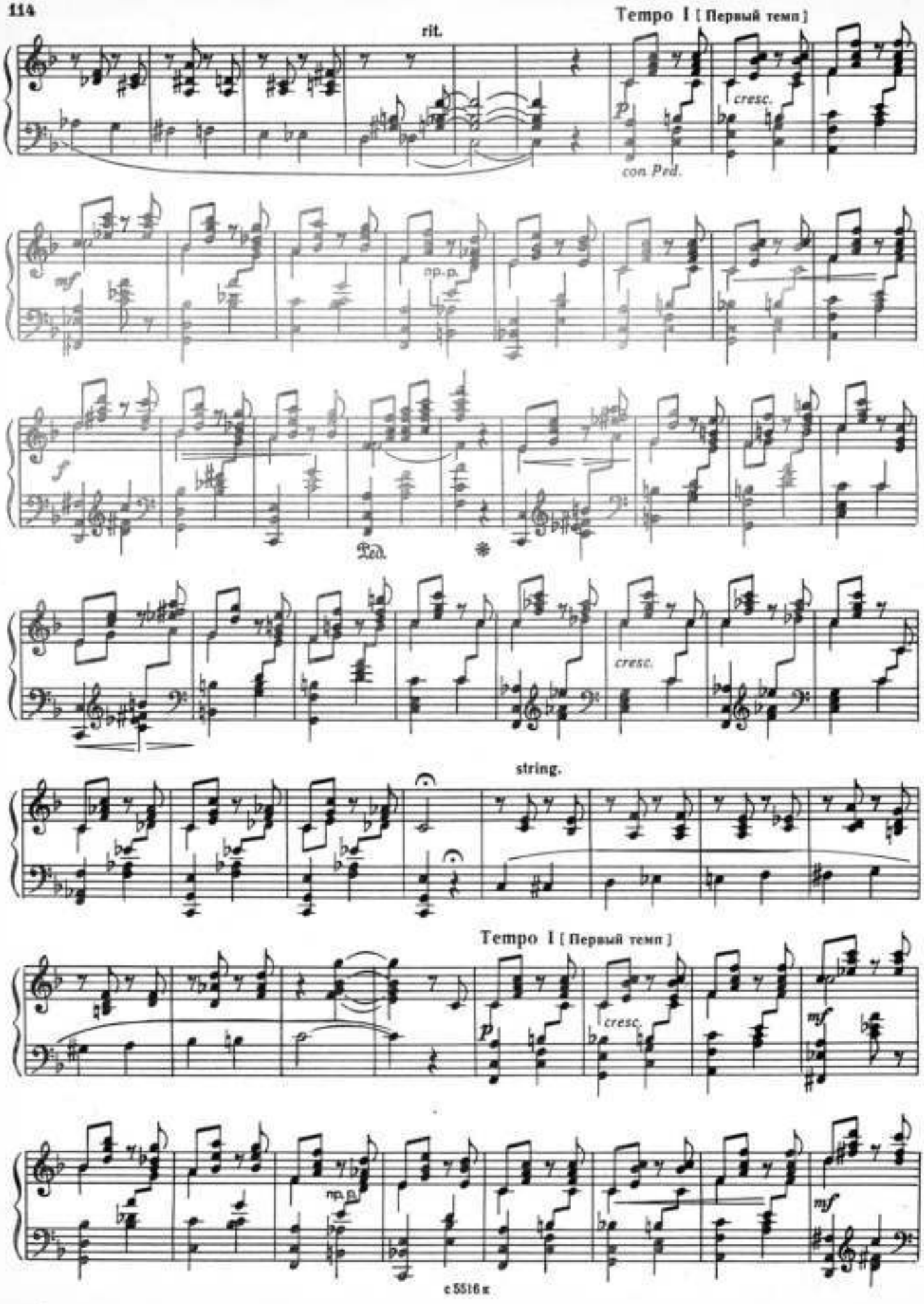



rit.
a tempo un poco animato
pp
cresc.
ritard.
a tempo
f
cresc.
ritard.
a tempo
ritard.
f
pp
p
a tempo
pp

2. МЕЛОДИЯ

Соч. 3 №1




Tempo I [Первый темп]
rit.
cresc.
con. Ped.
mf
pp. p.
f
Ped.
cresc.
string.
Tempo I [Первый темп]
cresc.
mf
pp. p.
mf

cresc.

Три пьесы

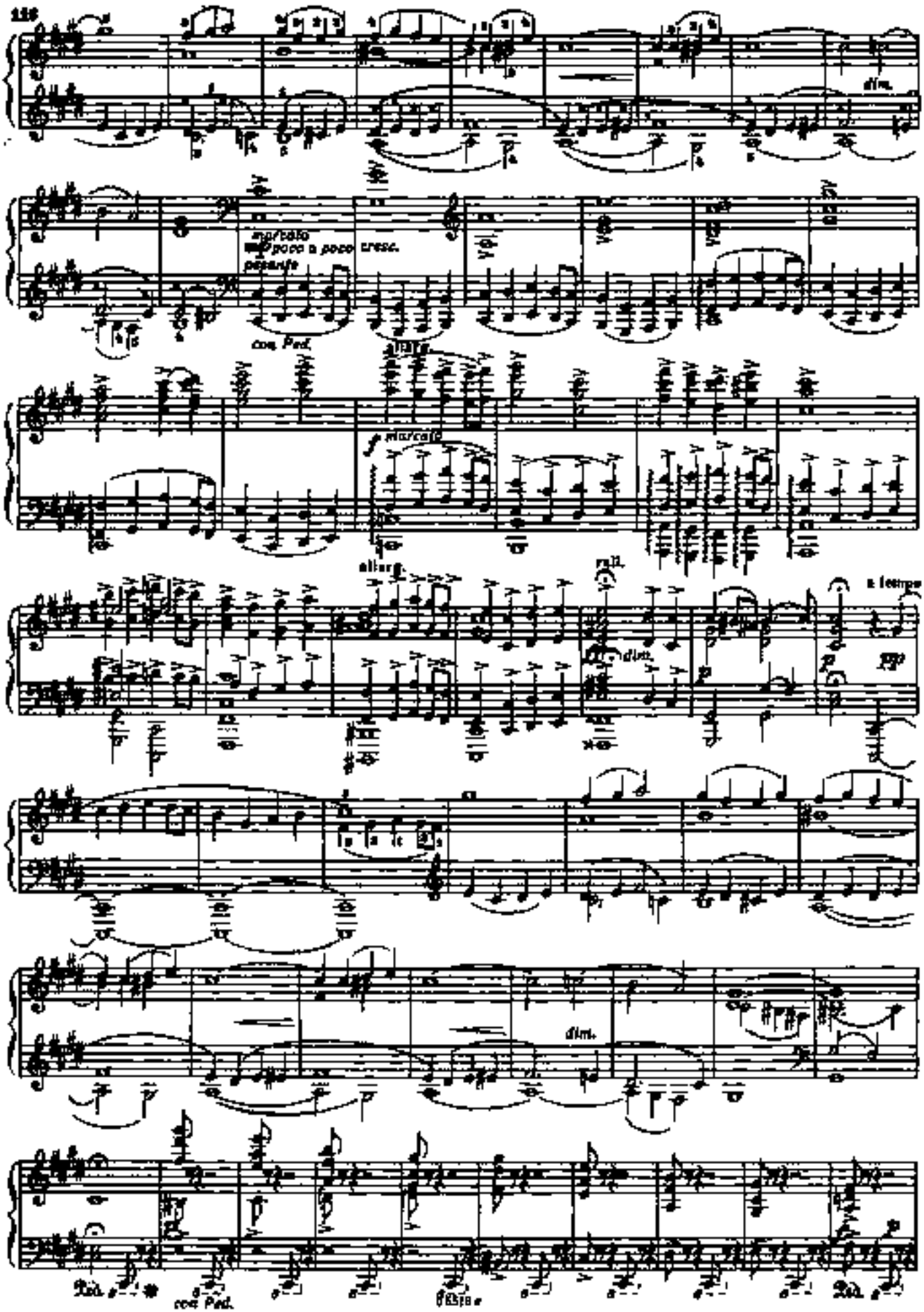
1. В МОНАСТЫРЕ

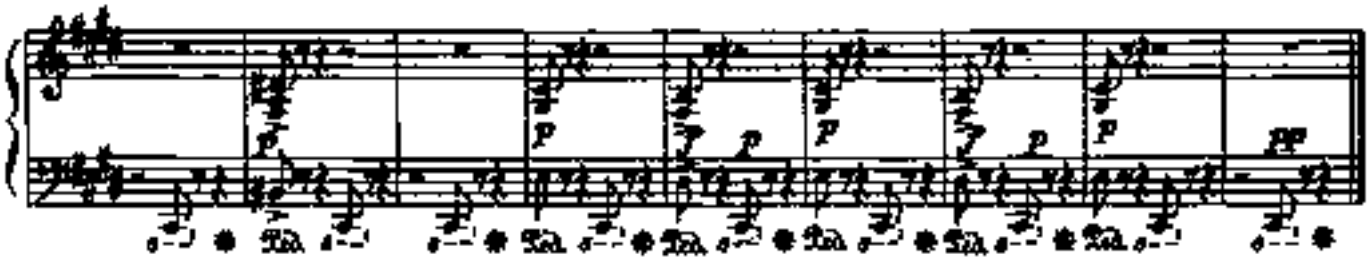
Andante religioso [Не спеша]

А. БОРОДИН
(1833–1887)
Из Маленькой сюиты, №1

simile

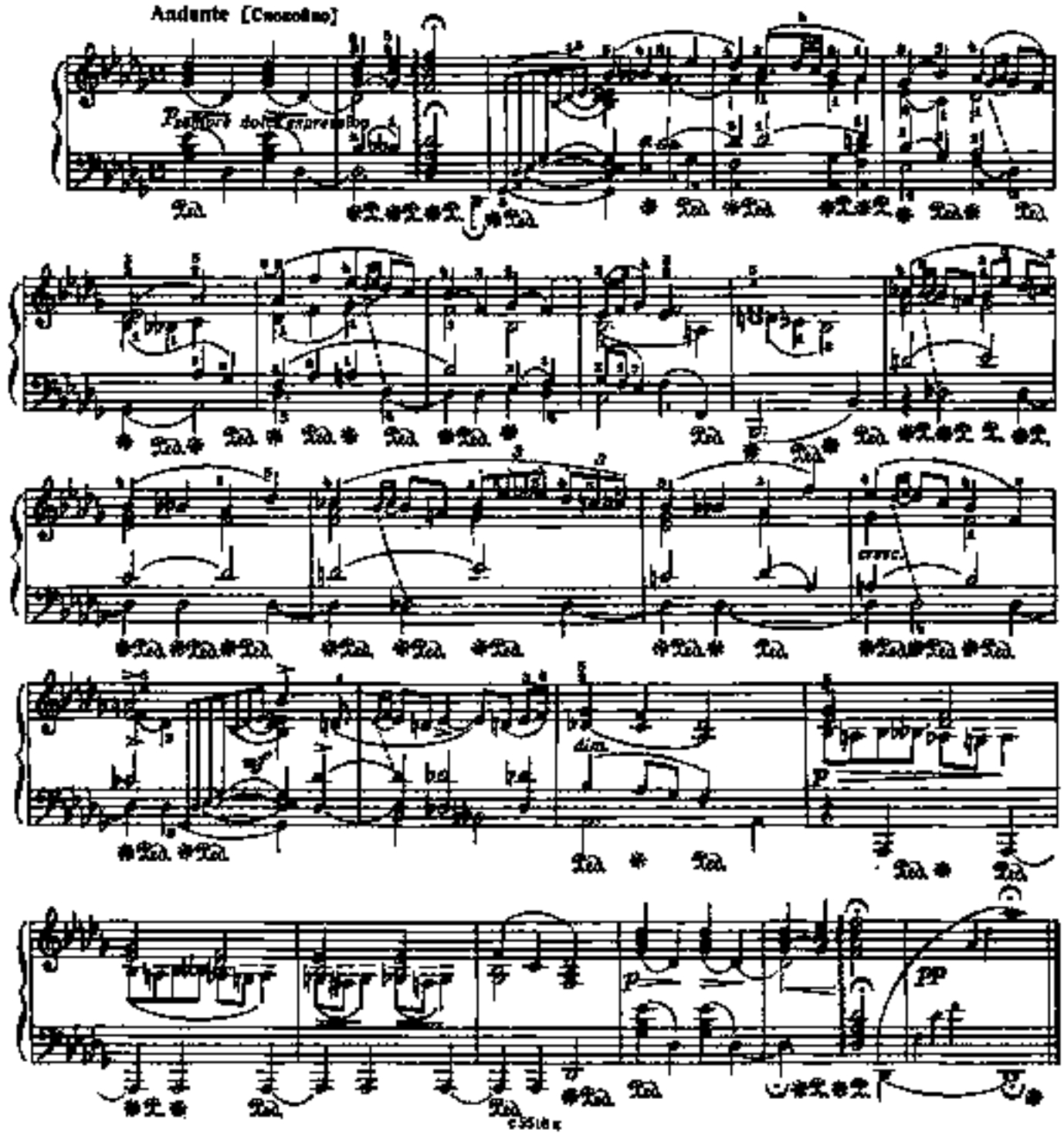
p dolce e con semplicità


dim.
marcato
poco a poco cresc.
pesante
con Ped.
allarg.
marcato
allarg.
rall.
dim.
a tempo
dim.
con Ped.



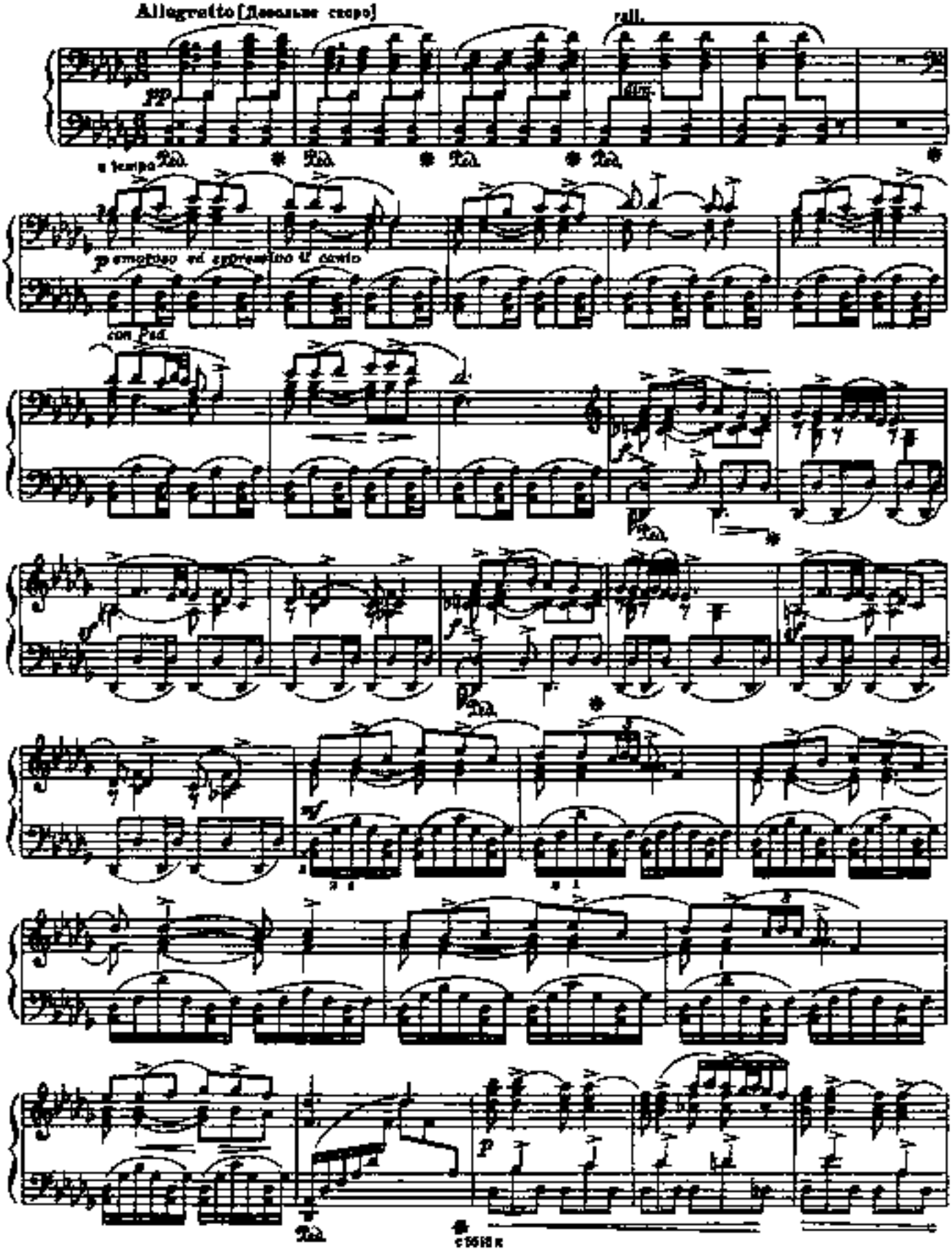
2. ГРЕЗЫ

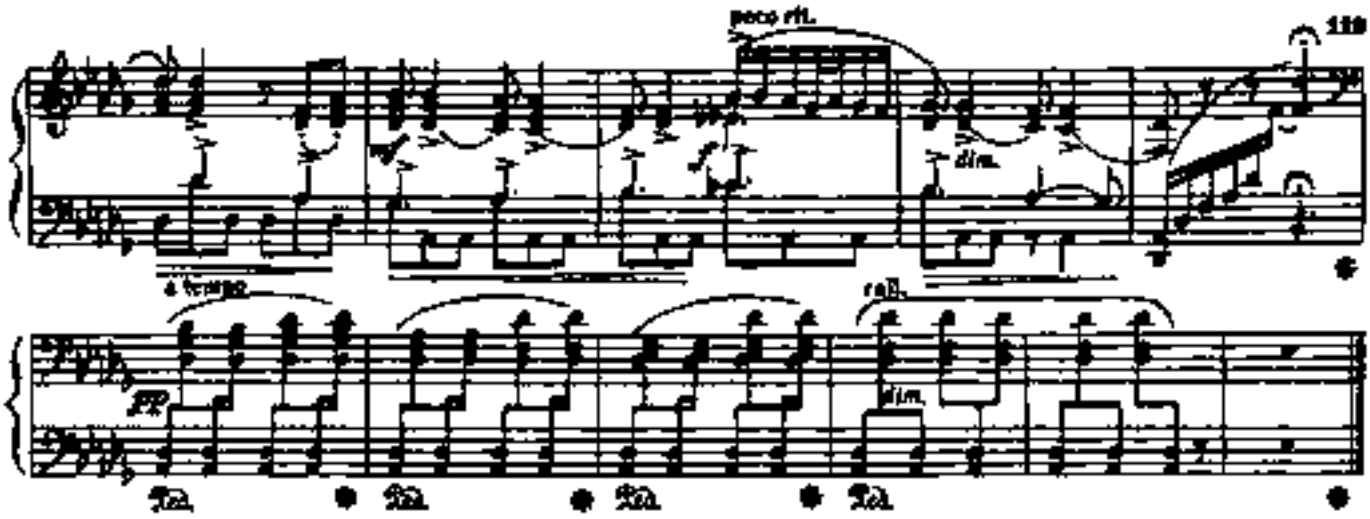
Из Маленькой сюиты, №5



3. СЕРЕНАДА

Из Маленькой сюиты, №8

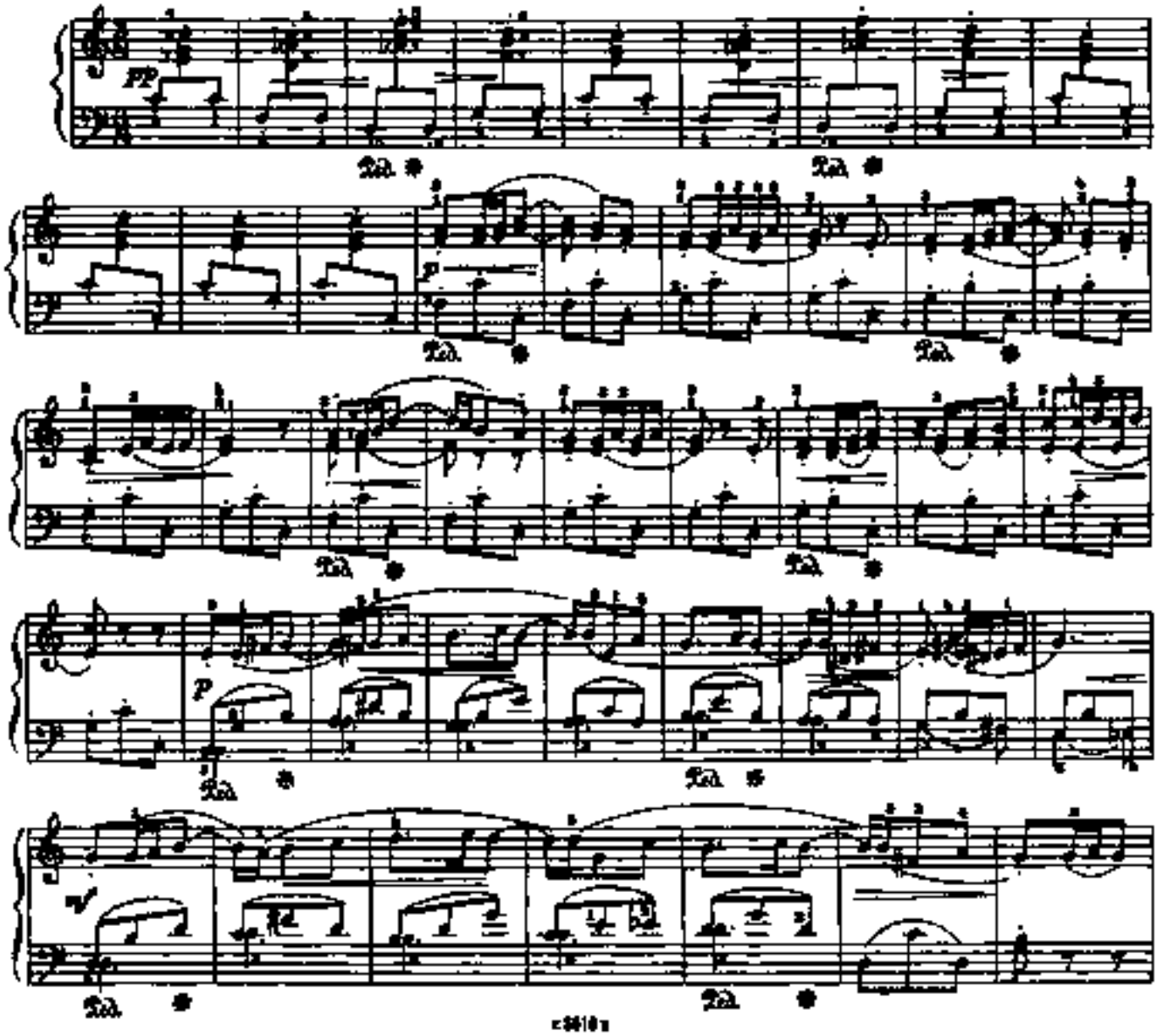


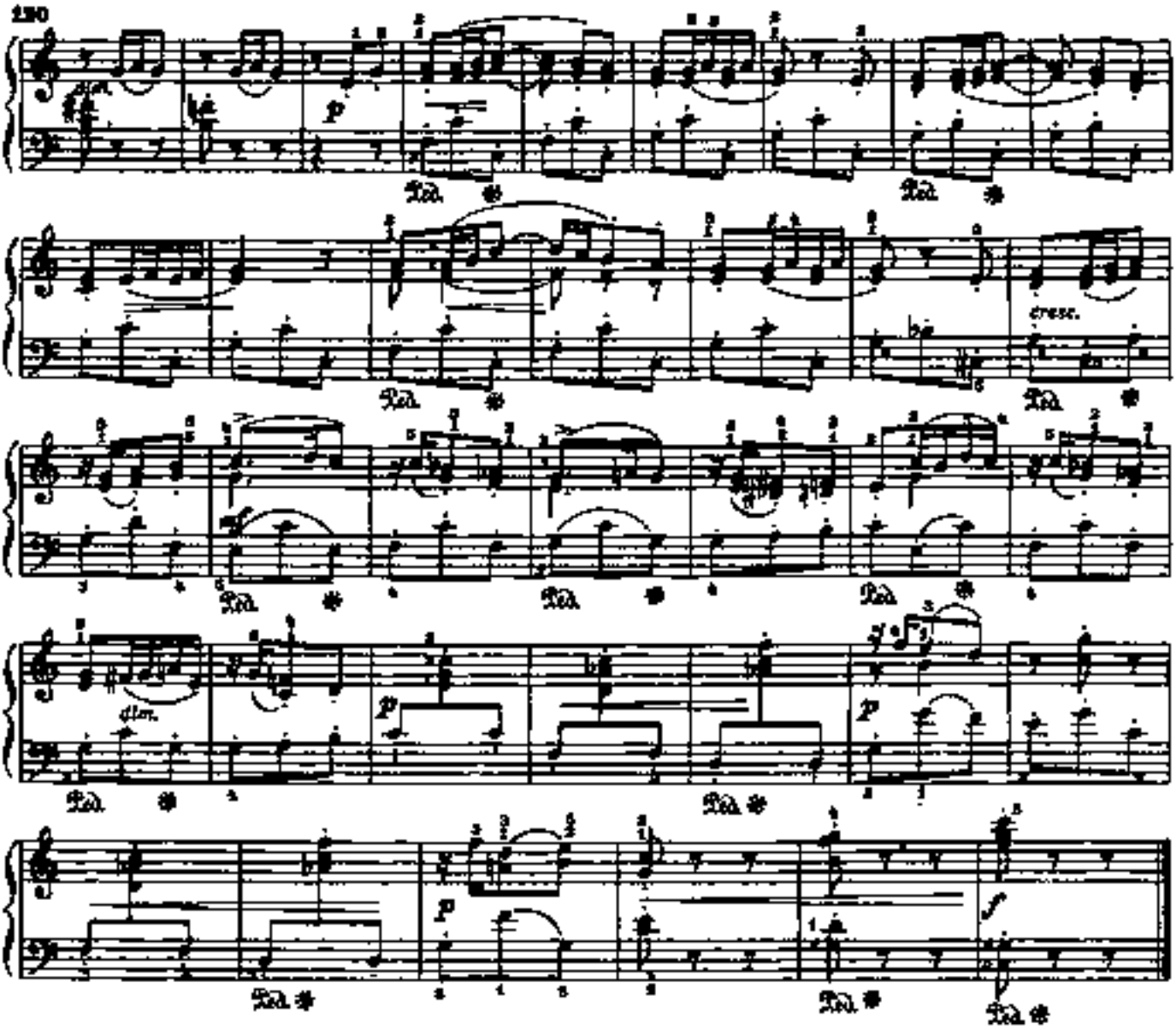


КУКОЛКИ

Испанские марионетки

Ц. КЮИ
(1835 – 1918)

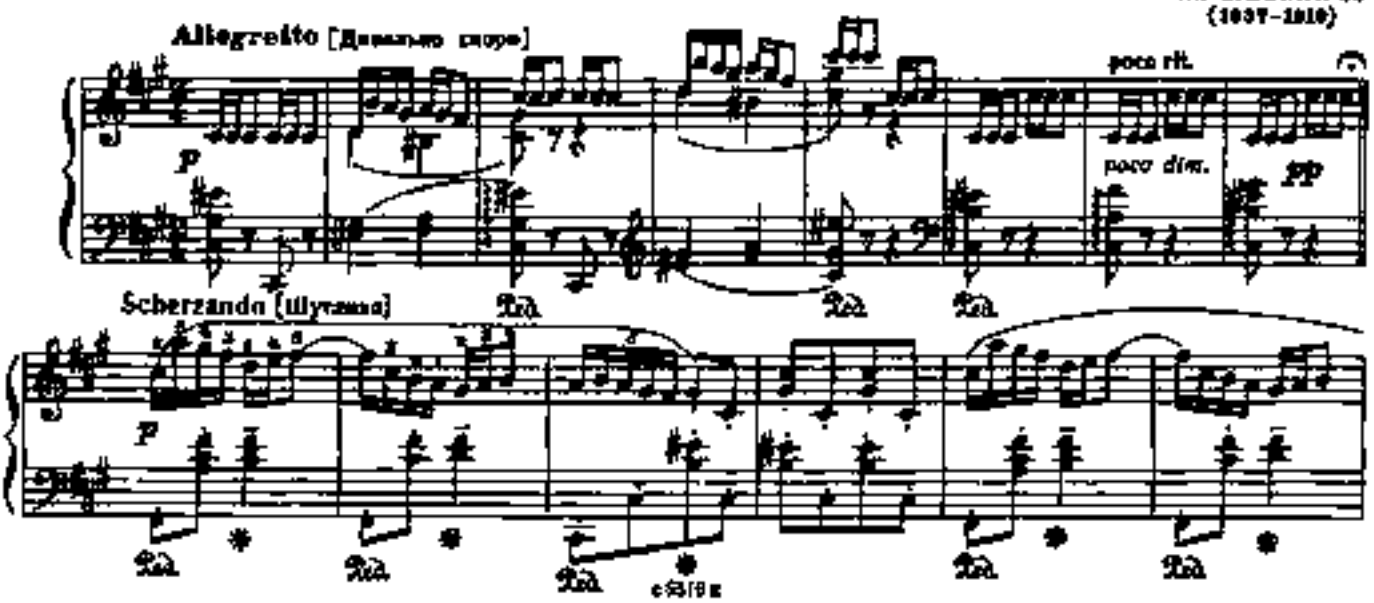


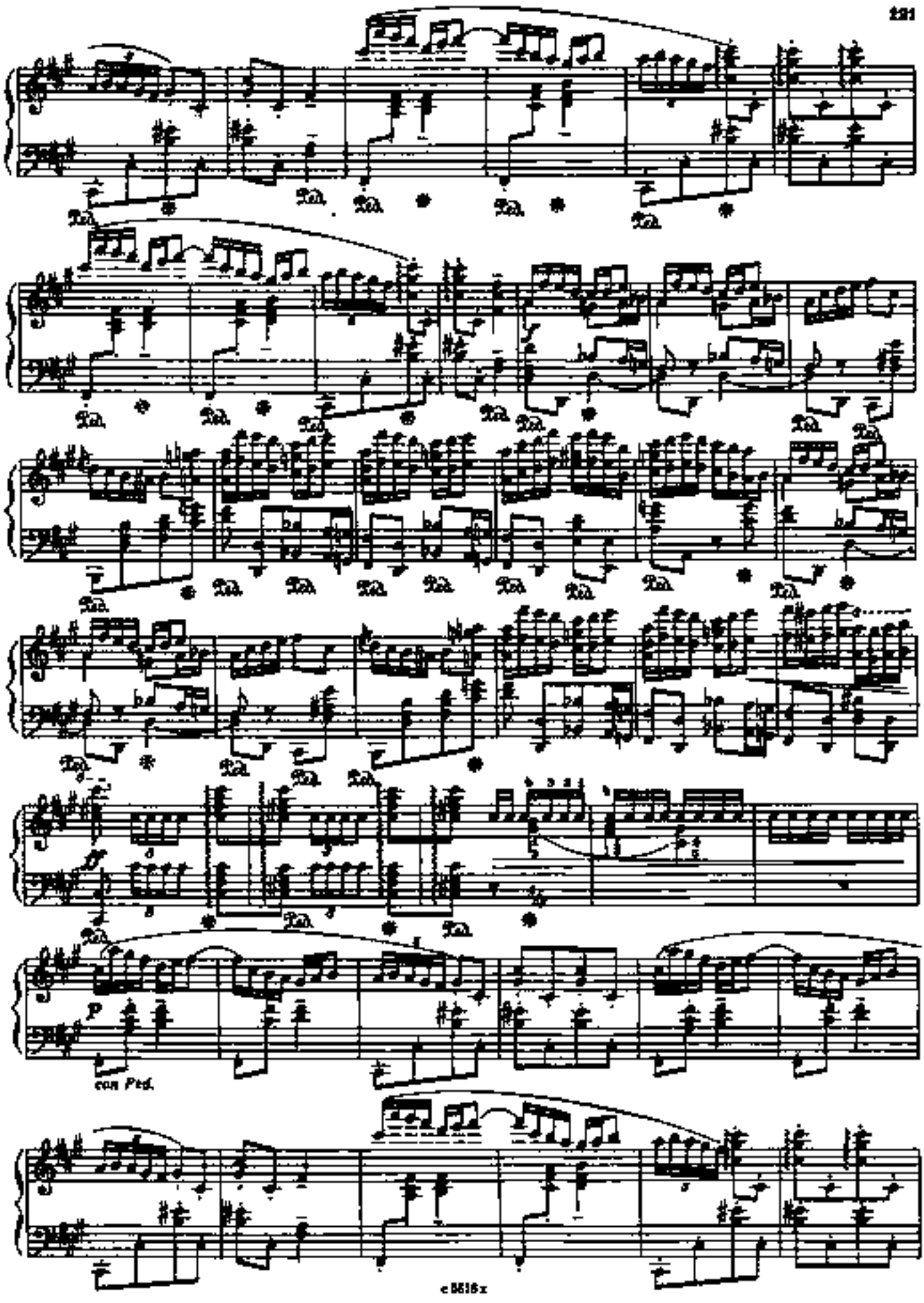


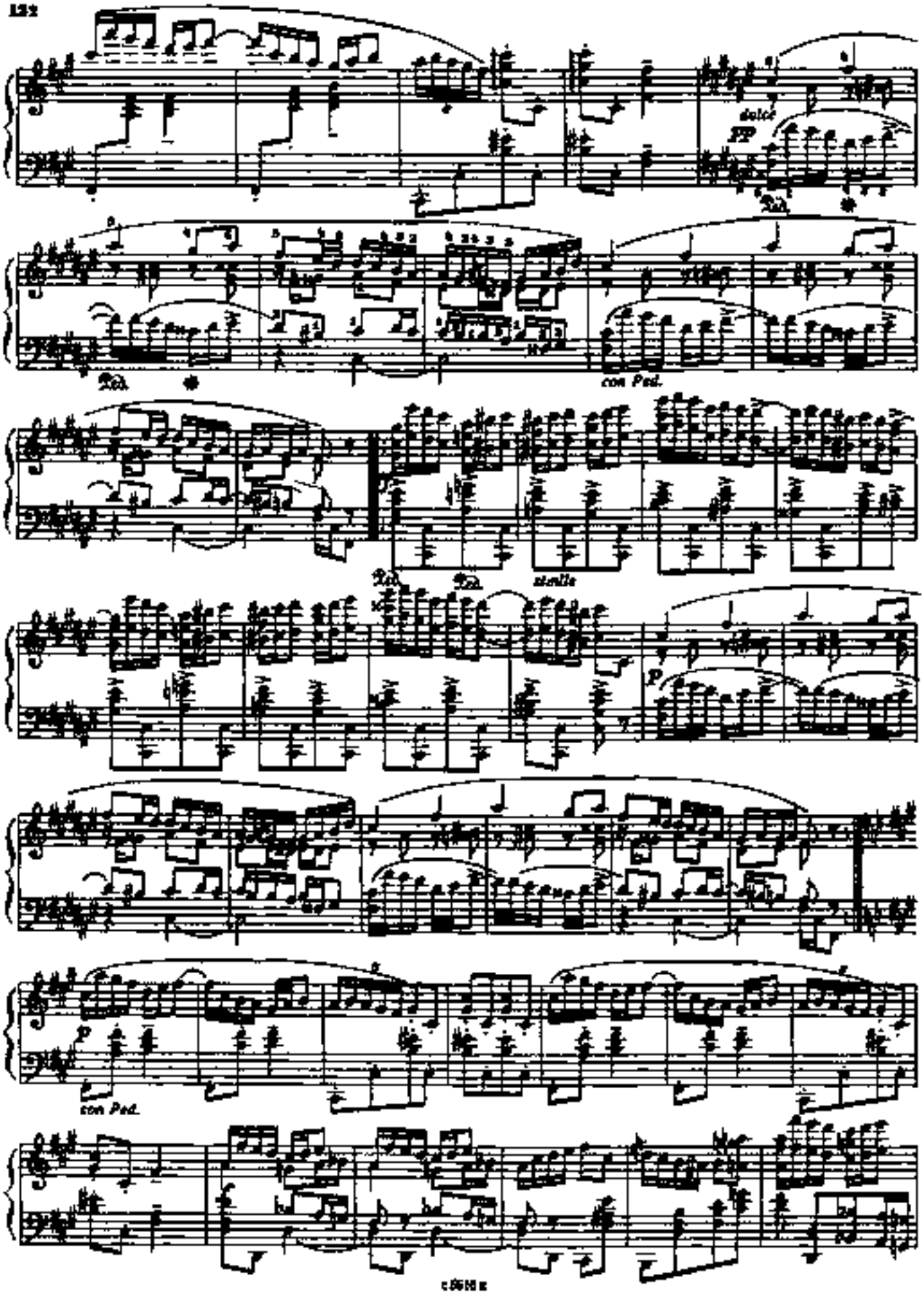
Две пьесы

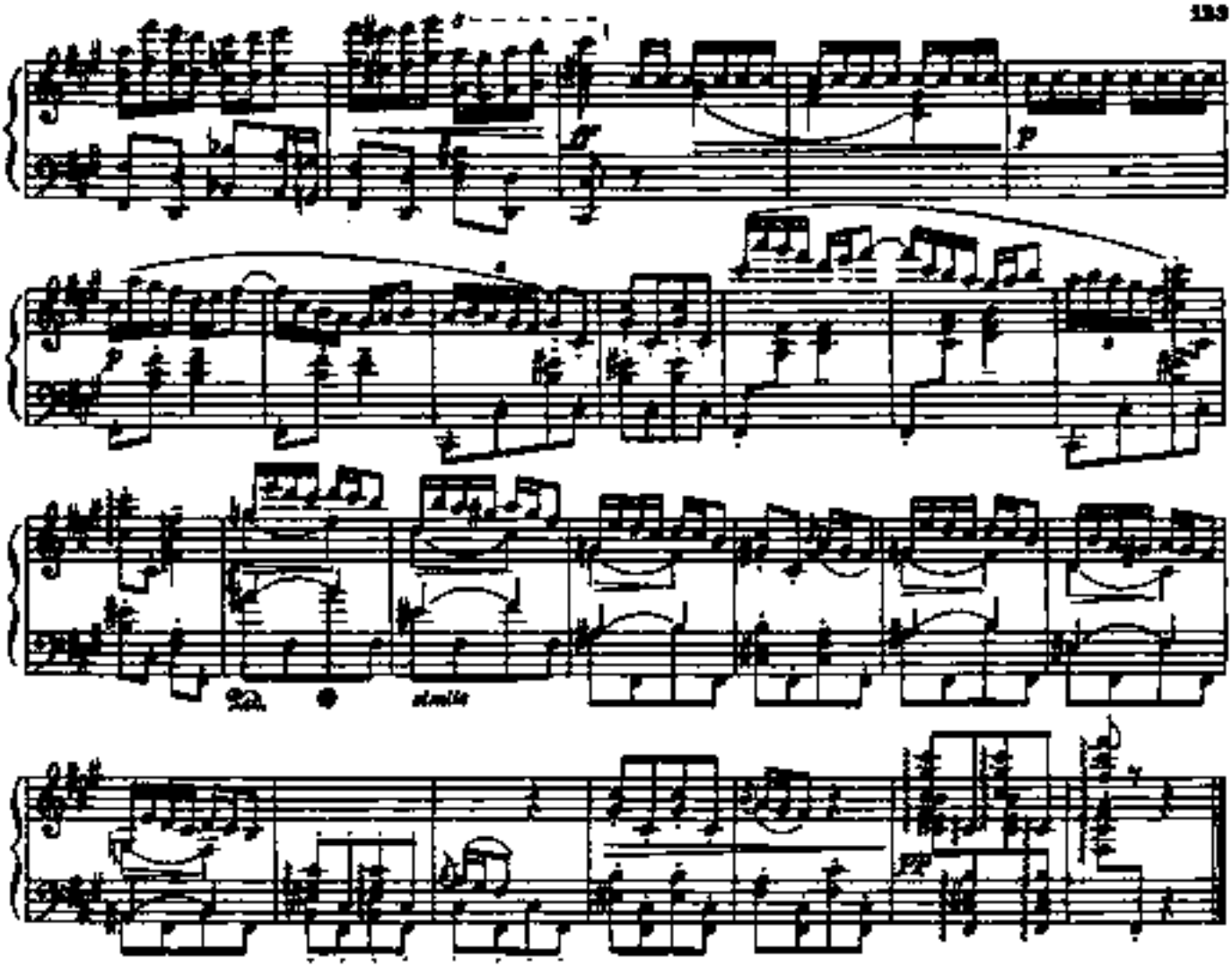
1. ПОЛЬКА

М. БАЛАКИРЕВ
(1837–1910)

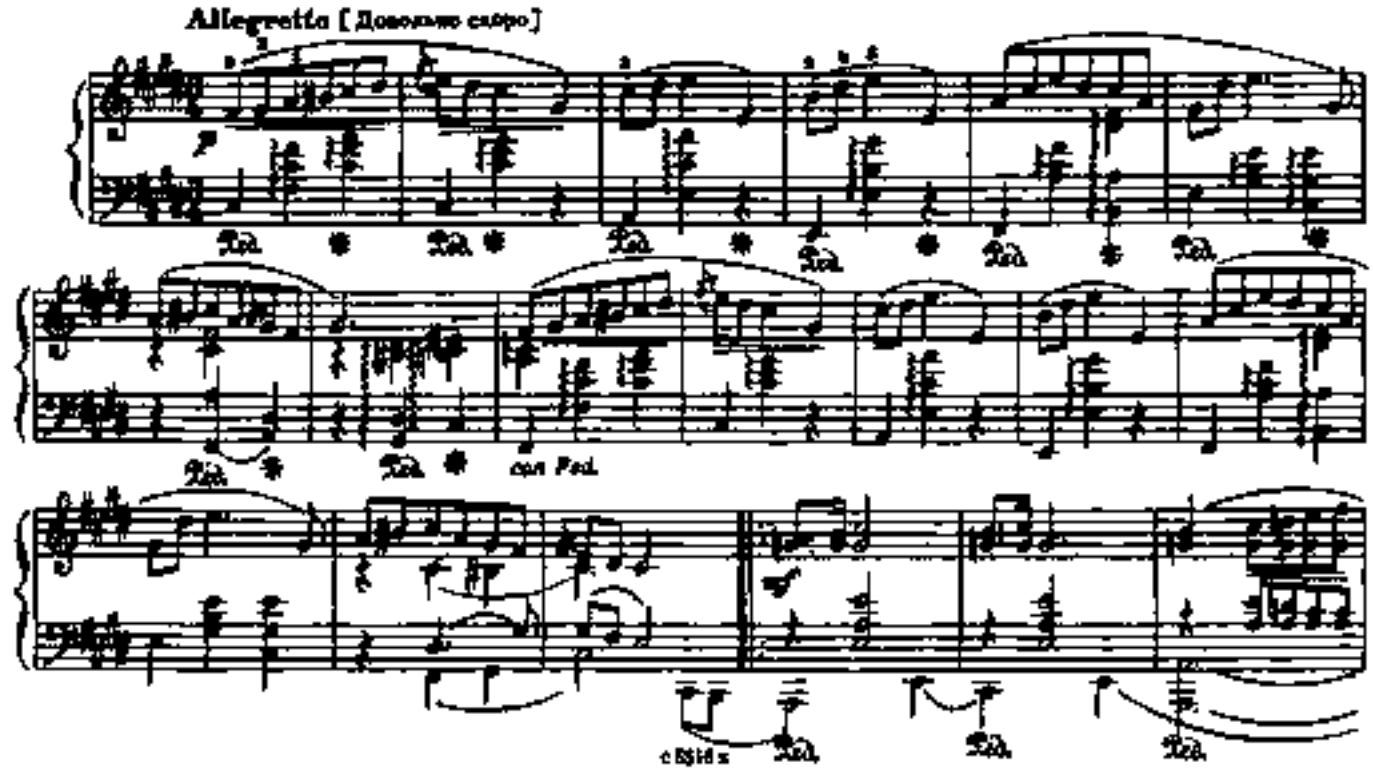


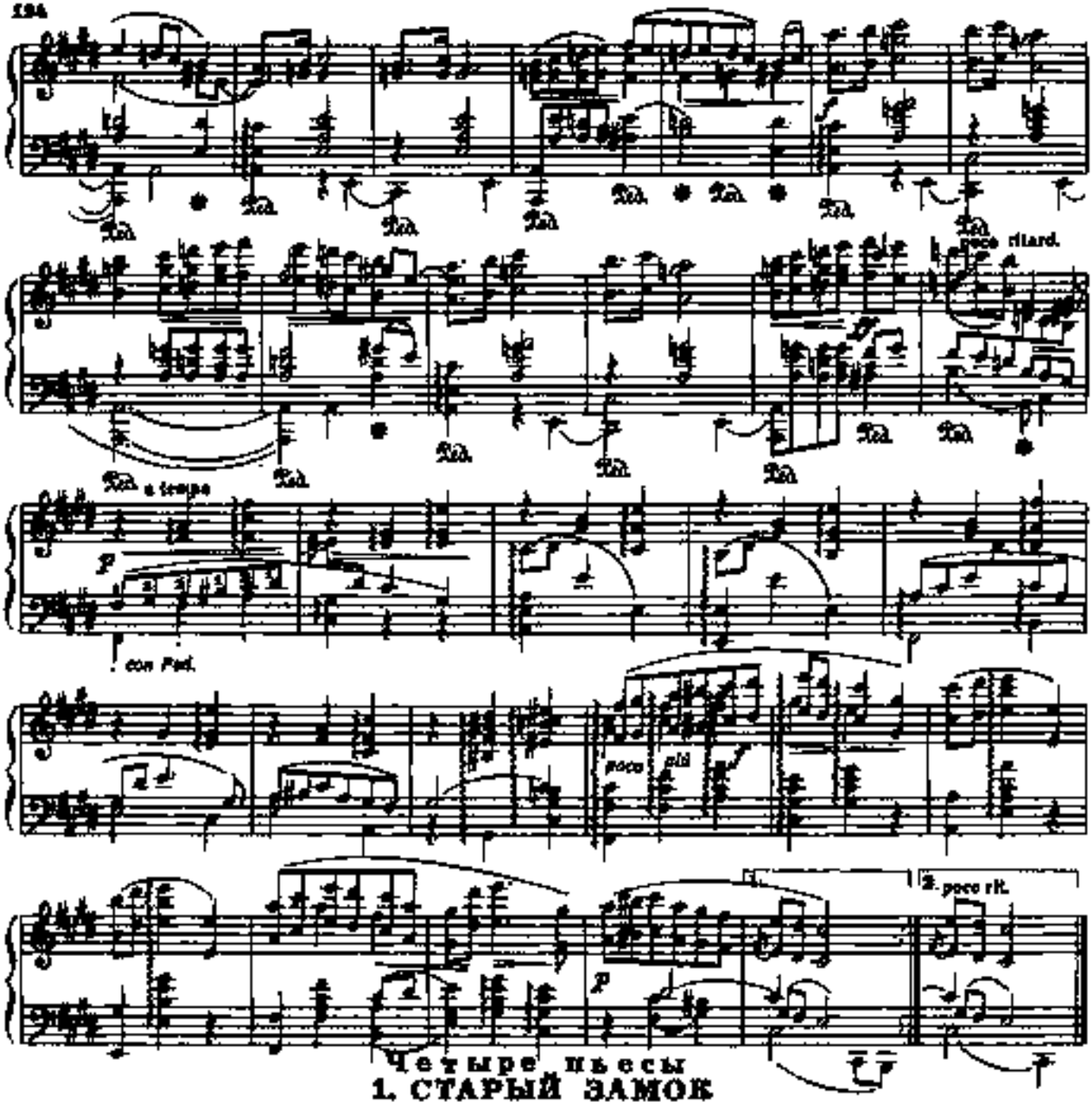

Ped.
p
con Ped.


dolce
pp
Ped.
Ped.
con Ped.
Ped.
Ped.
stelle
p
p
con Ped.



2. МАЗУРКА №2





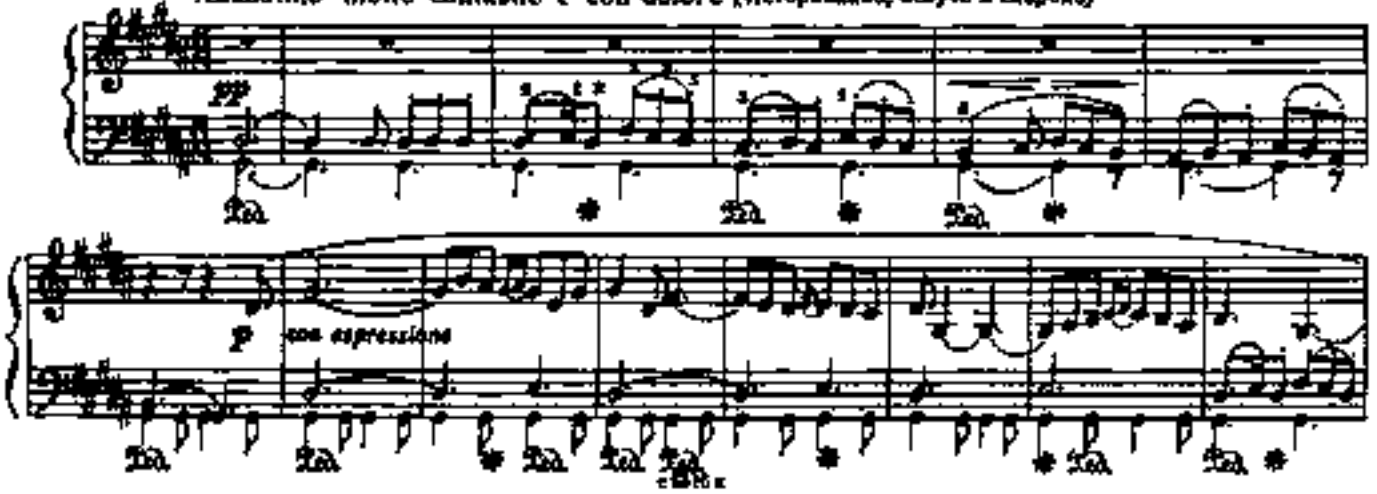
Четыре пьесы

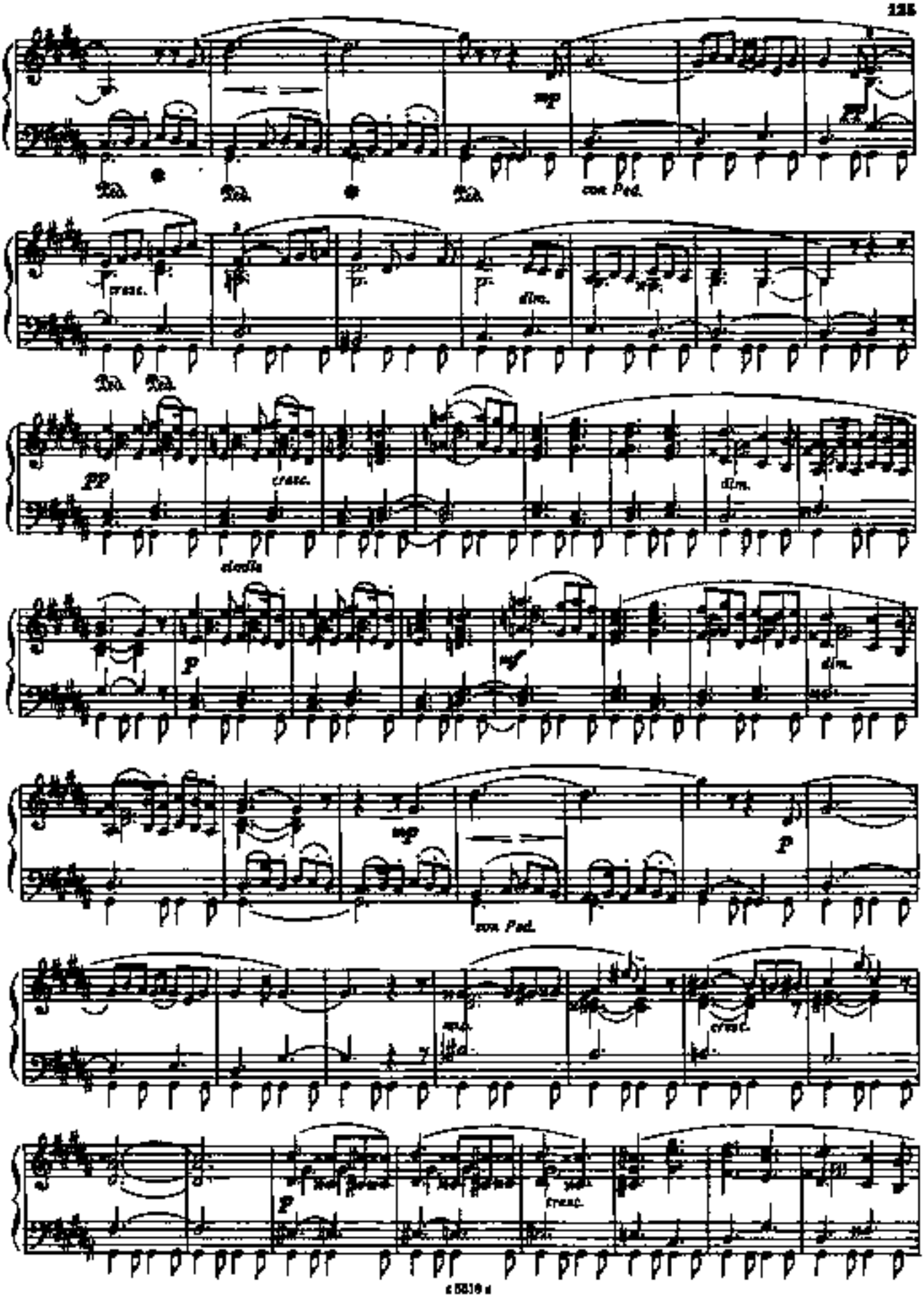
1. СТАРЫЙ ЗАМОК

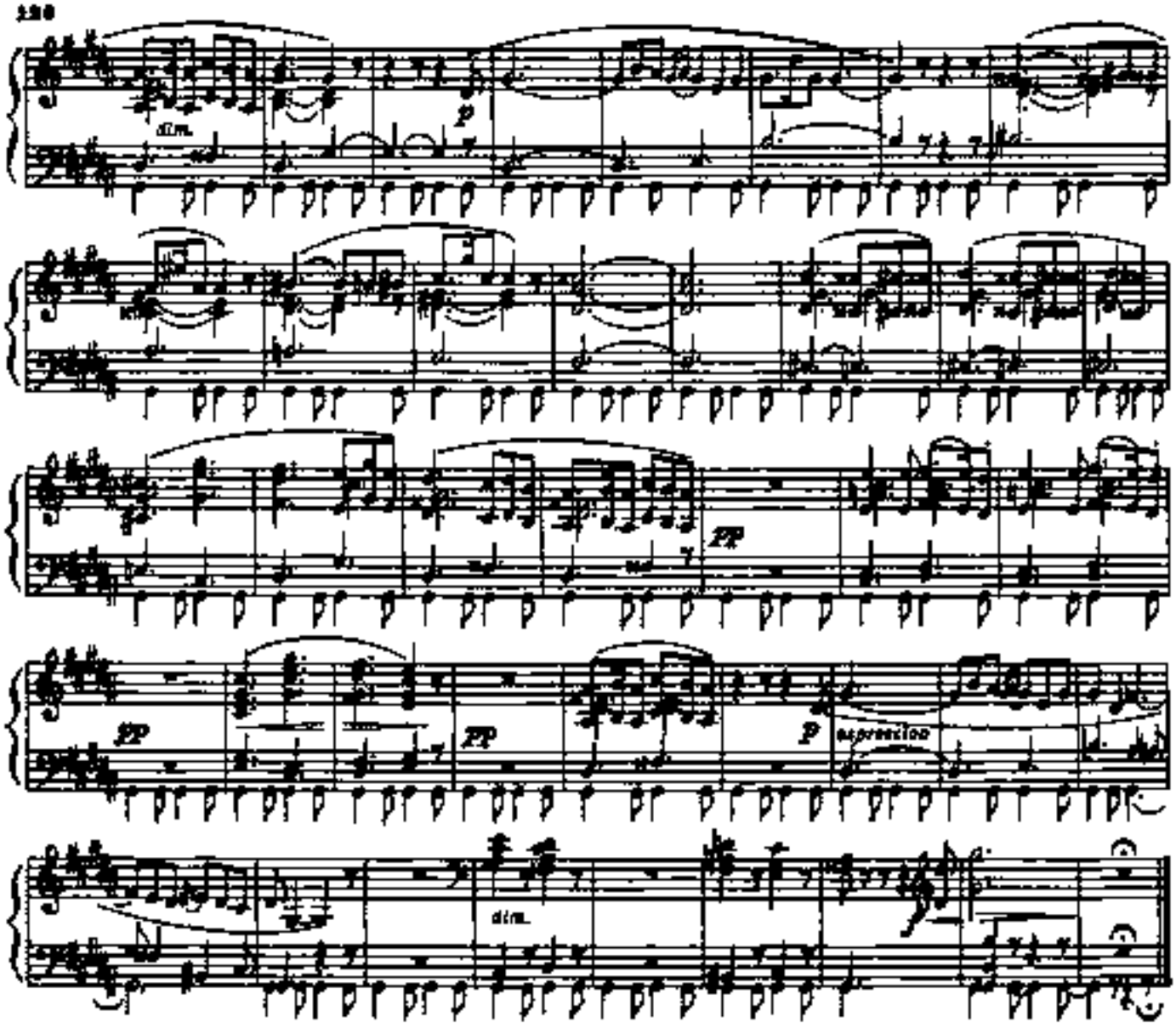
Из цикла „КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ"

М. МУСОРГСКИЙ
(1839–1881)

Andantino molto cantabile e con dolore [Неторопливо, певуче и скорбно]



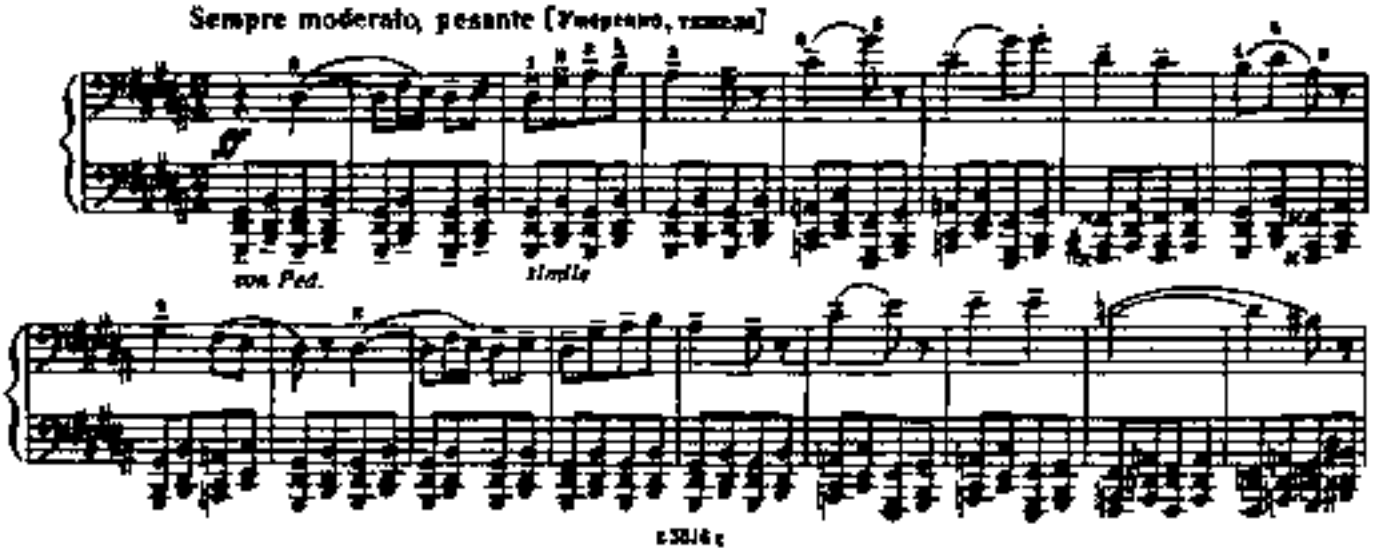

mp
con Ped.
cresc.
dim.
pp
cresc.
dim.
sempre
p
mf
dim.
mp
p
con Ped.
cresc.
p
cresc.

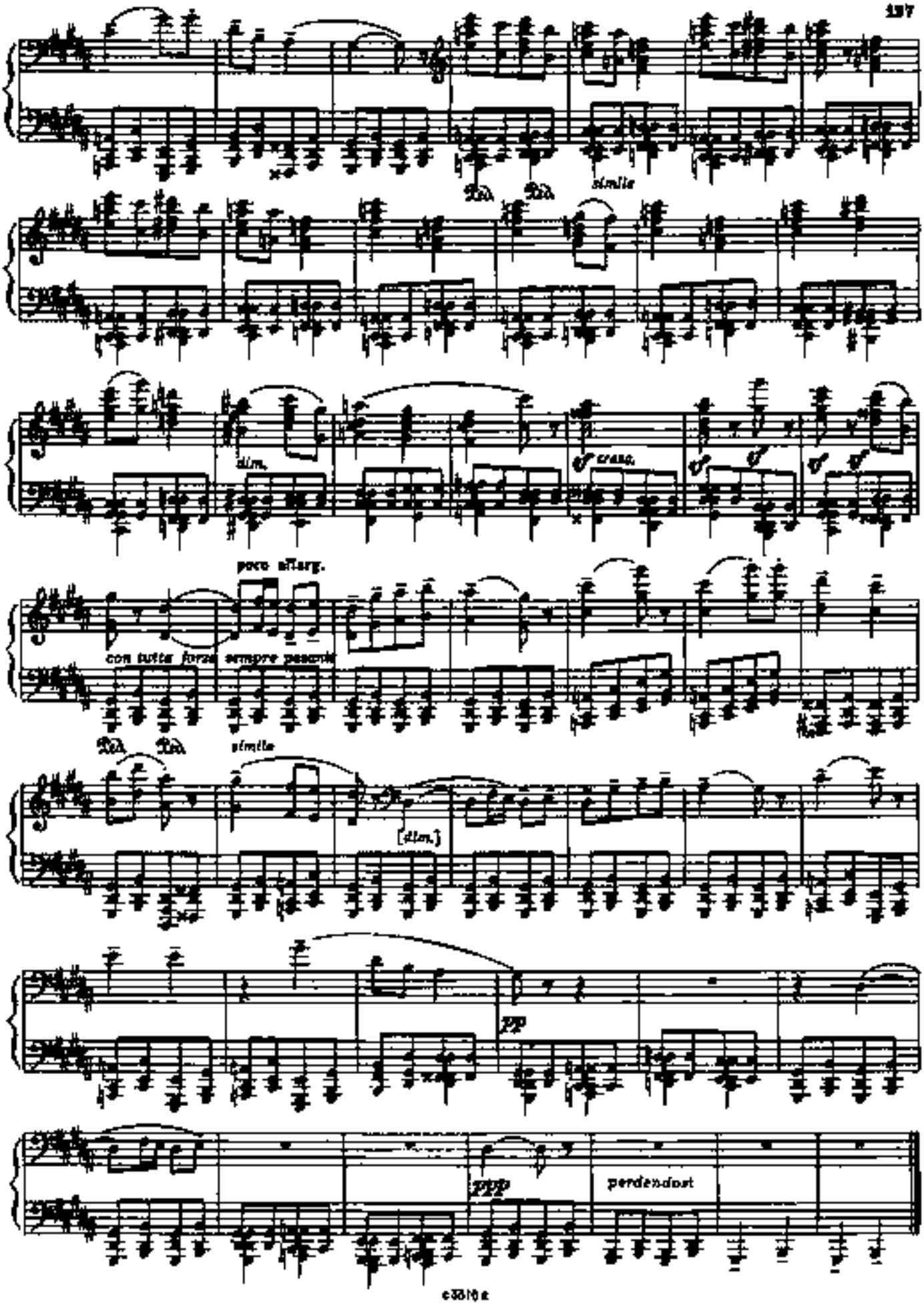


2. БЫДЛО

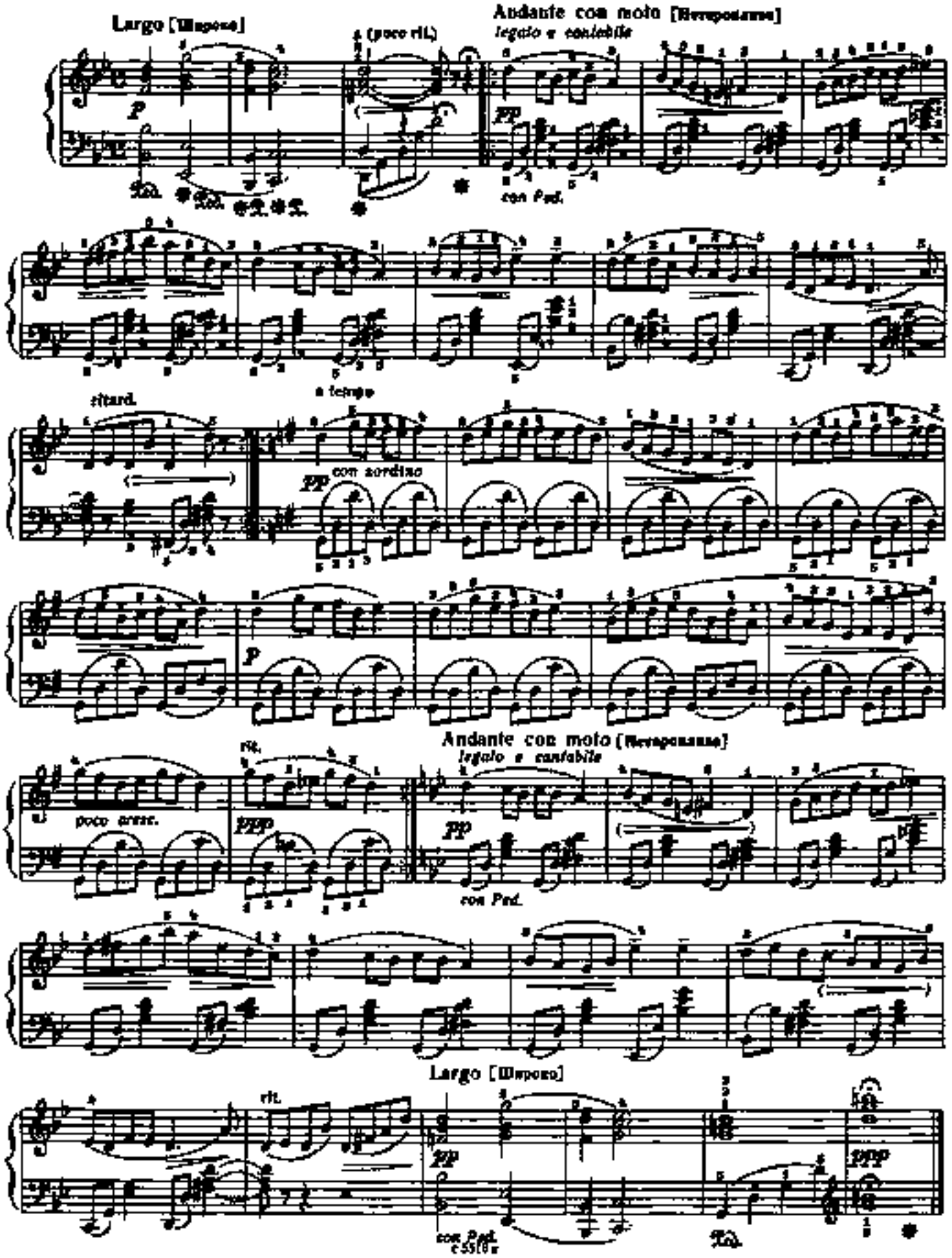
Из цикла „КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ"

Sempre moderato, pesante [Умеренно, тяжело]




simile
dim.
cresc.
poco allarg.
con tutta forza sempre pesante
simile
[dim.]
pp
ppp
perdendosi

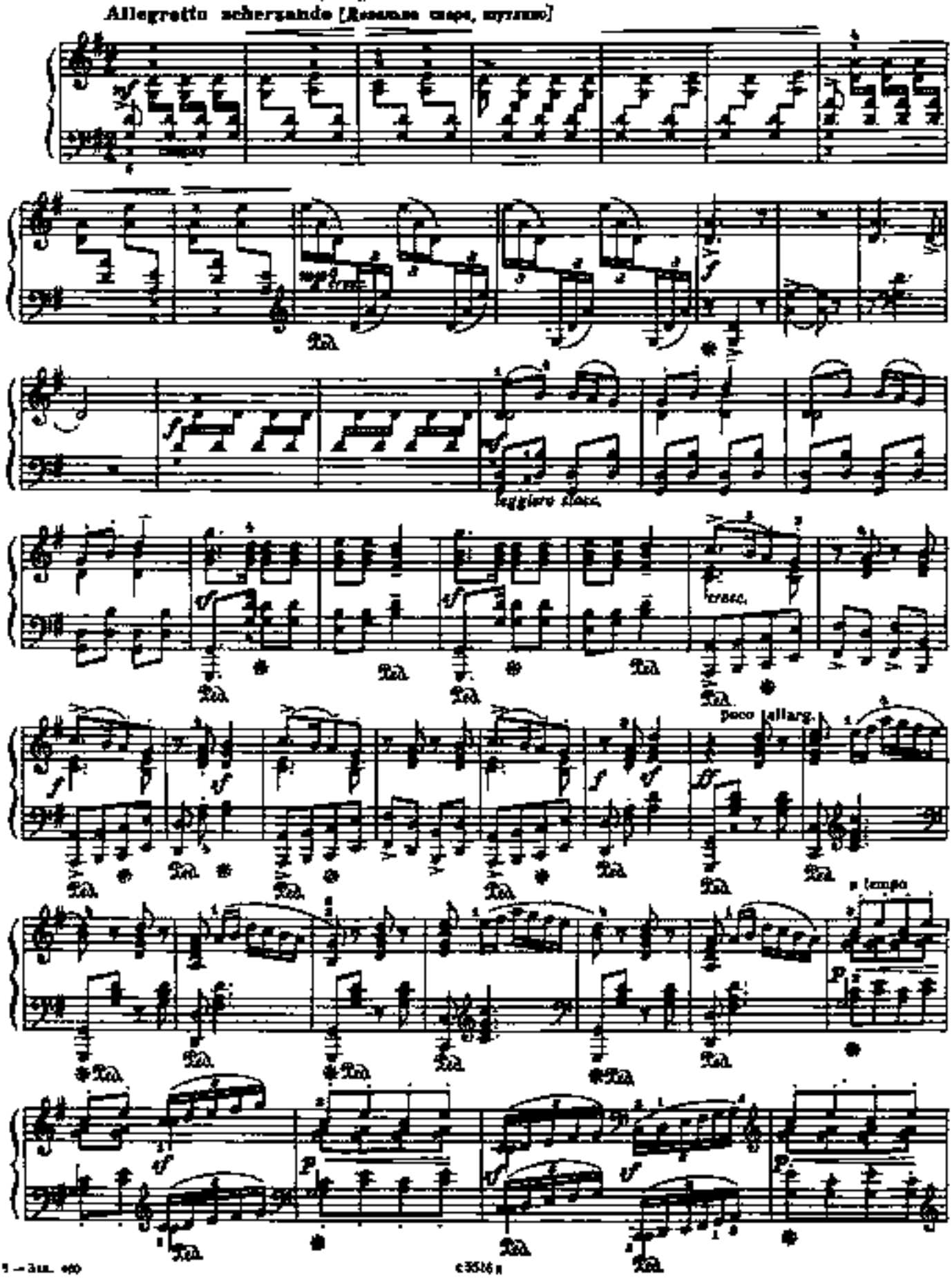
3. СЛЕЗА

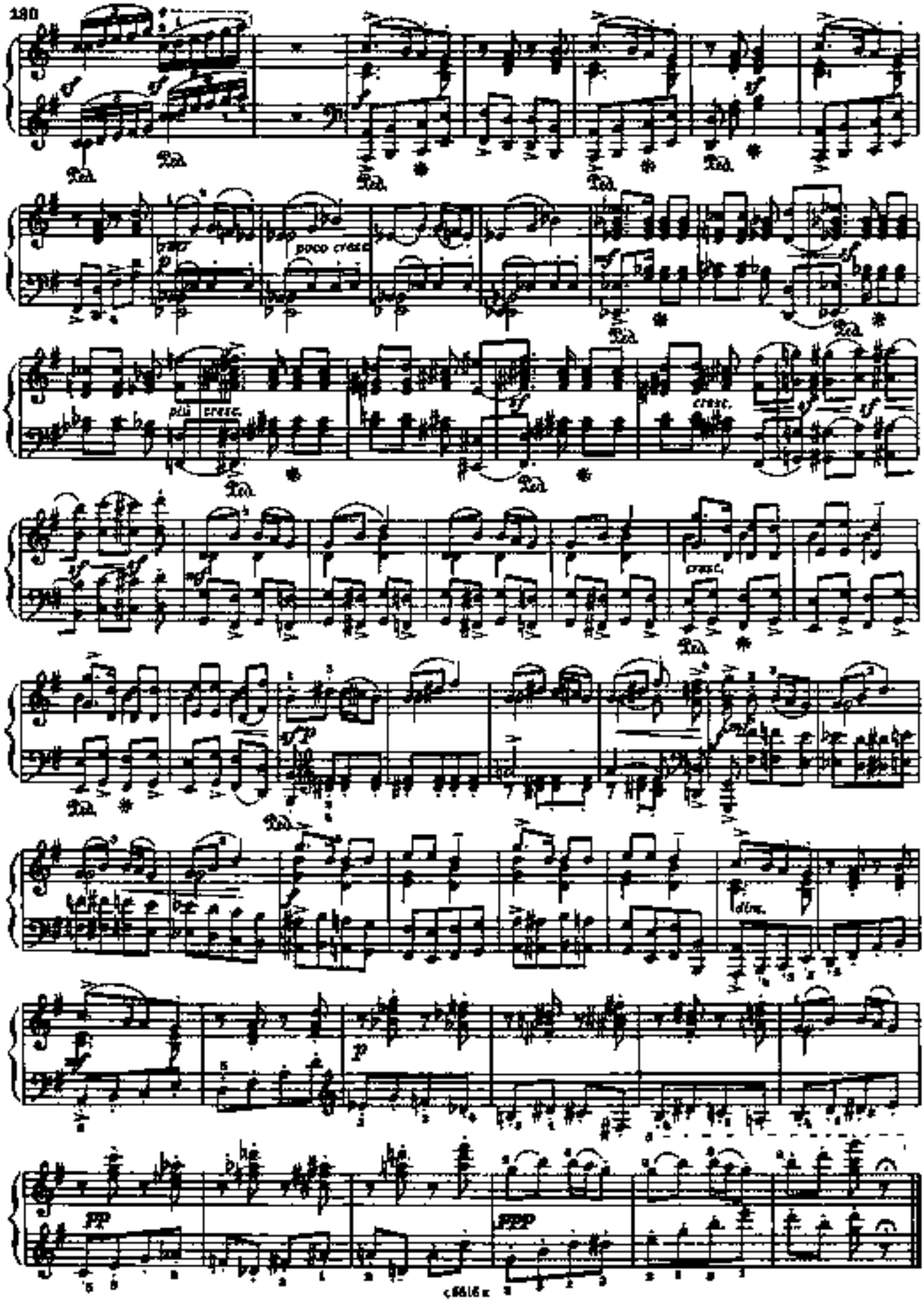

Largo [Широко]
(poco rit.)
Andante con moto [Немного подвижно]
legato e cantabile
con Ped.
a tempo
ritard.
con sordino
poco cresc.
rit.
Andante con moto [Немного подвижно]
legato e cantabile
con Ped.
Largo [Широко]
rit.
con Ped.

4. ГОПАК

из оперы „СОРОЧИНСКАЯ ЯРМАРКА"

Allegretto scherzando [Весьма скоро, шутливо]

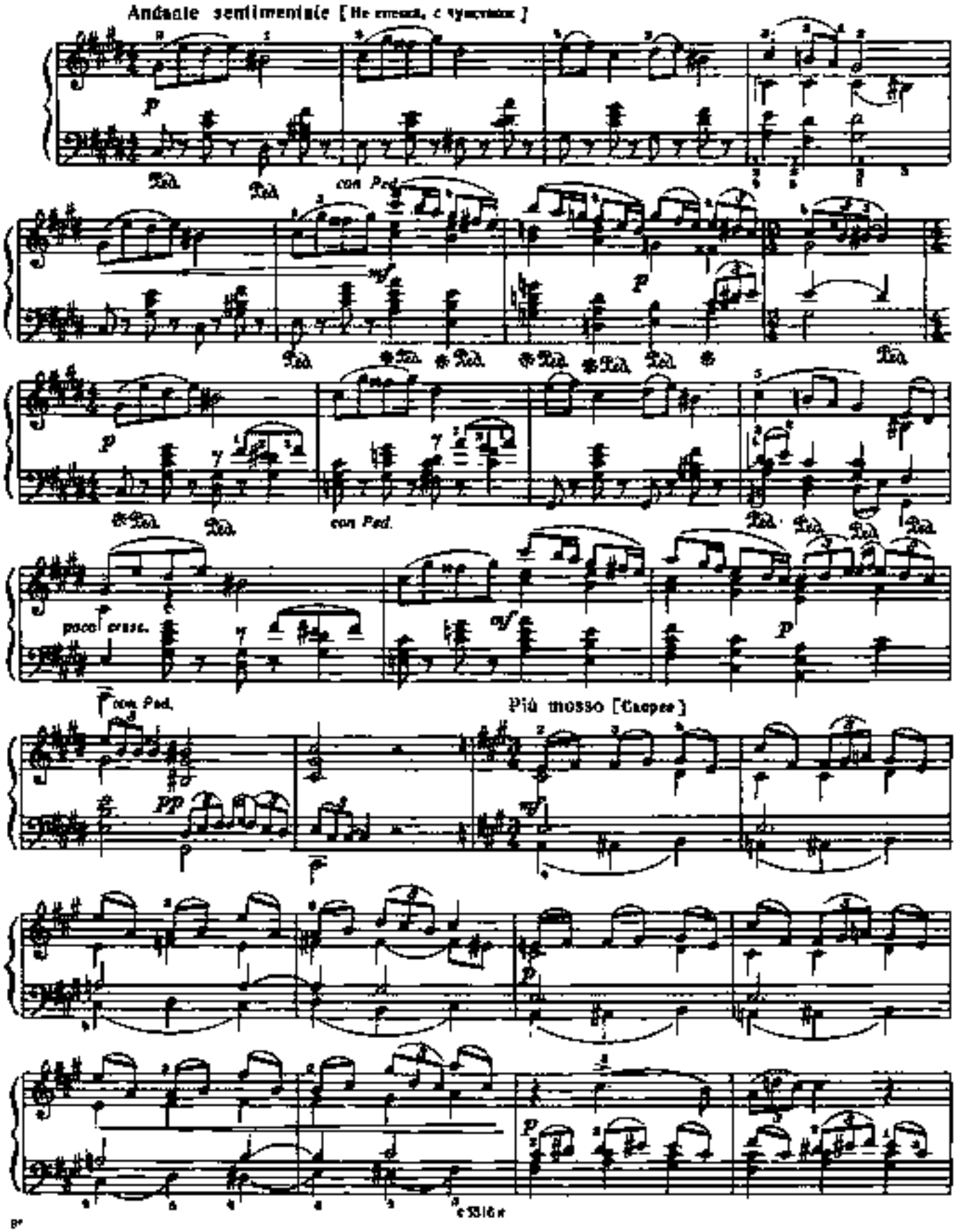


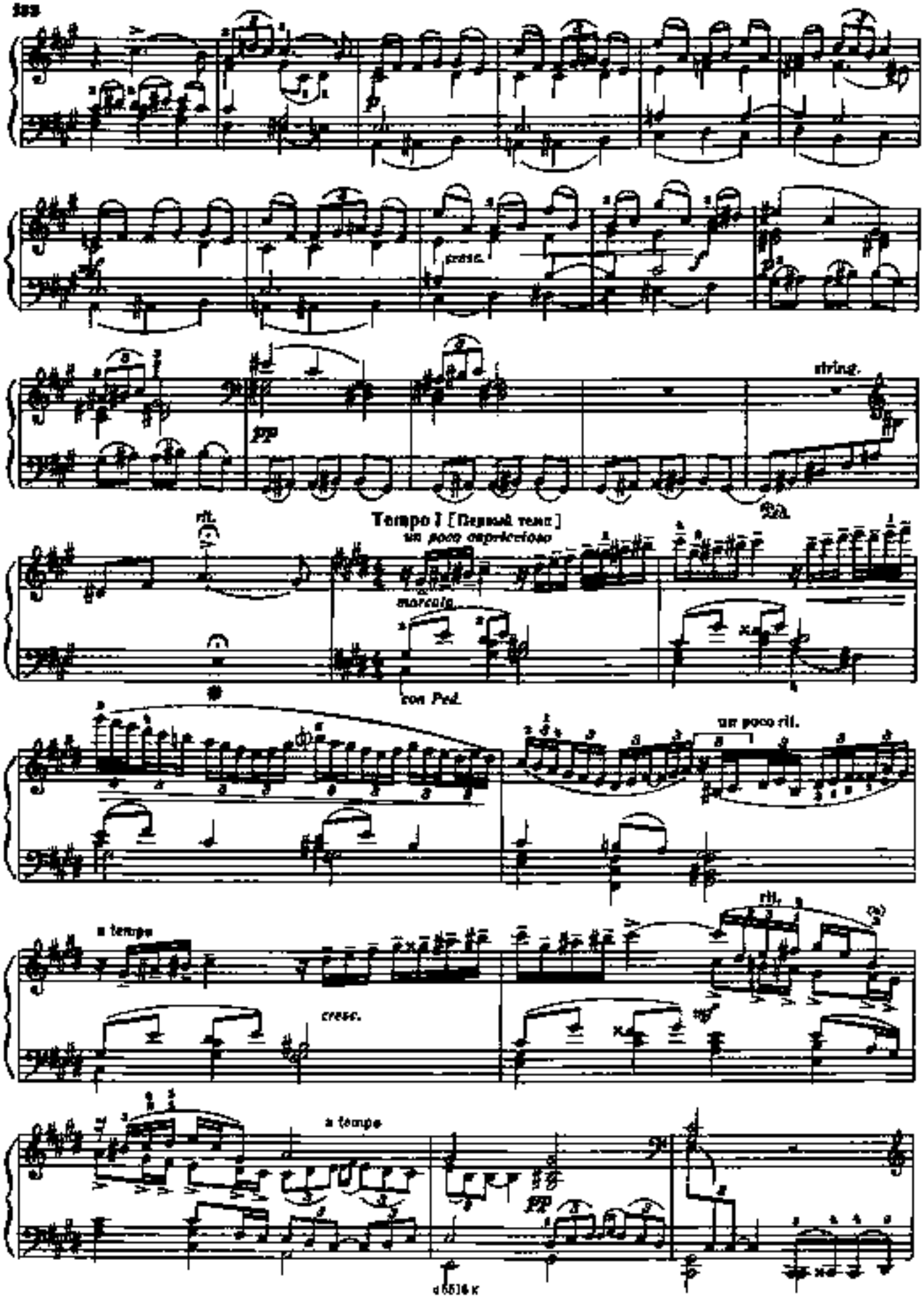

poco cresc.
più cresc.
cresc.
cresc.
dim.
pp
ppp

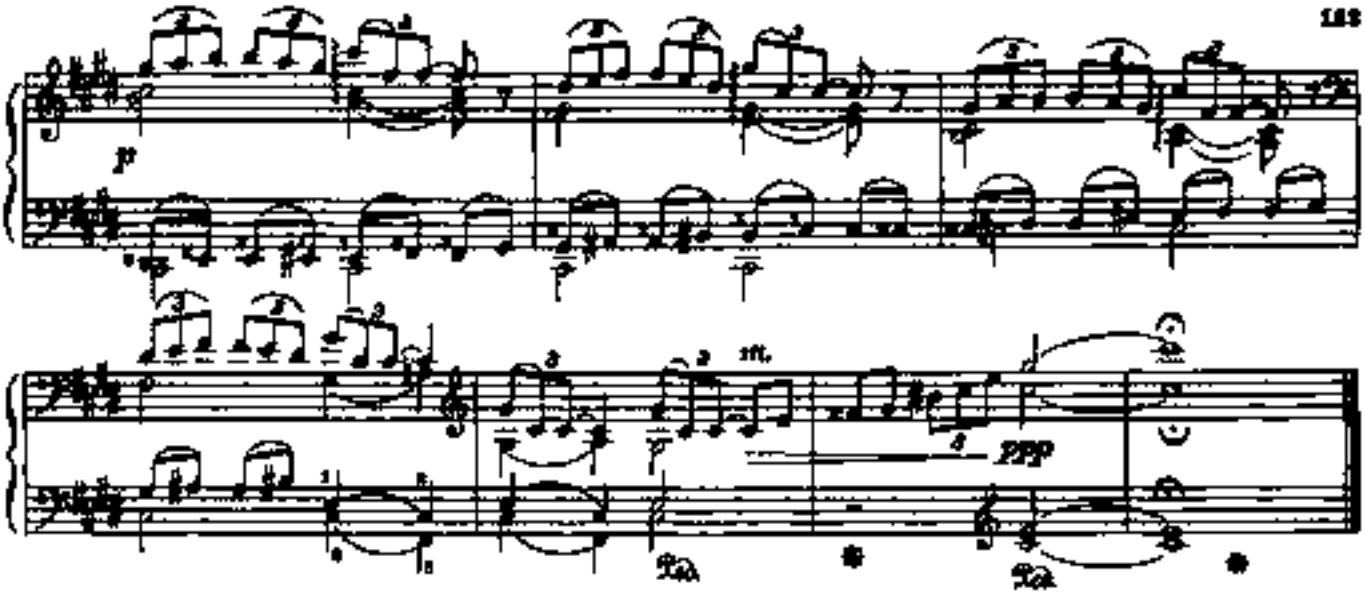
Пять пьес

1. НОКТЮРН

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Соч.19 №4
(1840-1893)




cresc.
string.
rit.
Tempo I [Первый темп]
un poco capriccioso
marcato
con Ped.
un poco rit.
a tempo
cresc.
rit.
a tempo



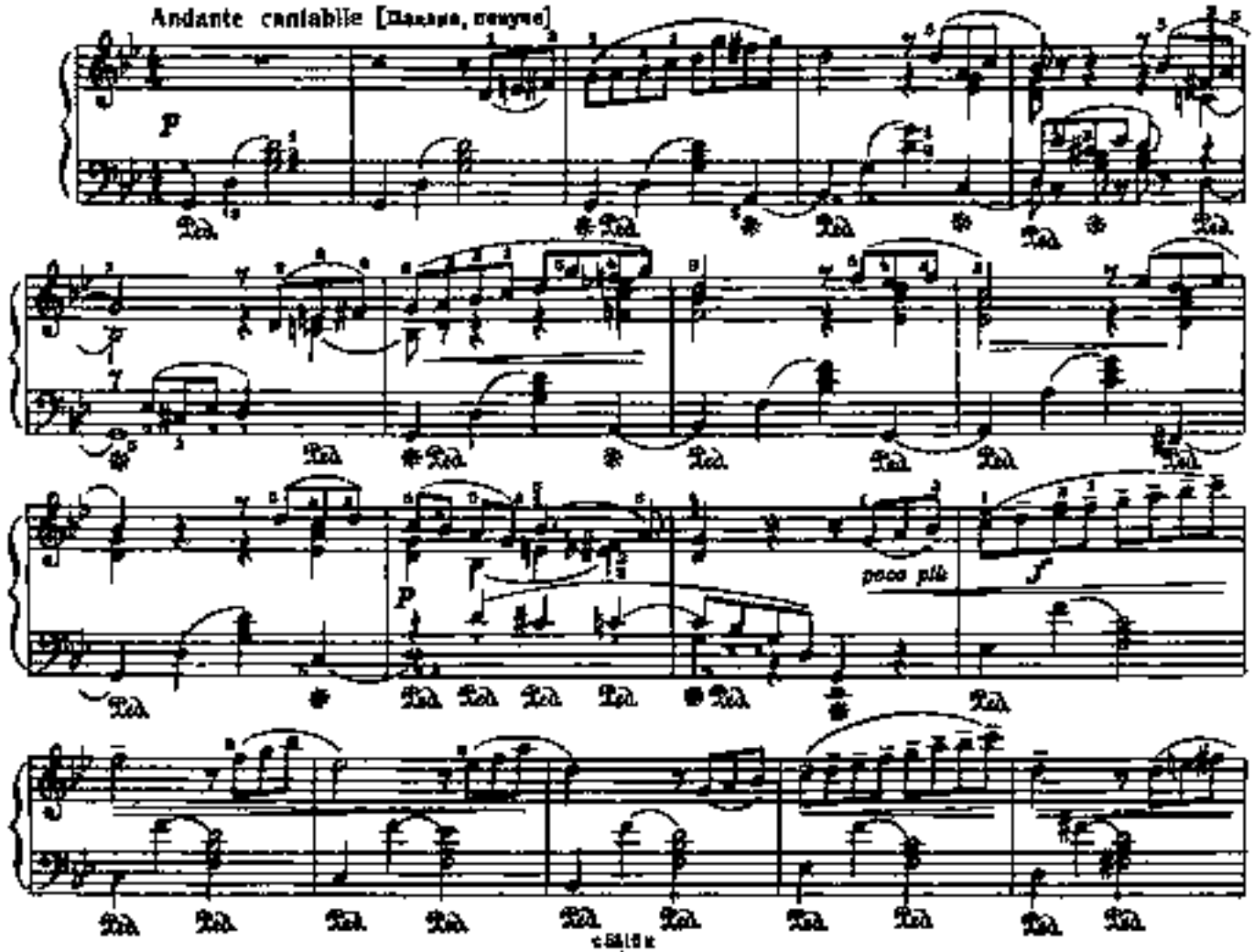
2. БАРКАРОЛА

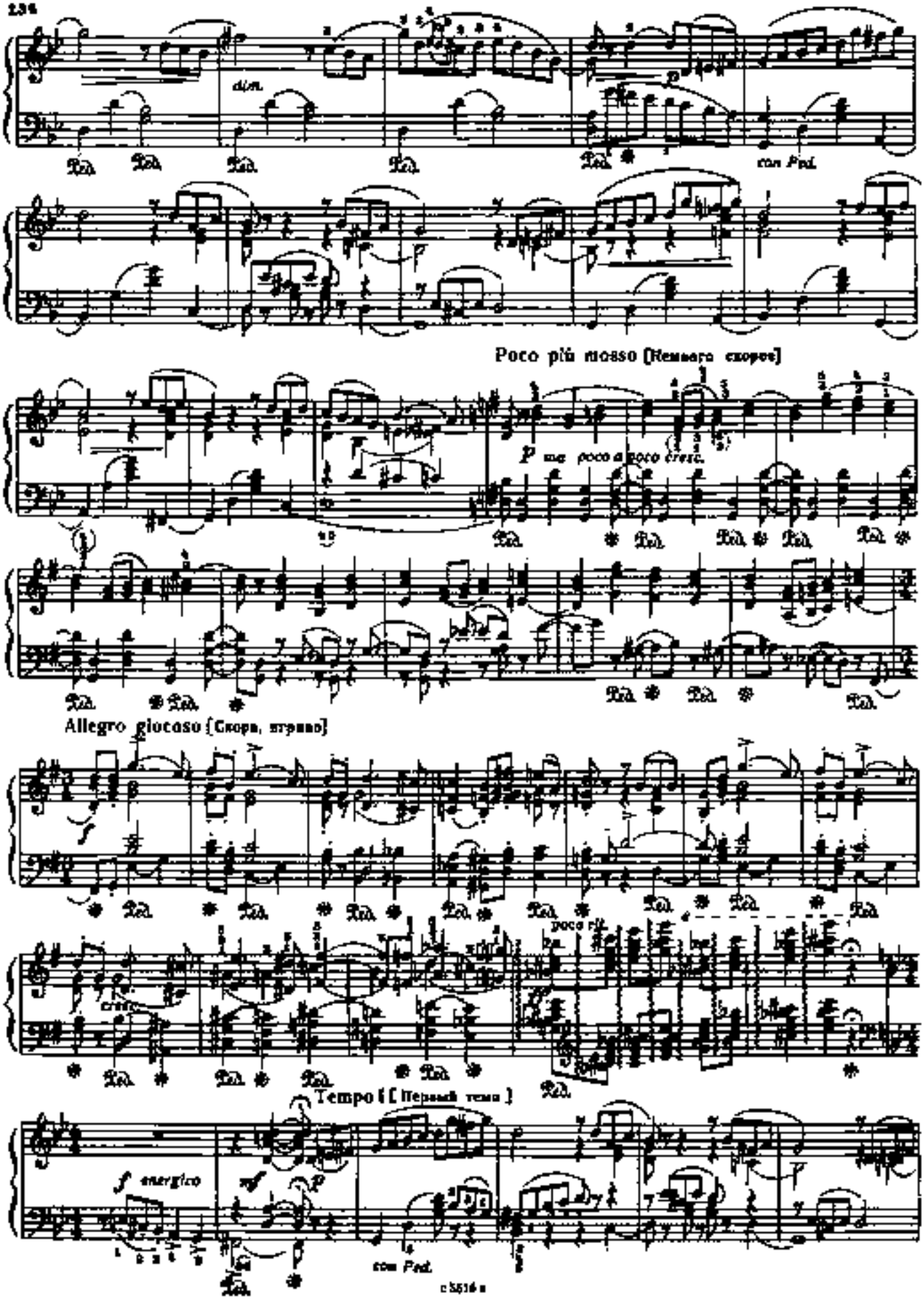
из цикла „ВРЕМЕНА ГОДА" (июнь)

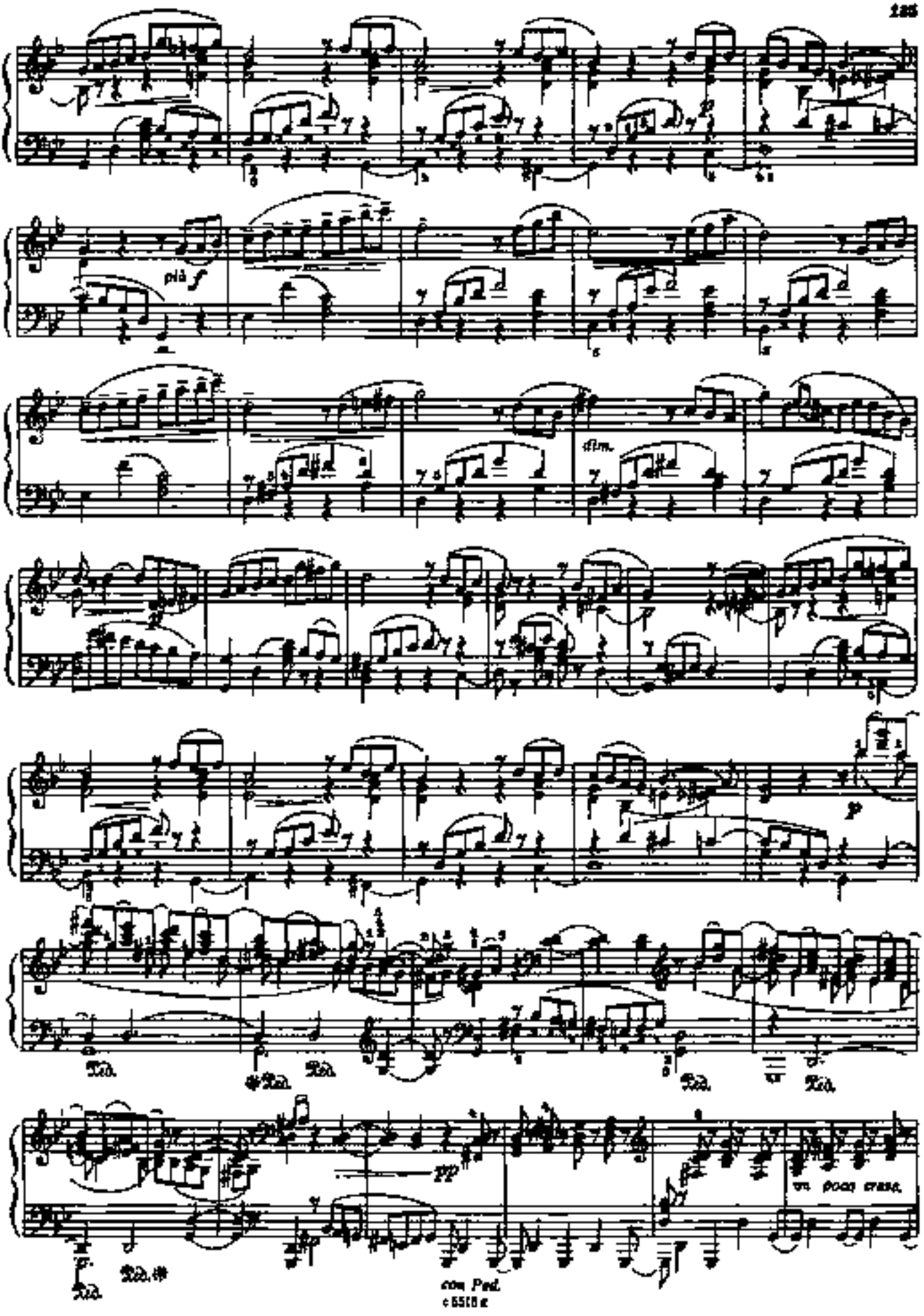
Соч. 37 №2

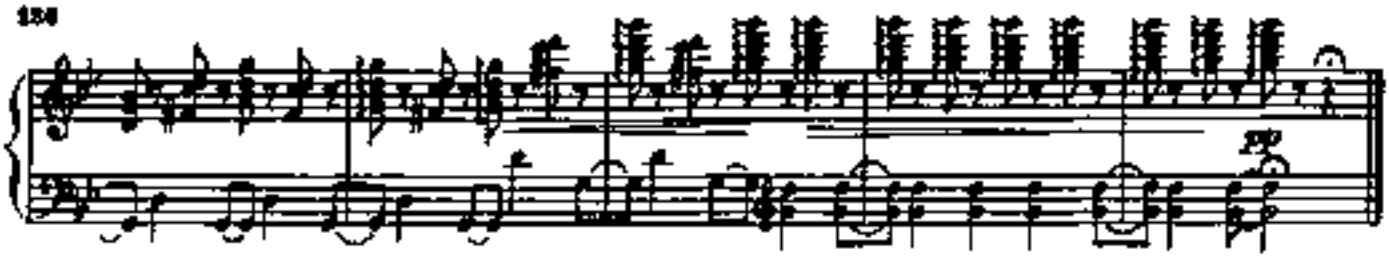
Выйдем на берег, там волны
Нам ими будут лобзать;
Засядем с таинственной грустью
Будут над нами сиять.

(А. Плещеев)




dim.
con Ped.
Poco più mosso (Немного скорее)
p ma poco a poco cresc.
Allegro giocoso (Скоро, игриво)
f
cresc.
poco rit.
Tempo I (Первый темп)
f energico
mf
p
con Ped.


più f
dim.
p
pp
un poco cresc.
con Ped.



3. ОСЕННЯЯ ПЕСНЬ

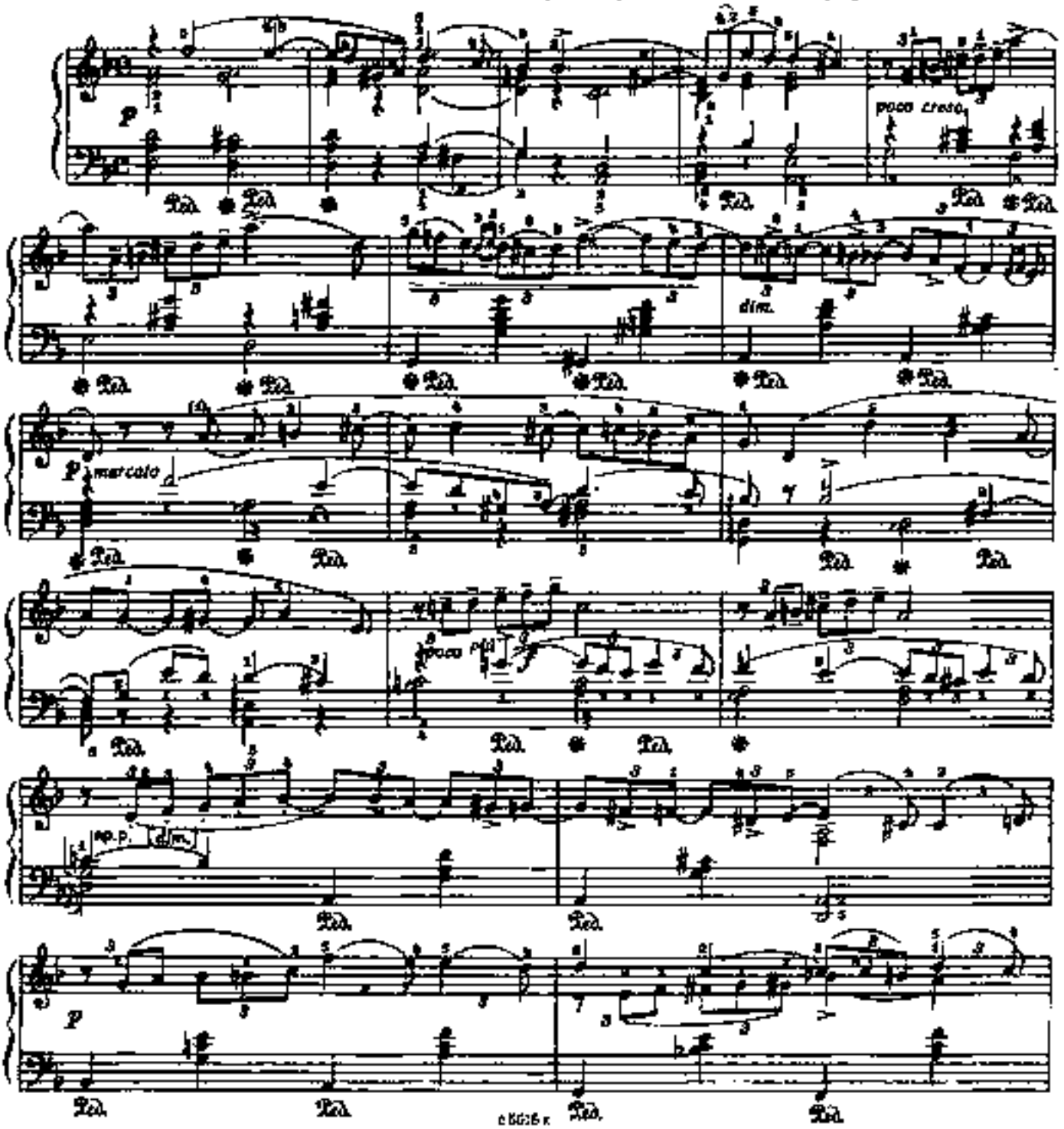
из цикла „ВРЕМЕНА ГОДА" (октябрь)

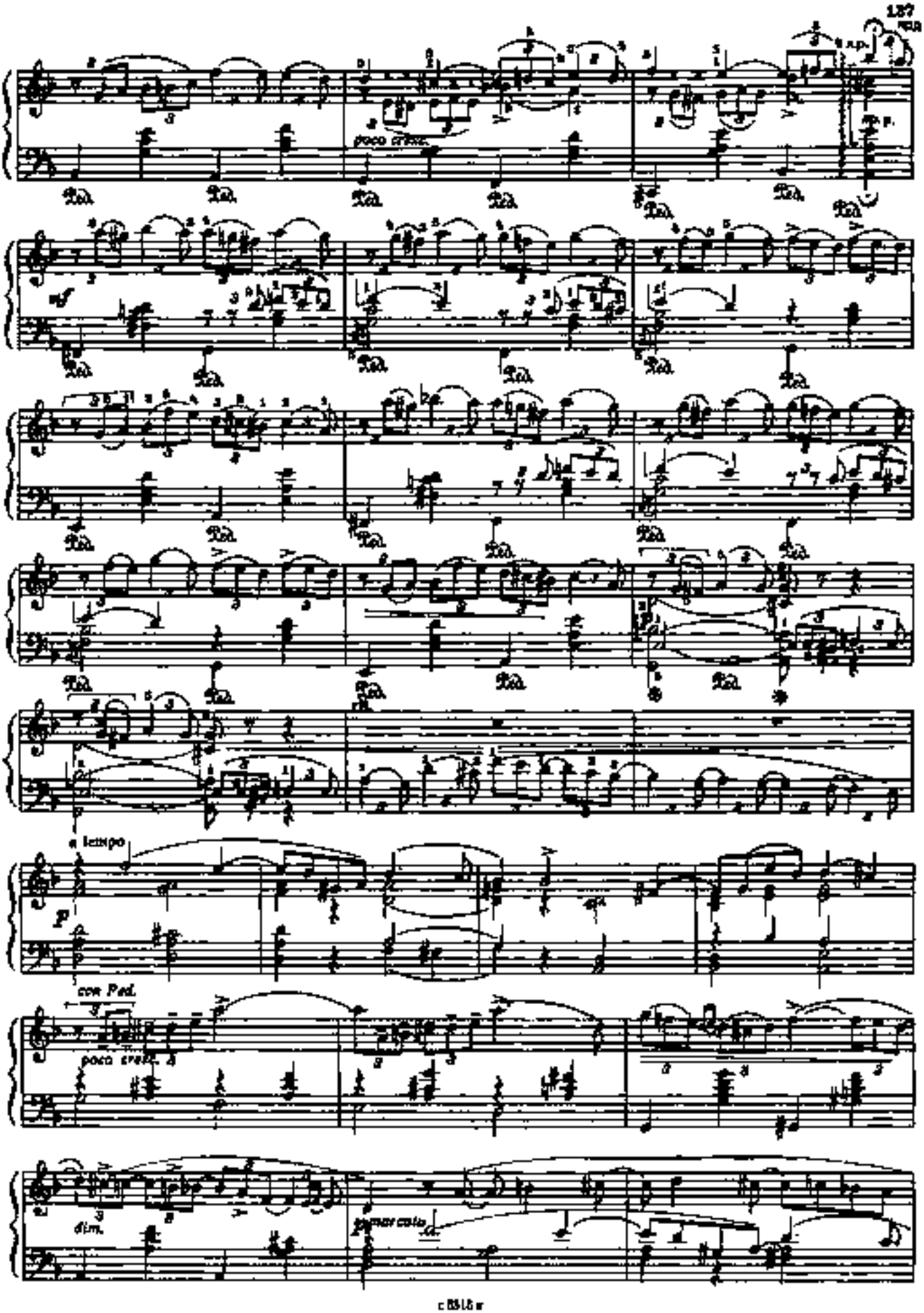
Сон. 37 № 10

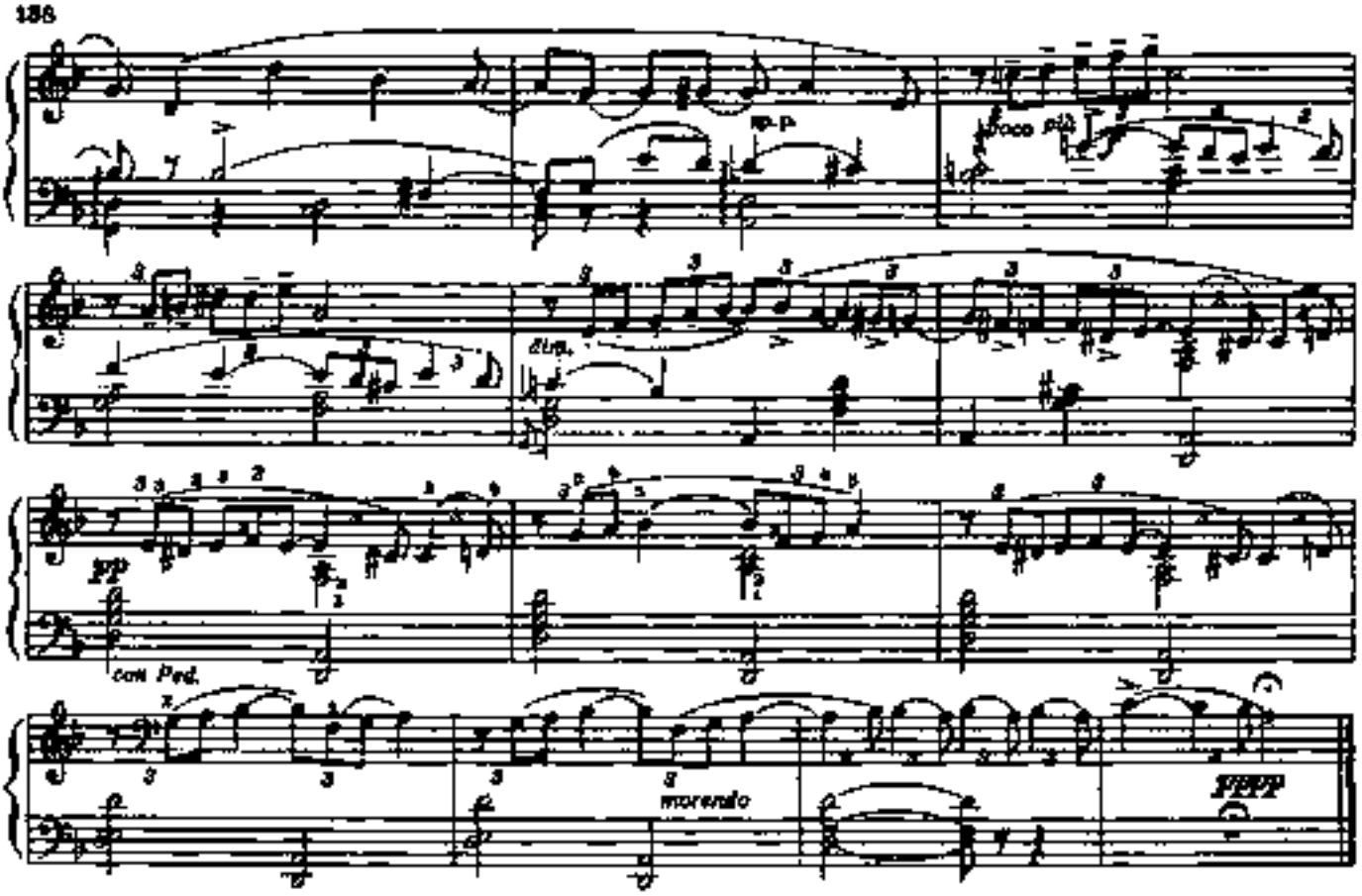
Осень! Обсыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтелые по ветру летят.

(А. К. Толстой)

Andante doloroso e molto cantabile [Печально и очень певуче]

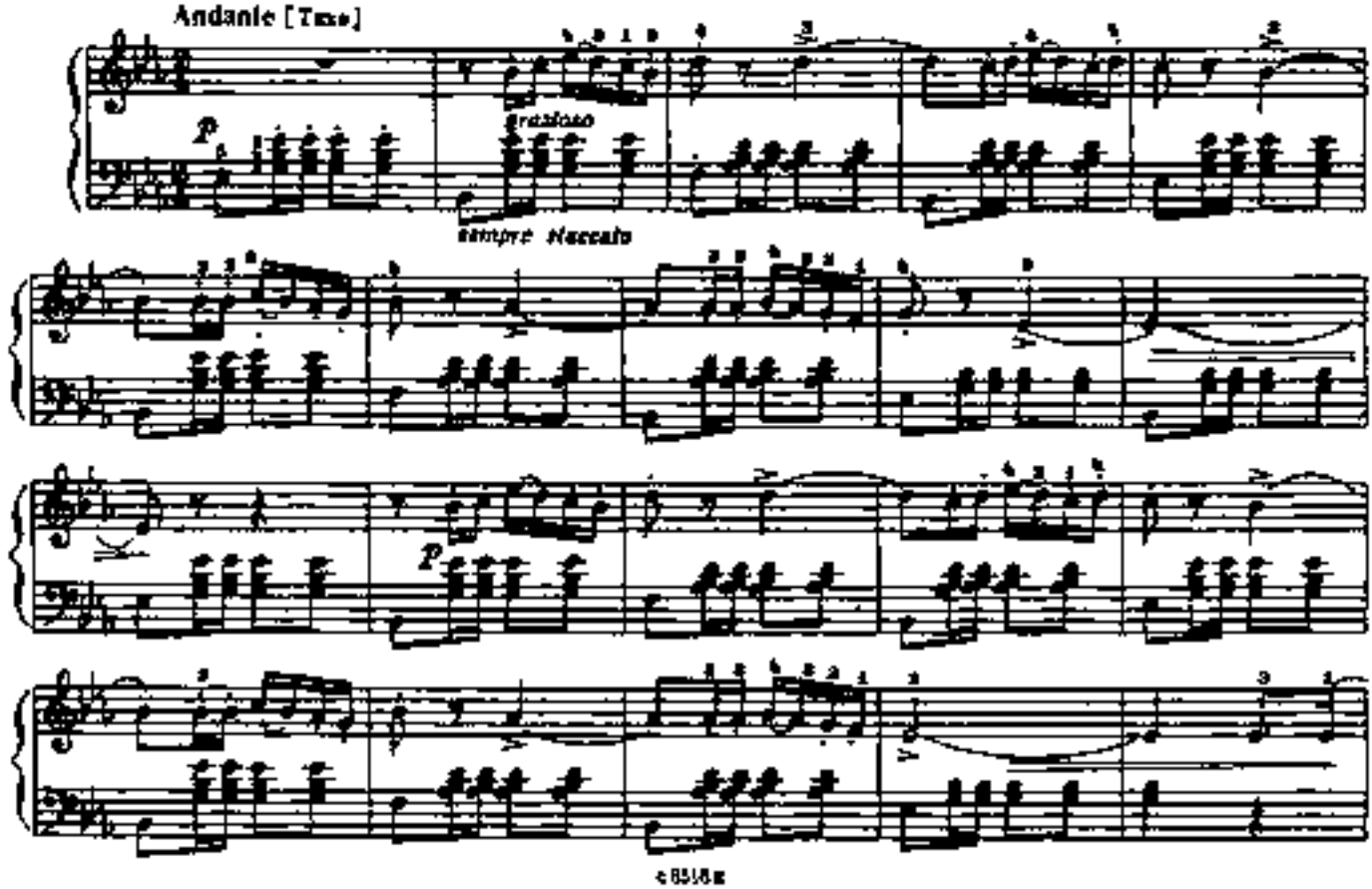


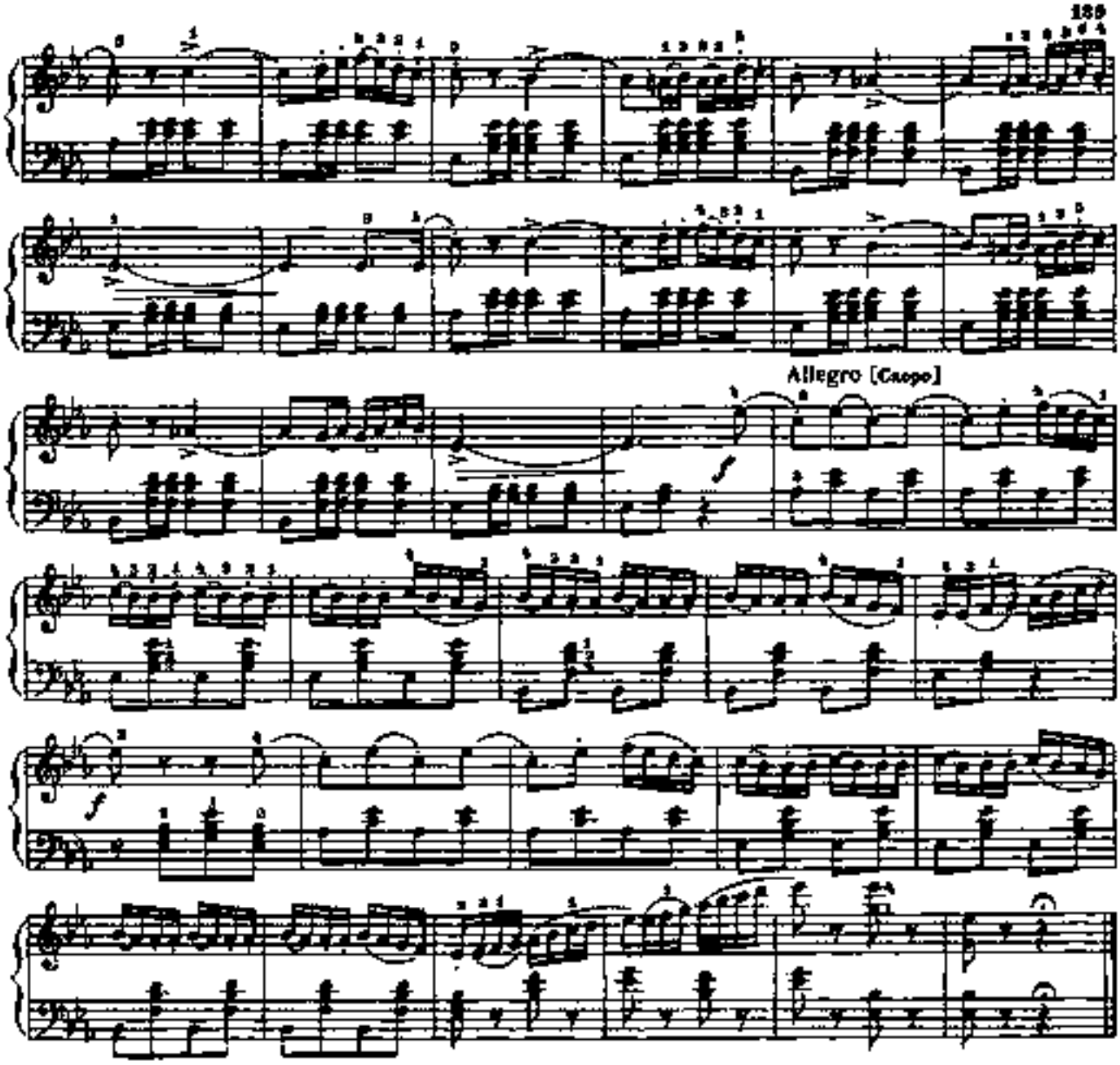

poco cresc.
a tempo
con Ped.
poco cresc.
dim.
marcato



4. НЕАПОЛИТАНСКАЯ ПЕСЕНКА

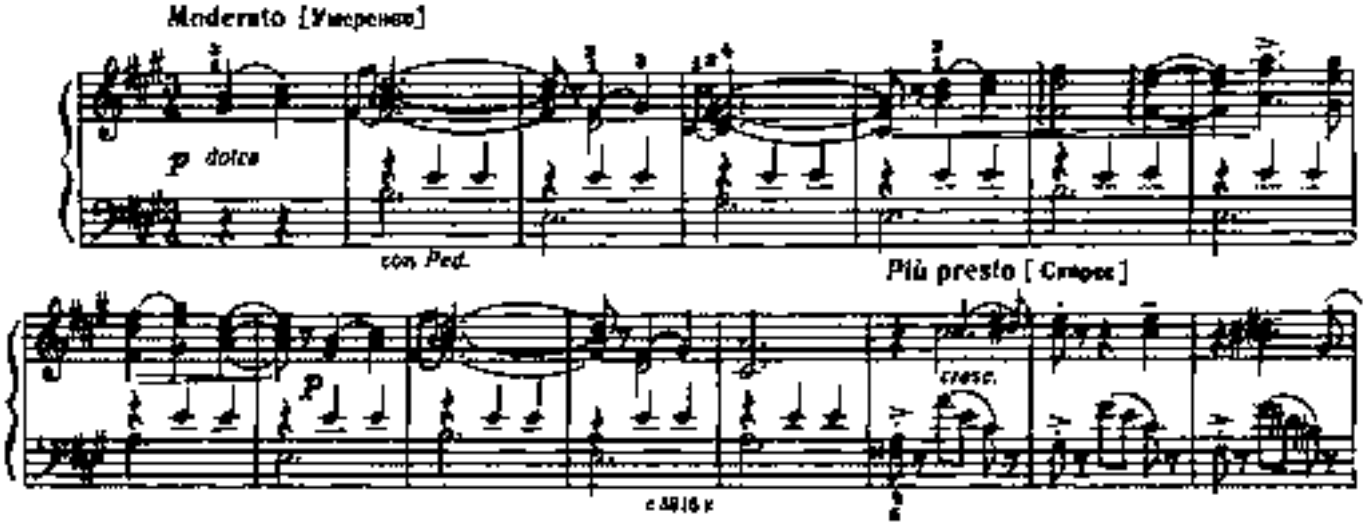
Соч. 39 № 18

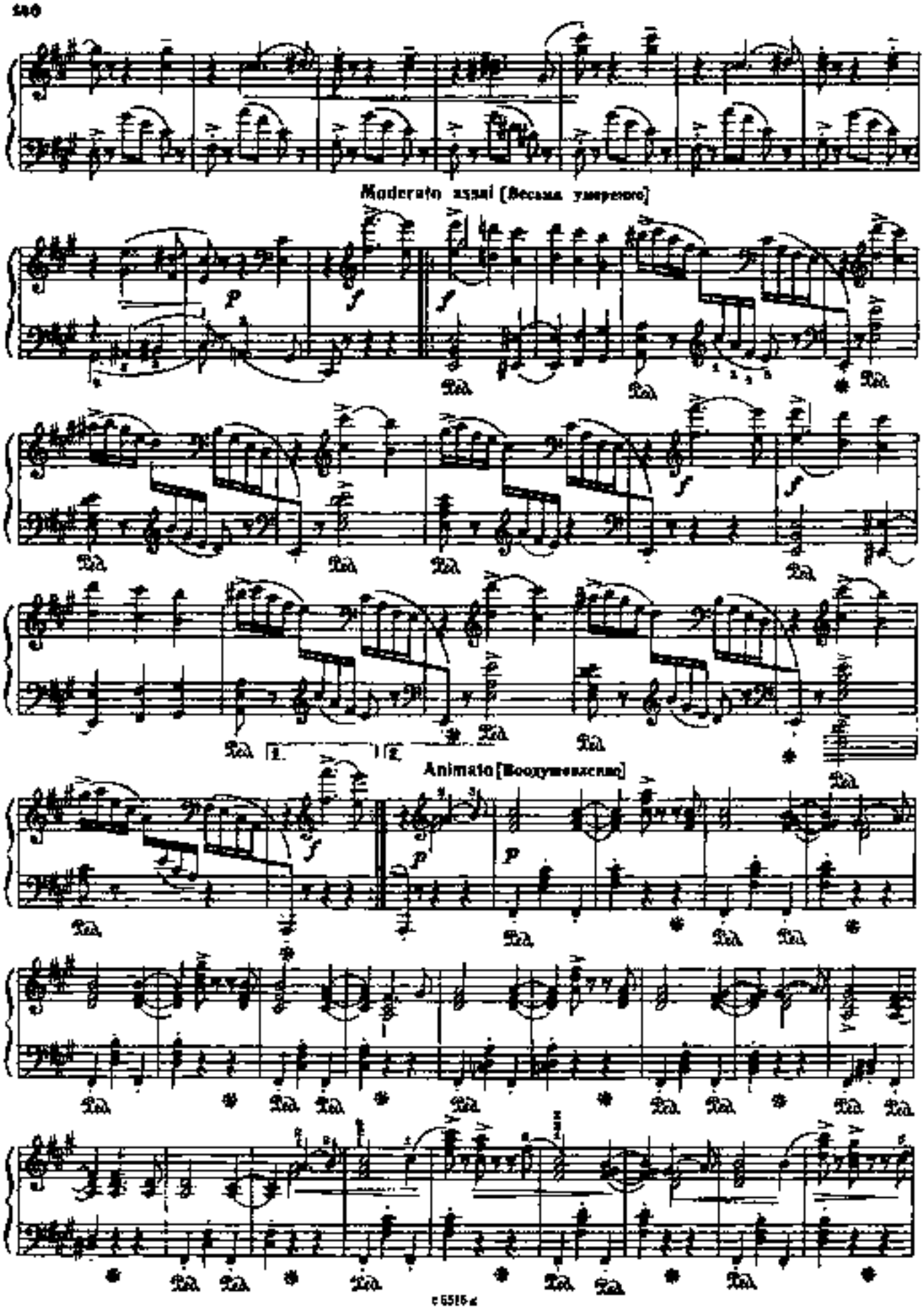


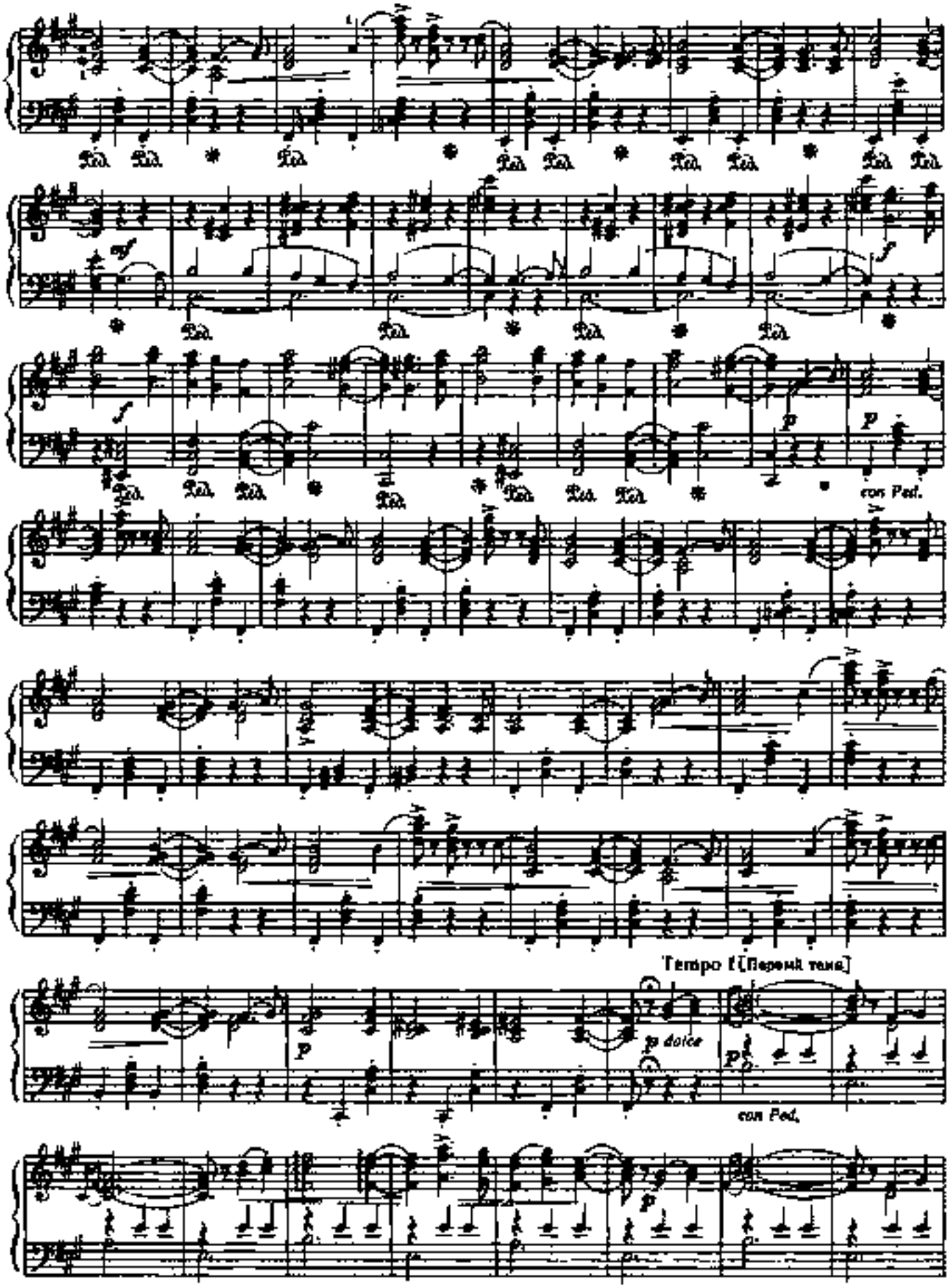


5. НАТА-ВАЛЬС

Соч. 51 № 8




Moderato assai [Весьма умеренно]
Animato [Воодушевленно]


con Ped.
Tempo I [Первый темп]
p dolce
con Ped.

Più presto [Скорее]

cresc.

Moderato assai [Весьма умеренно]

con Ped.

1. 2.

ЭСКИЗ - ИНТЕРМЕЦЦО

Н. ЛЫСЕНКО
(1842-1912)

Andante cantabile [Не спеша, напевно]

ten Ped.

a tempo

cresc.

con Ped.

rall.

a tempo

ЛАТЫШСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

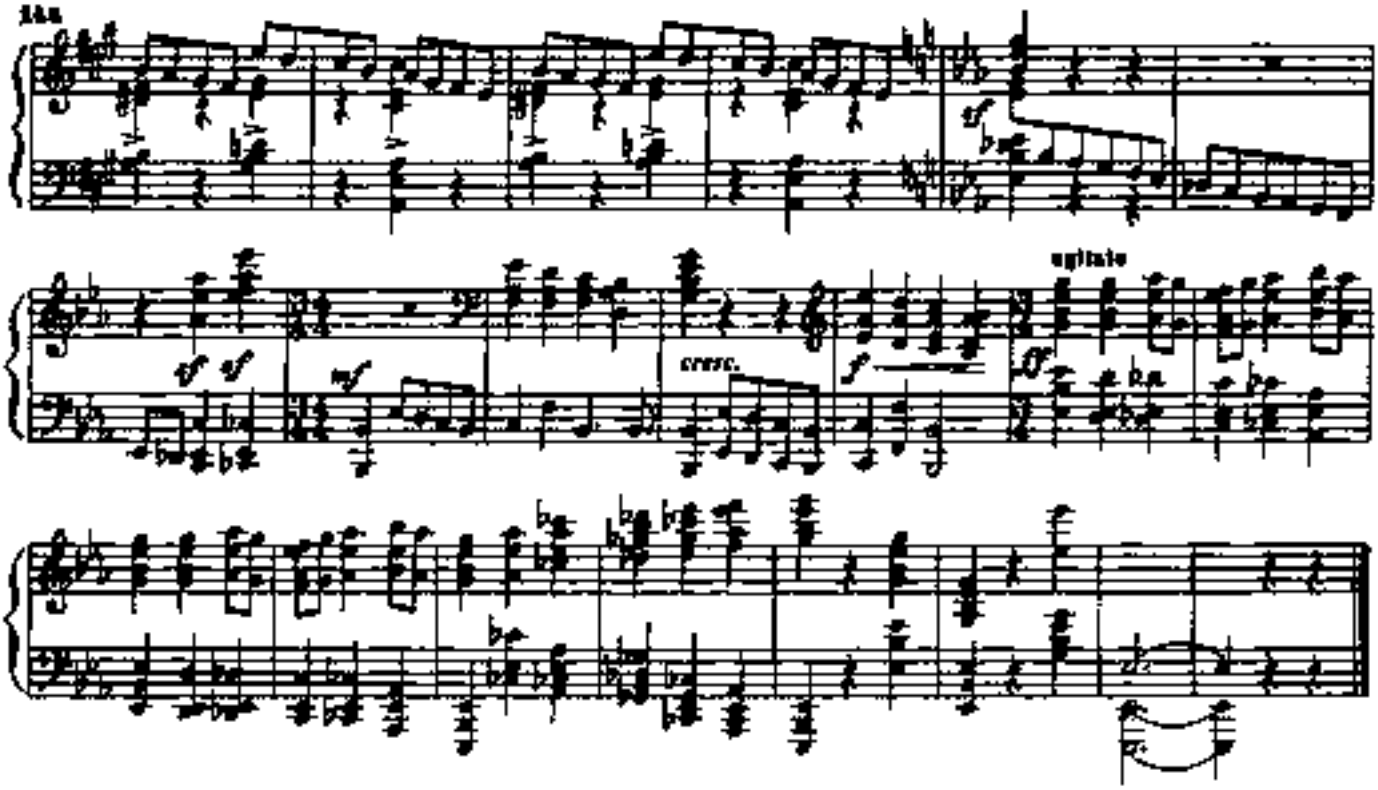
Con moto moderato (С умеренным движением)

Я. ВИТОЛ
(1863–1948)
Соч. 29 №2

Con Ped

cresc.

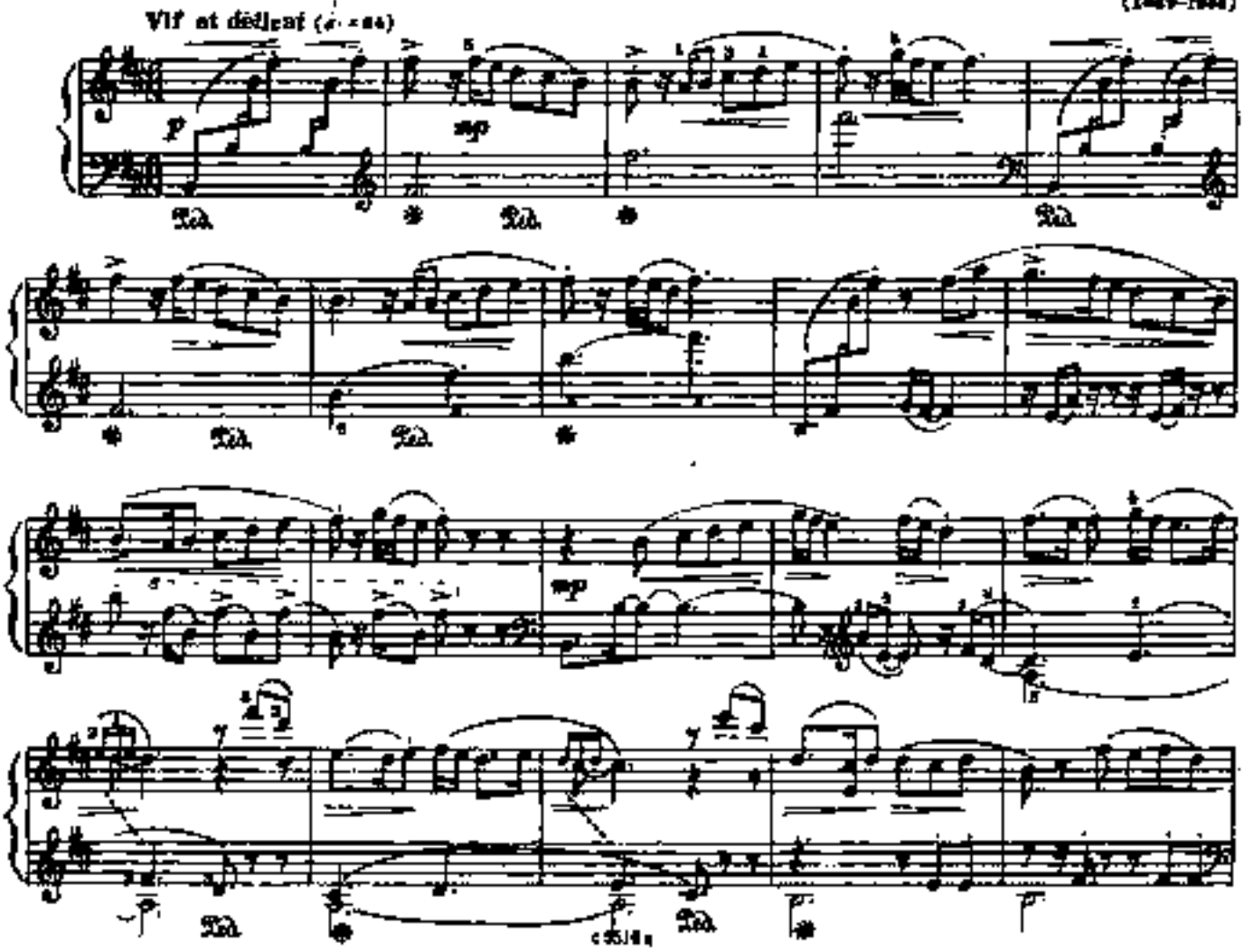
agitato

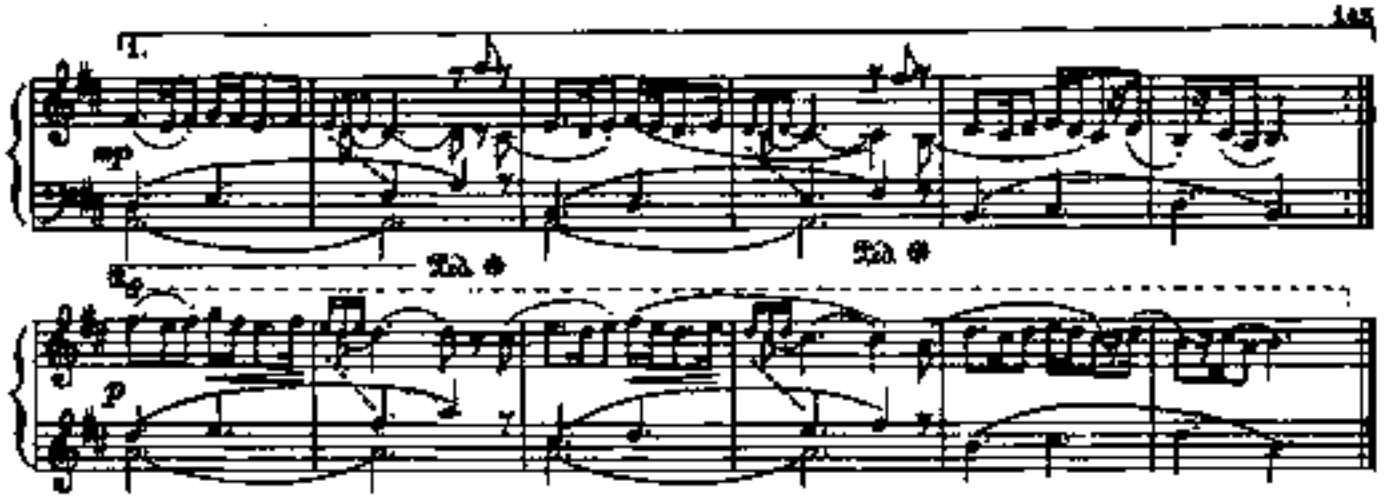


ШУШИКИ ВАГАРШАПАТСКИЙ

(подражание таре и дайре)

КОМИТАС
(1869–1935)

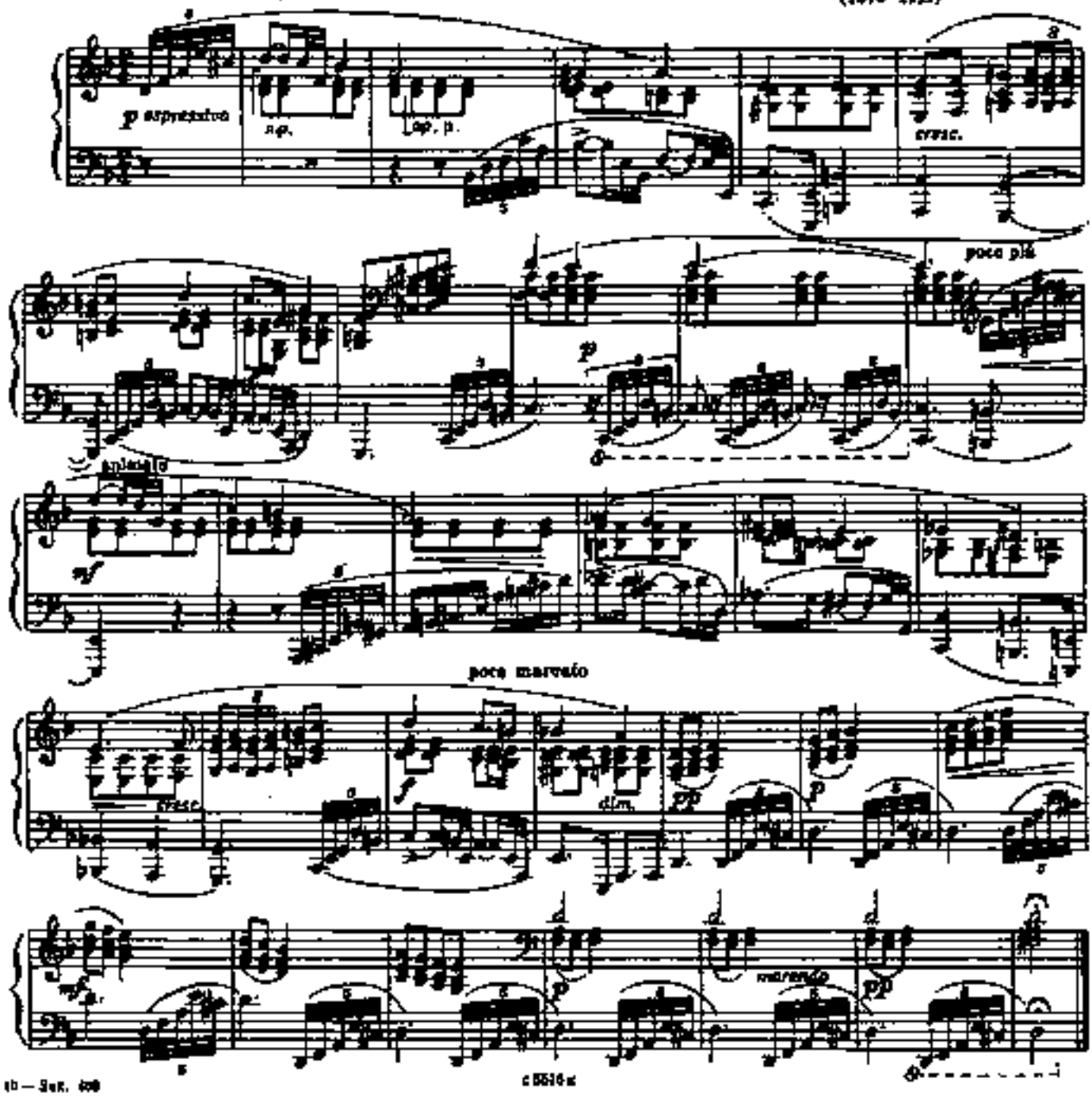




ПРЕЛЮДИЯ

Lento [Медленно] (♩=60)

М. ЧЮРЛЁНИС. Соч 13 №1
(1875–1911)

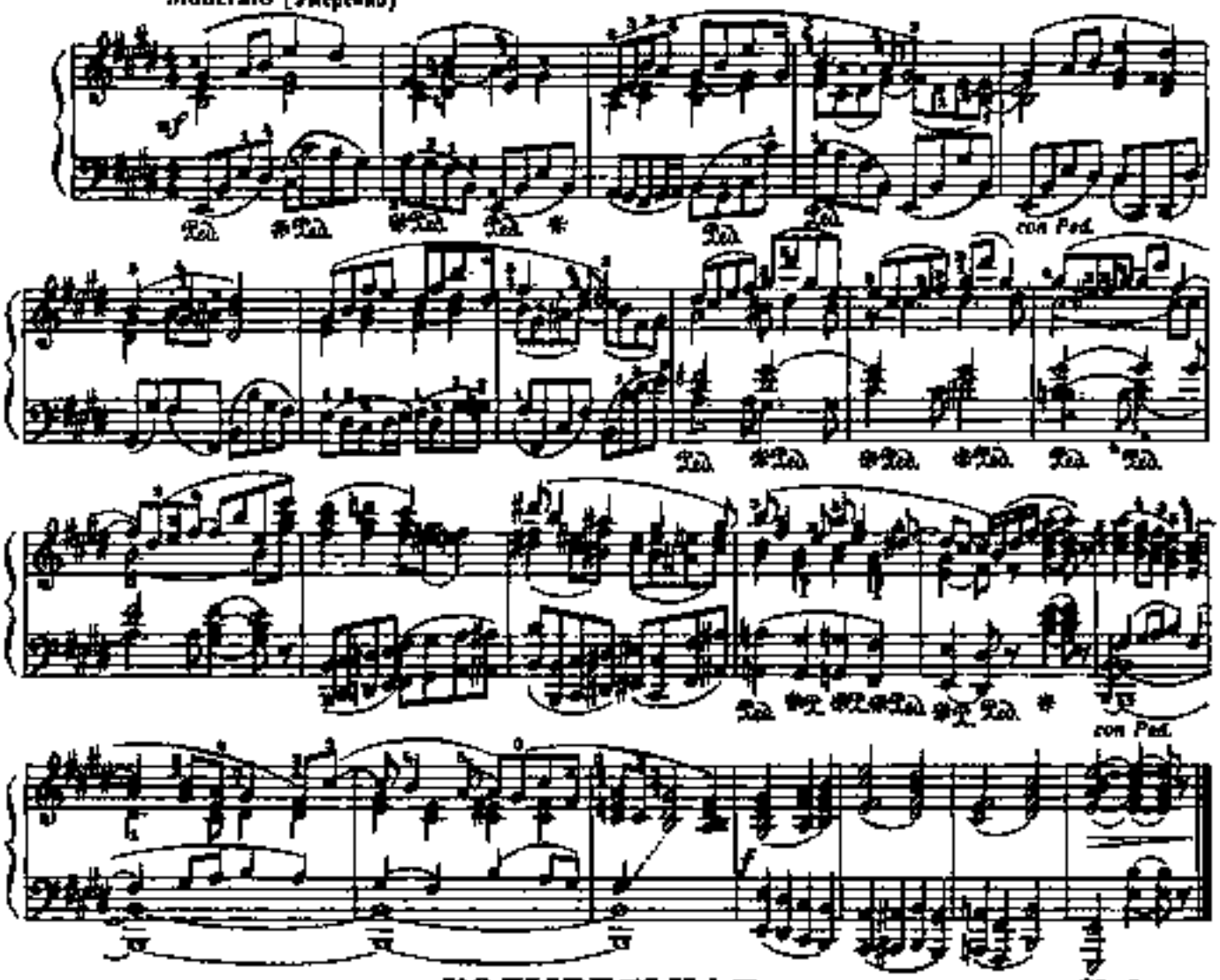


III. СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ

М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ. Соч. 7 №4
(1859–1935)

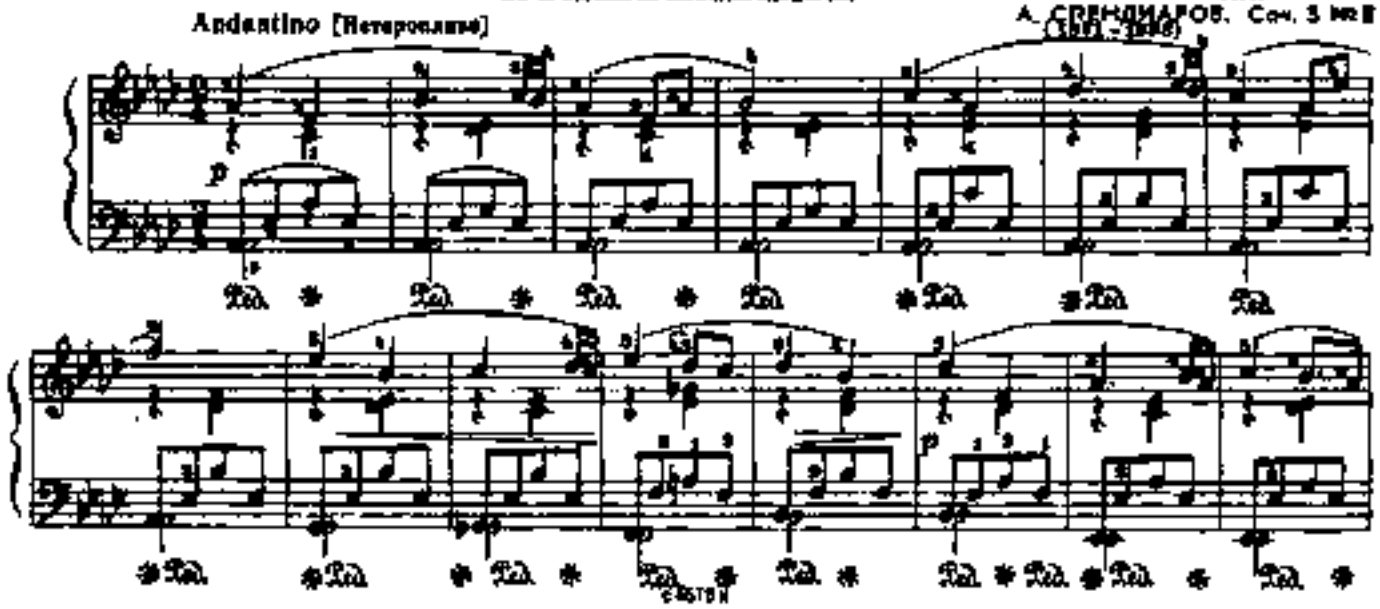
Moderato [Умеренно]

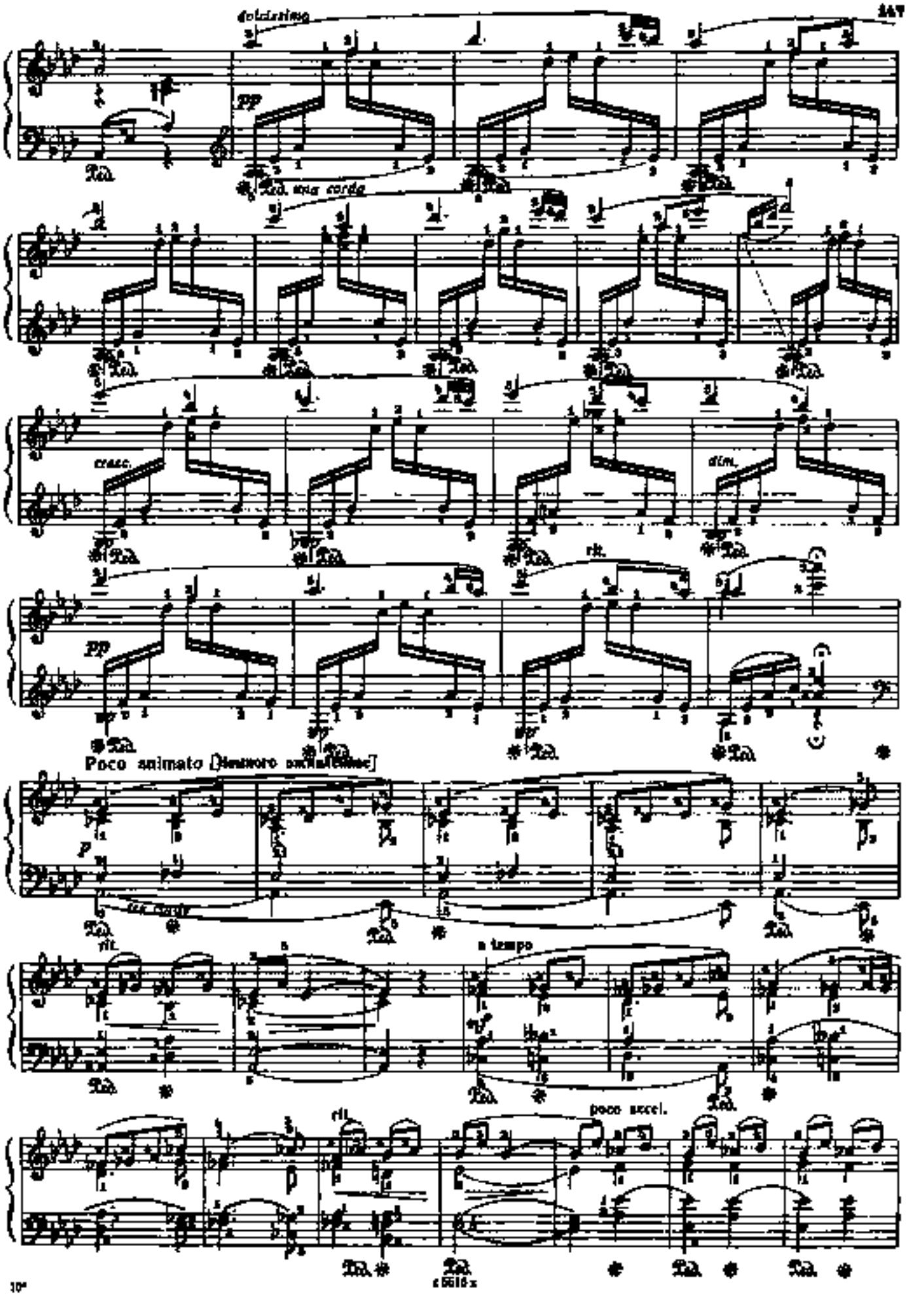


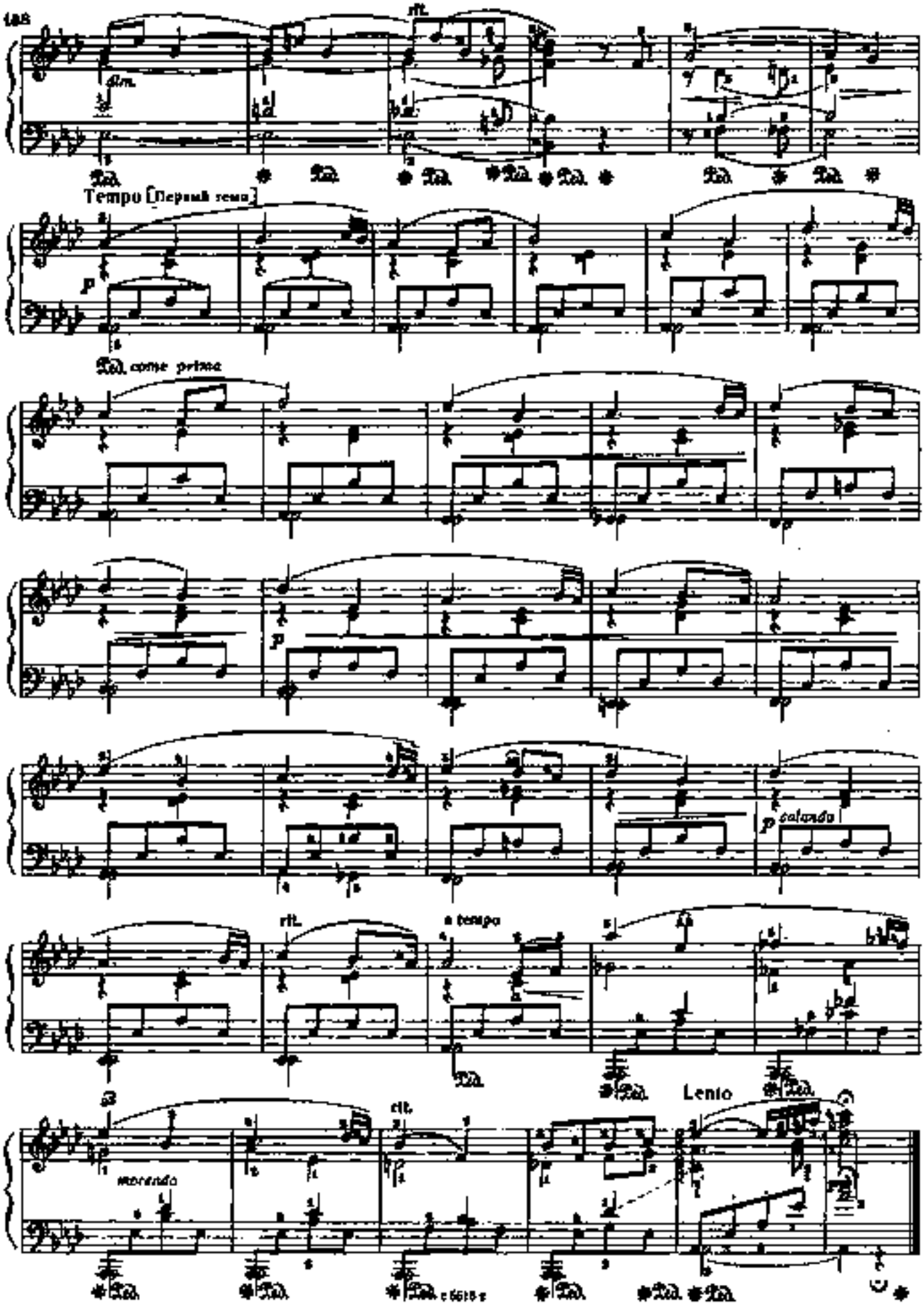
КОЛЫБЕЛЬНАЯ

А. СПЕНДИАРОВ. Соч. 3 №2
(1871–1928)

Andantino [Неторопливо]



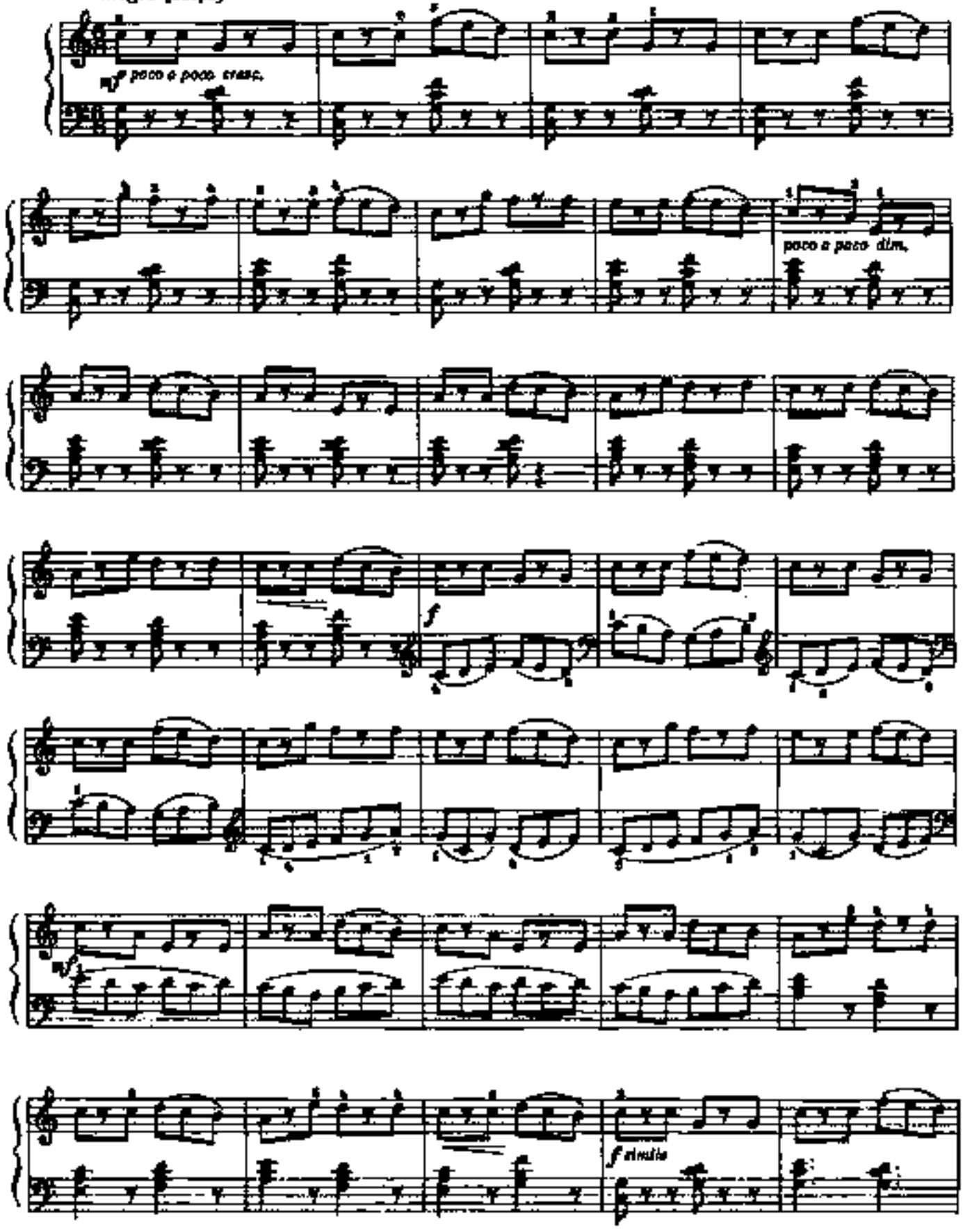

dolcissimo
pp
una corda
cresc.
dim.
rit.
pp
Poco animato
p
rit.
a tempo
rit.
poco accel.

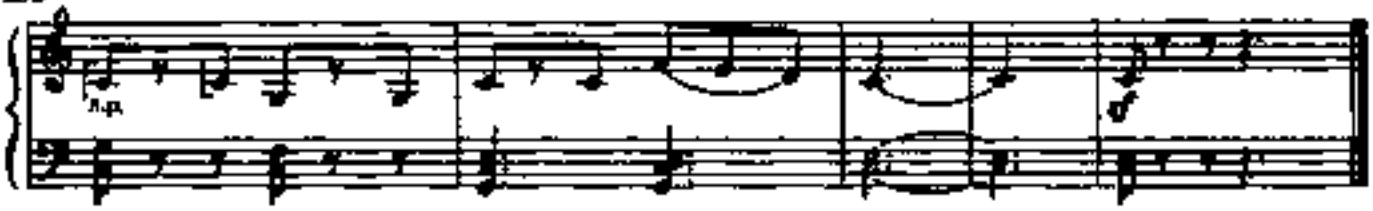

rit.
dim.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
Tempo [Первый темп]
p
Ped. come prima
p
p calando
rit.
a tempo
Ped.
Ped. Lento
a2
morendo
rit.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

ГРУЗИНСКАЯ ЛЕЗГИНКА

Д. АРАКИШВИЛИ
(1879 – 1953)

Allegro [Скоро]



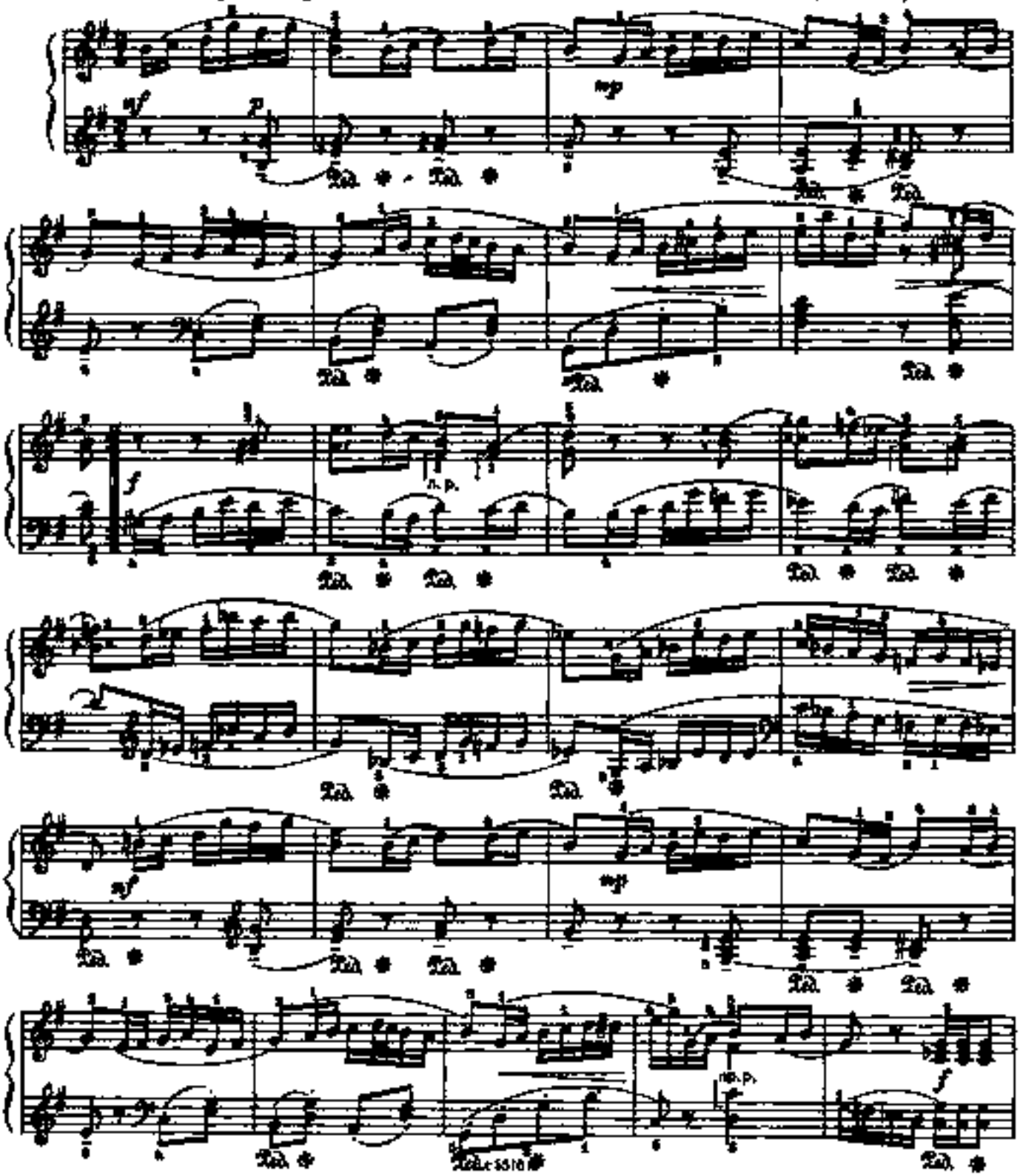


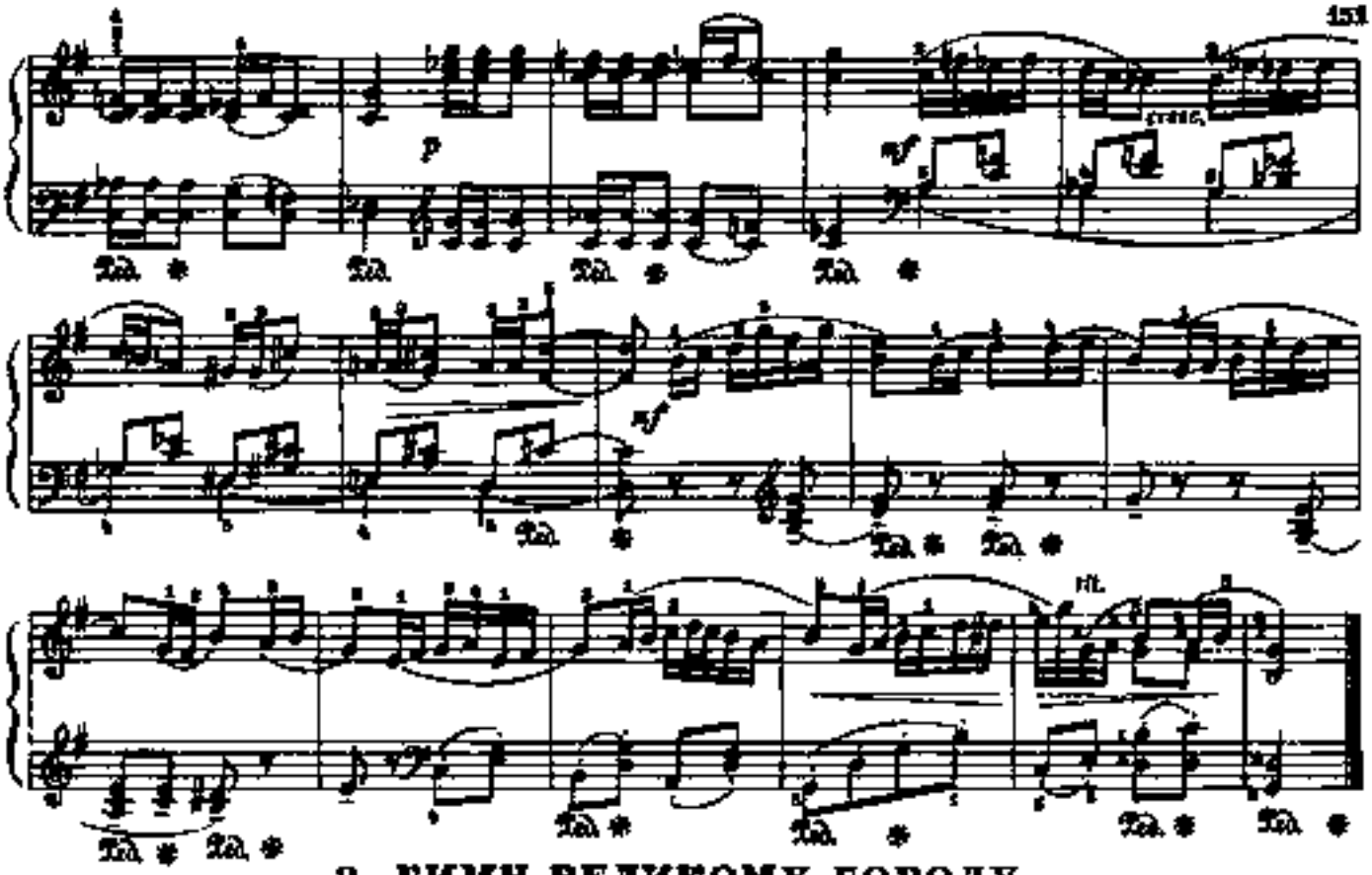
Две пьесы

1. РОНДО

Р. ГЛИЭР, Соч. 43 №8
(1875–1956)

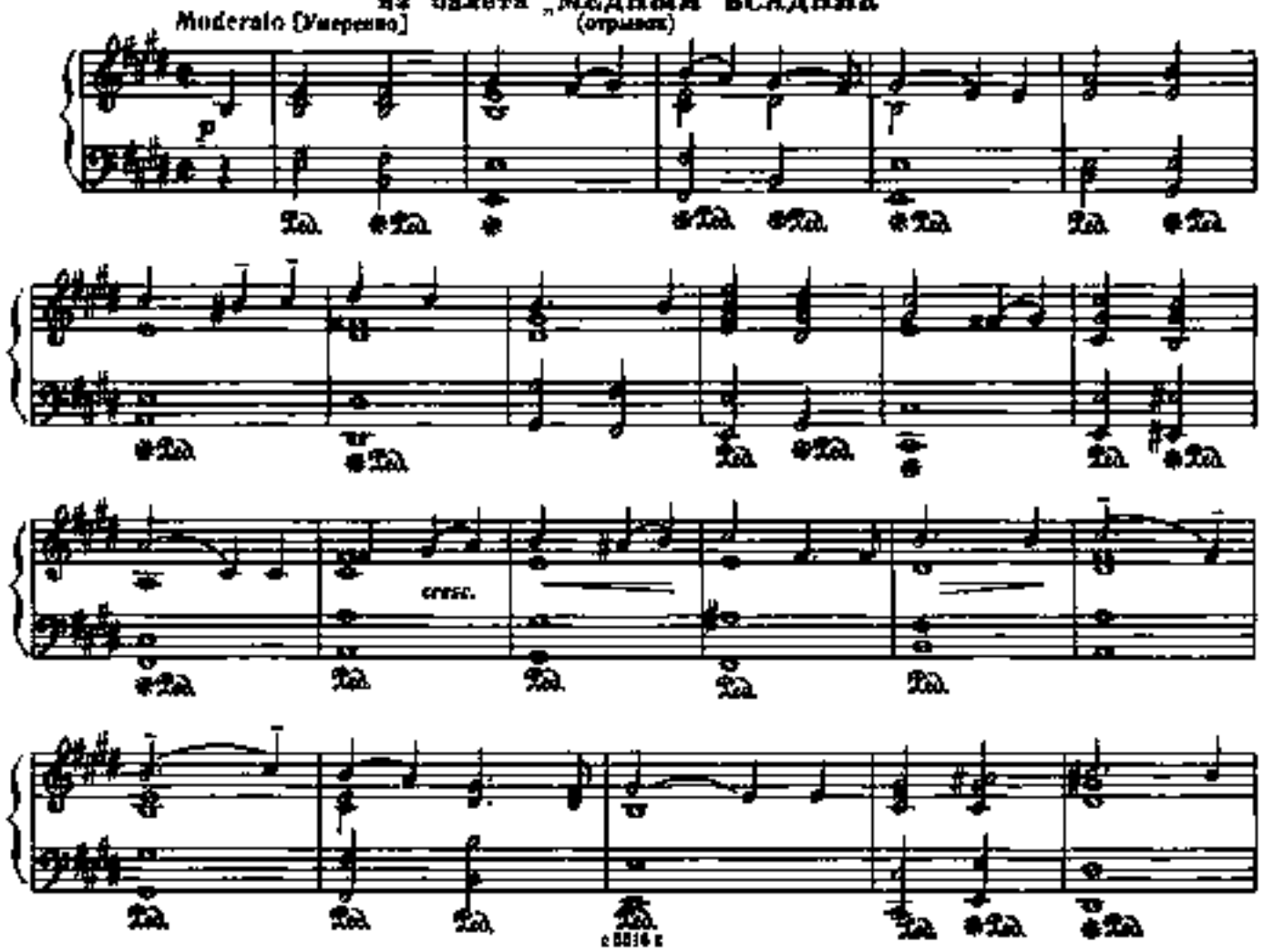
Andantino [Не спеша]

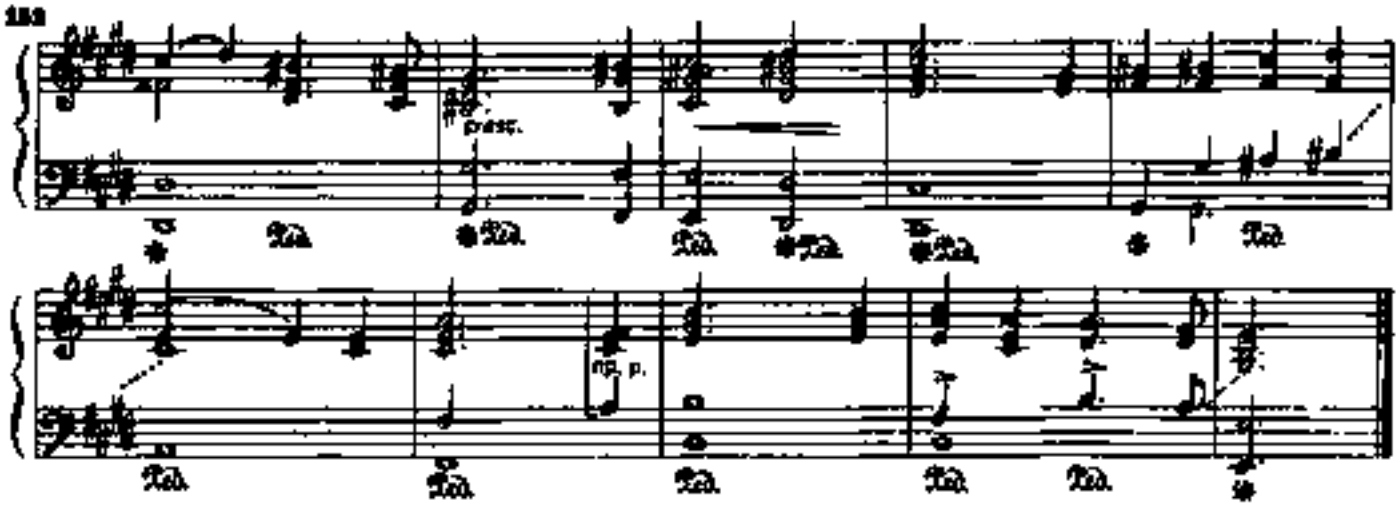




2. ГИМН ВЕЛИКОМУ ГОРОДУ

из балета „МЕДНЫЙ ВСАДНИК"
(отрывок)



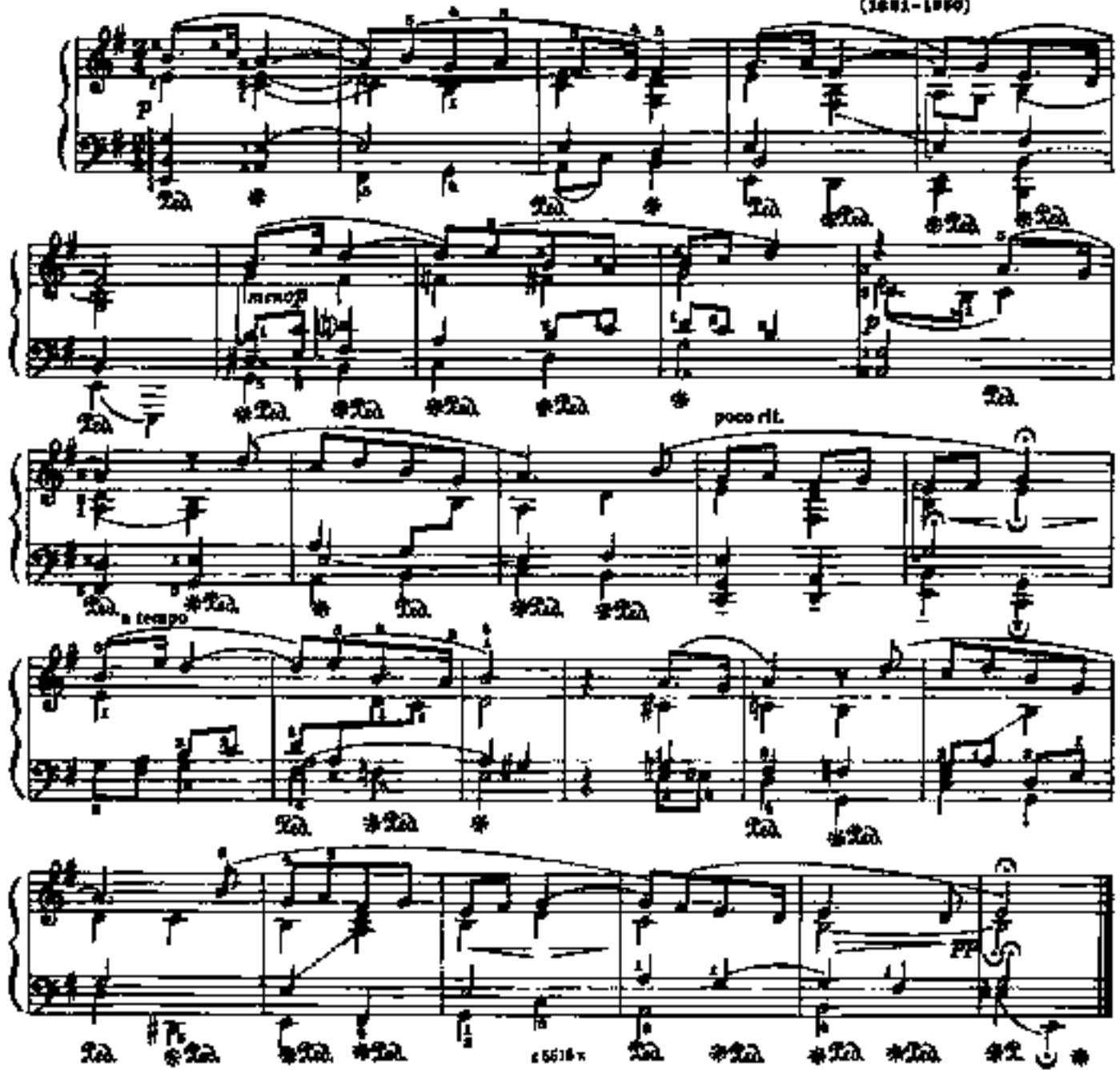


Четыре пьесы

1. ПОЖЕЛТЕВШИЕ СТРАНИЦЫ

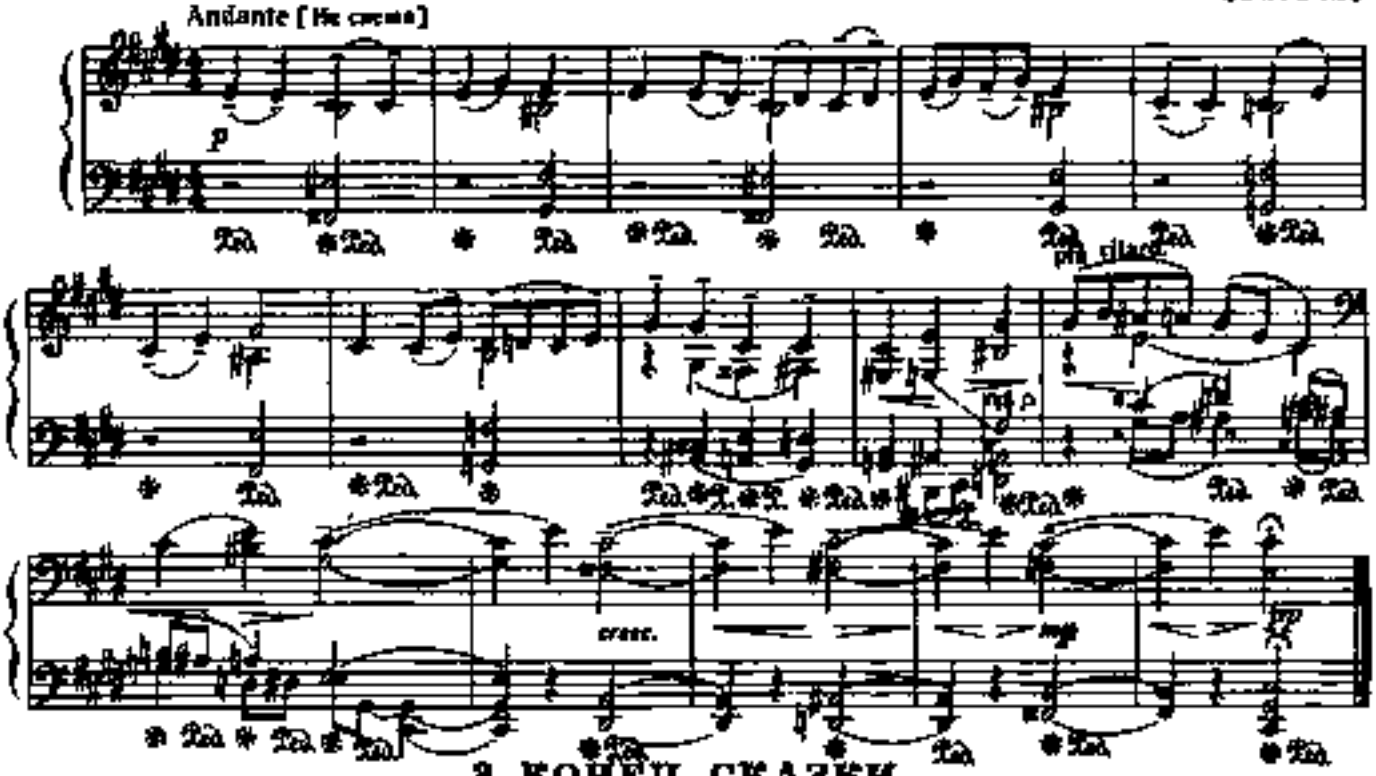
Andante cantabile [Не спеша, напевно]

Н. МЯСКОВСКИЙ, Соч. 31 №3
(1881–1950)



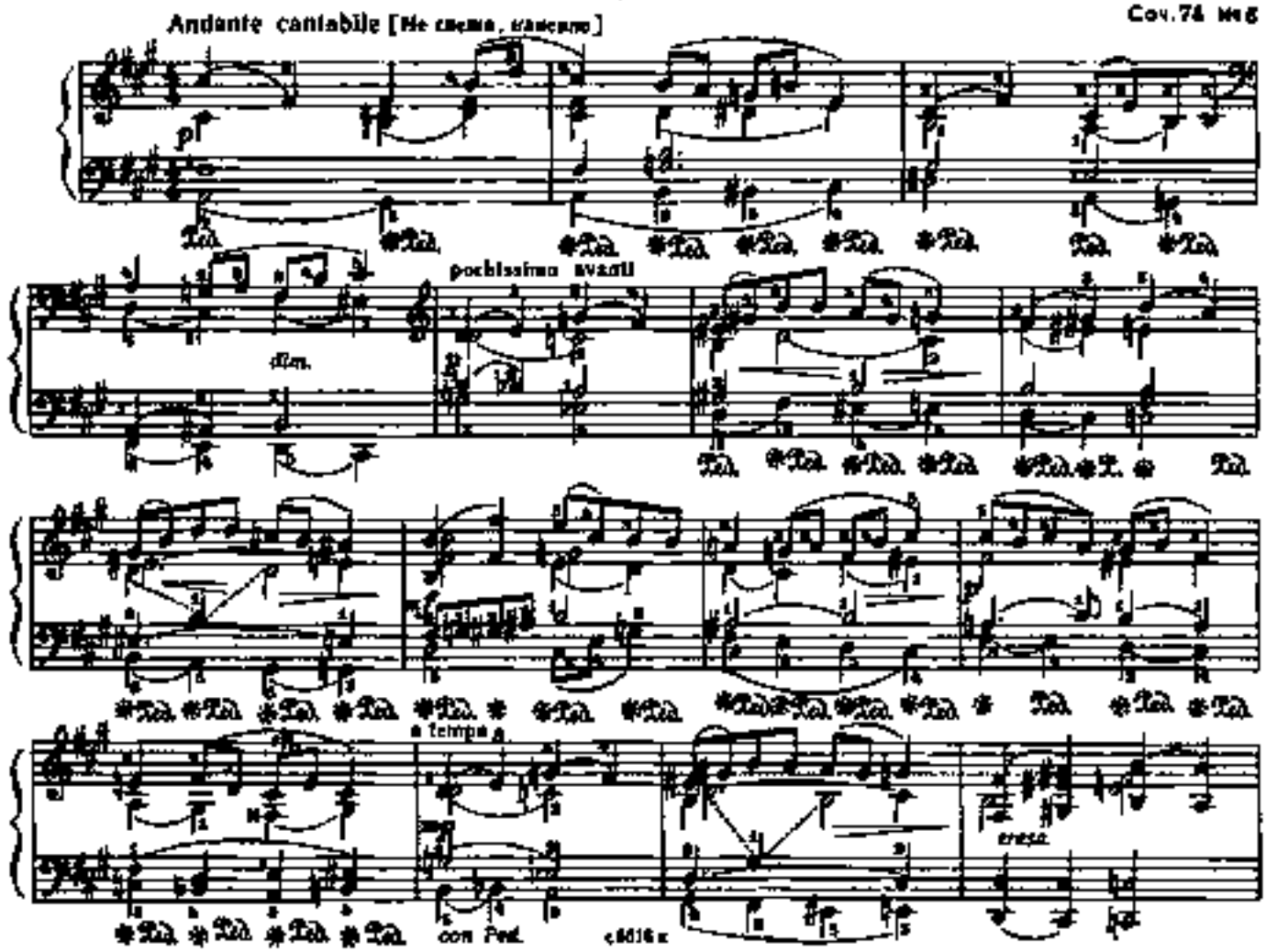
2. В ДРЕМЕ

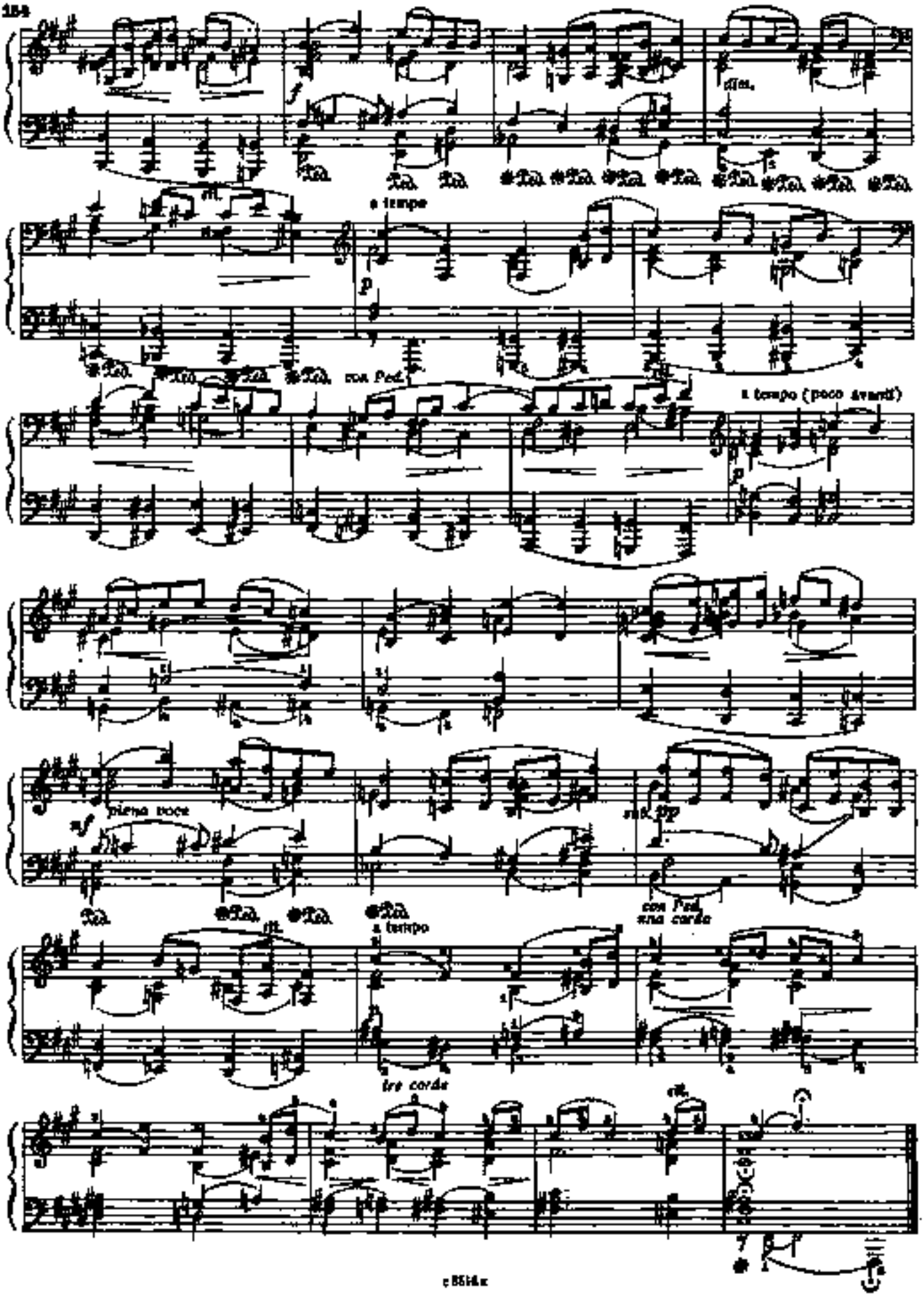
Соч. 74 №5



3. КОНЕЦ СКАЗКИ

Соч. 74 №6

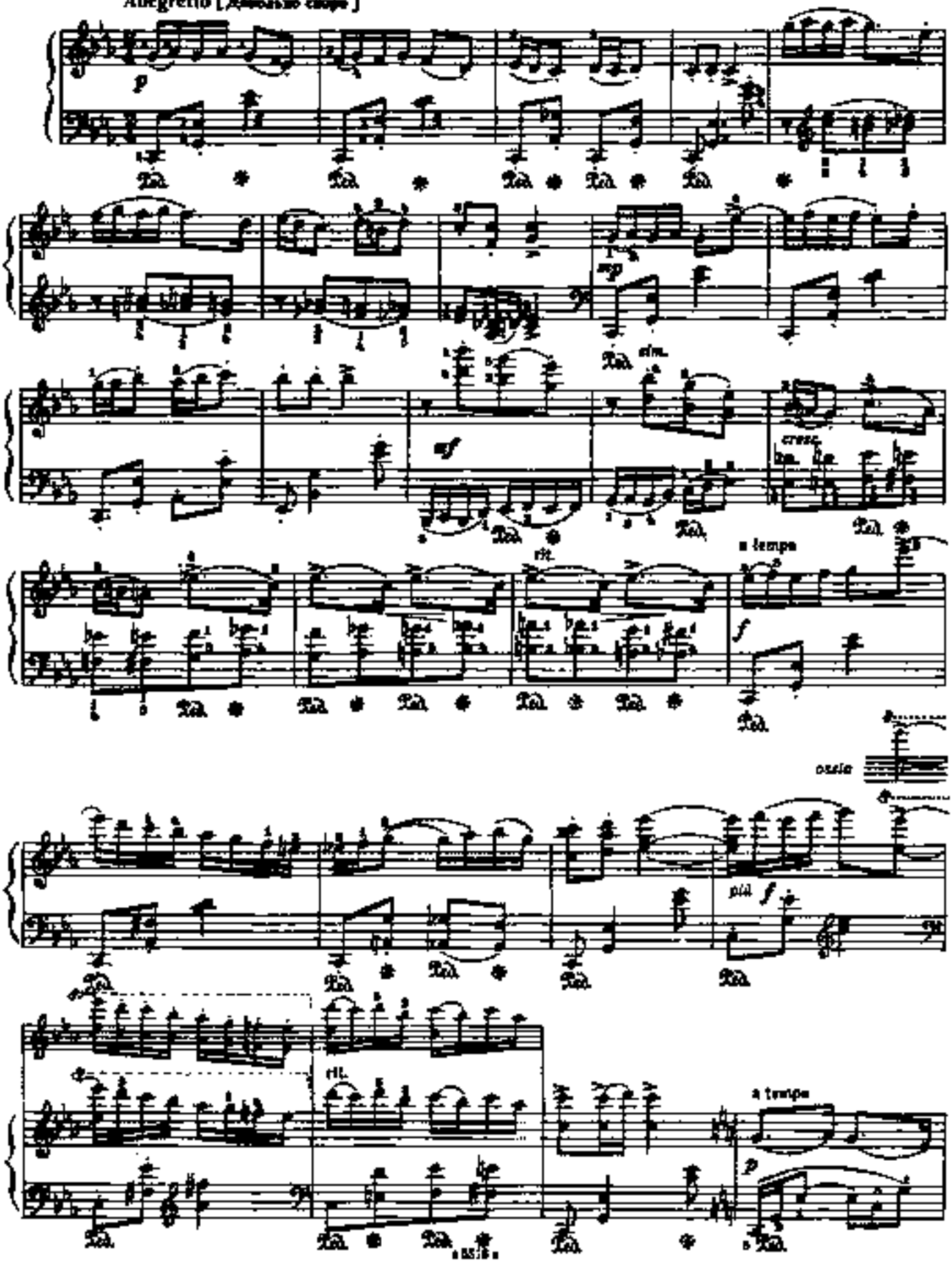


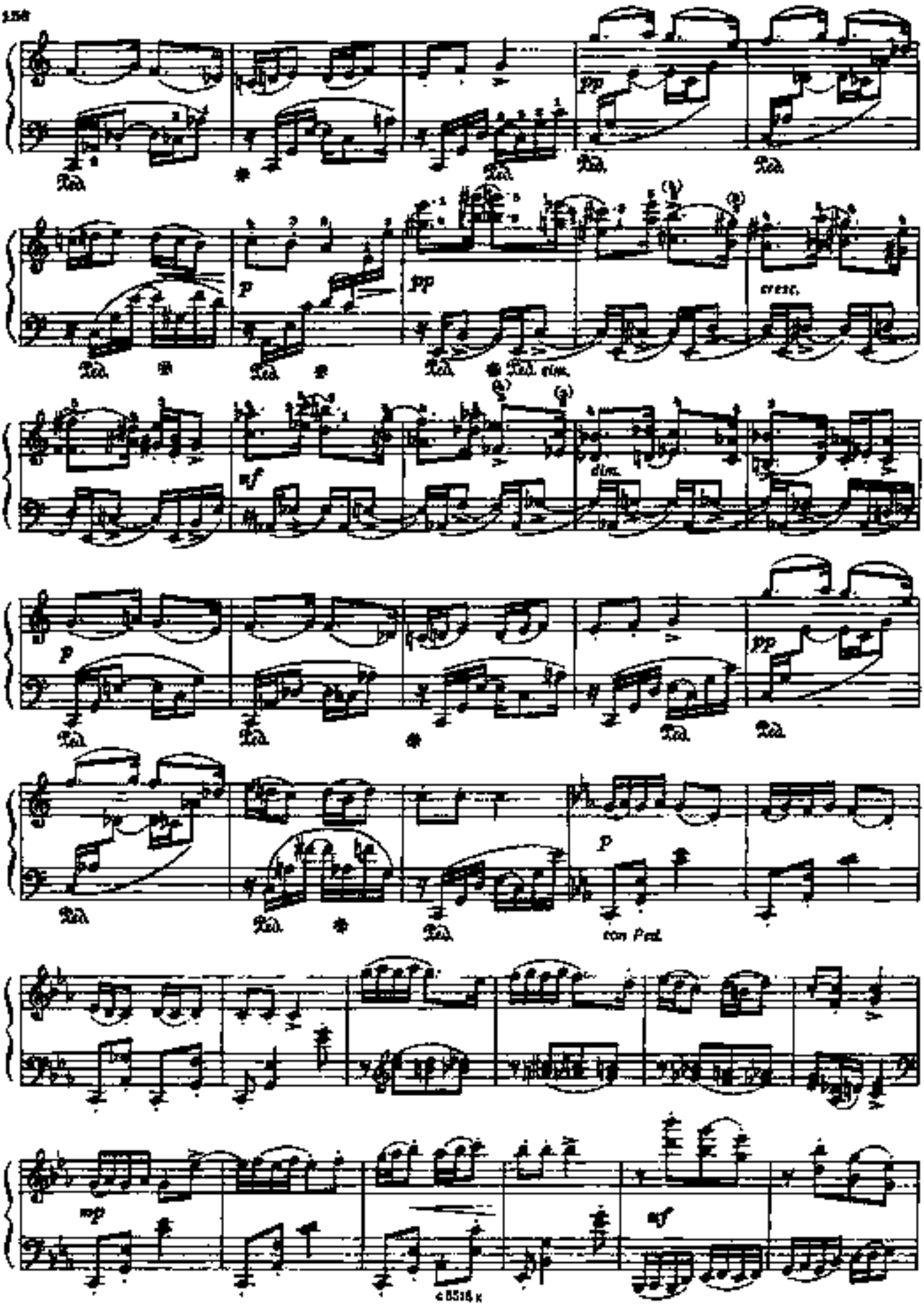

dim.
a tempo
con Ped.
a tempo (poco avanti)
piena voce
con Ped.
una corda
a tempo
tre corde

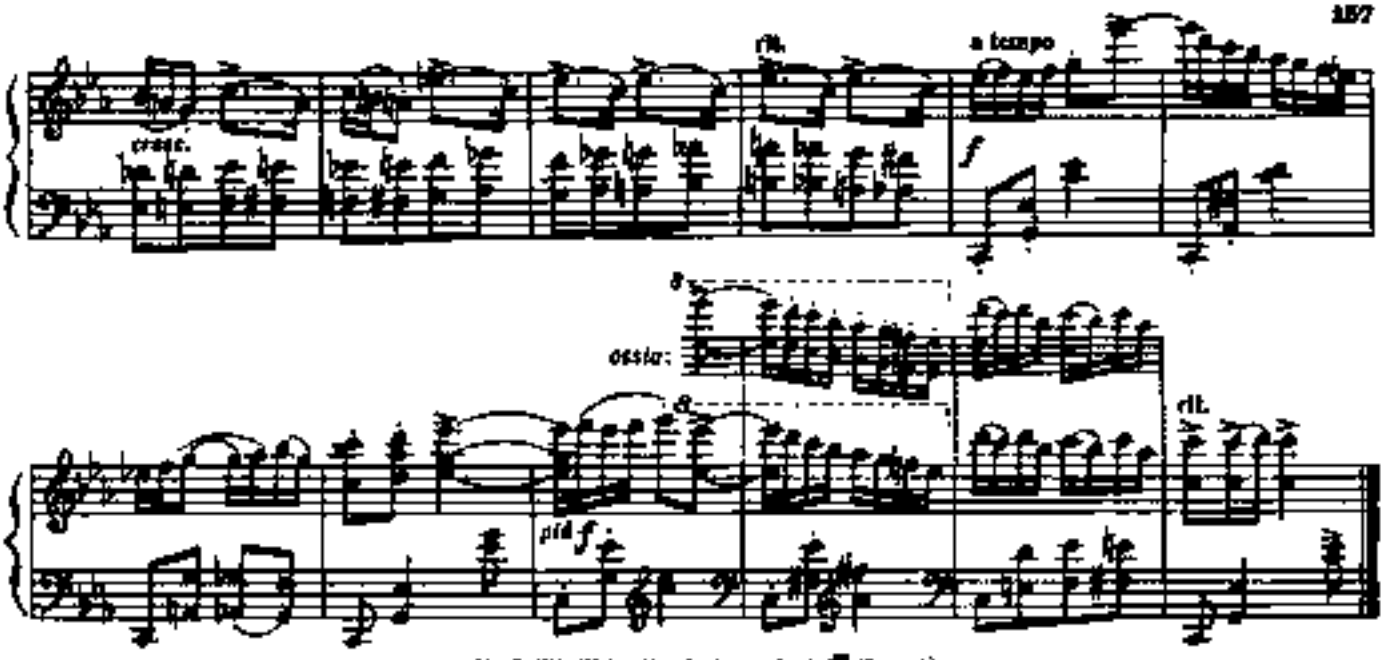
4. ПОЛЬКА

Соч. 73 №5

Allegretto [Довольно скоро]

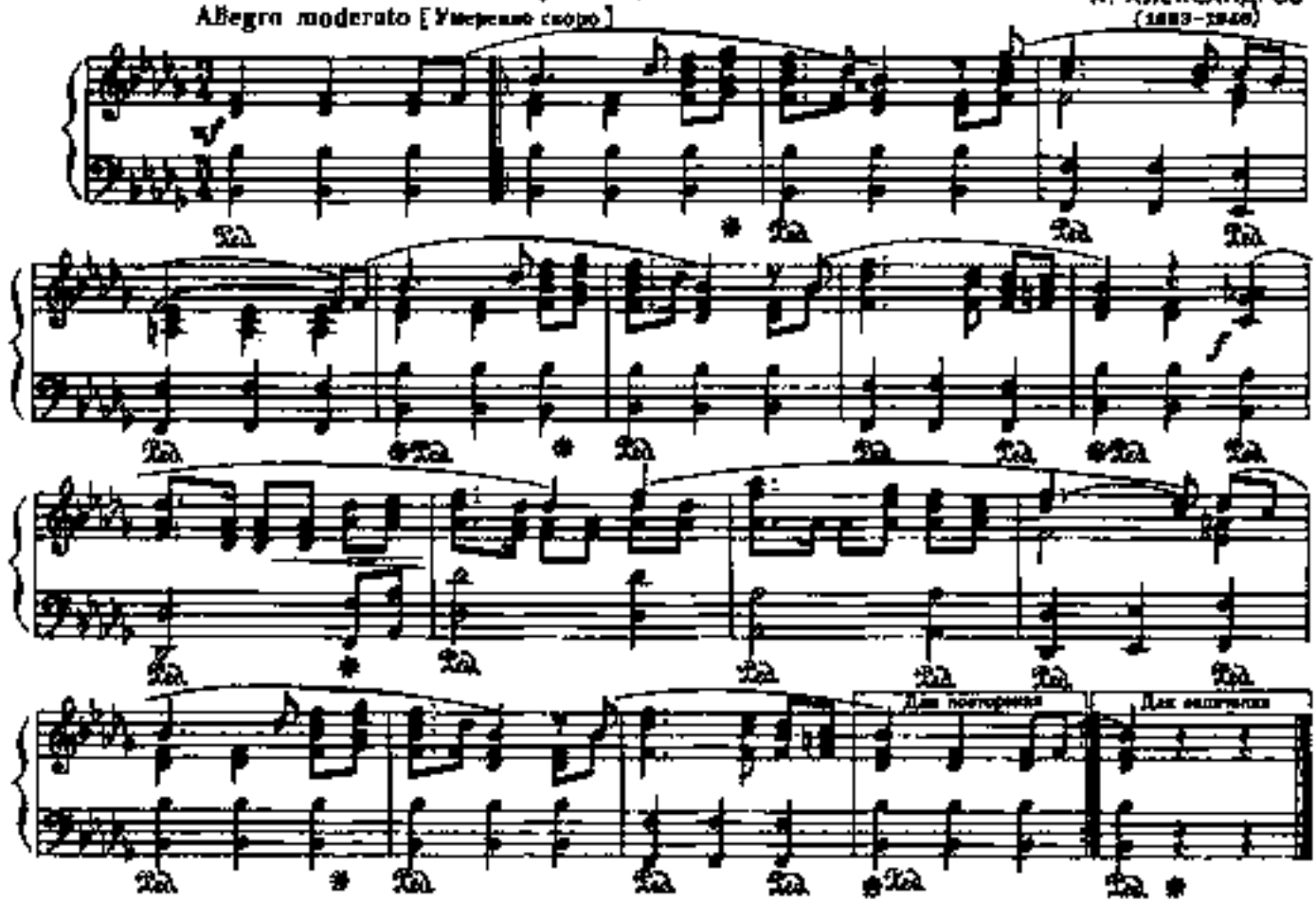



pp
Ped.
p
cresc.
dim.
mf
con Ped.
mp
sf



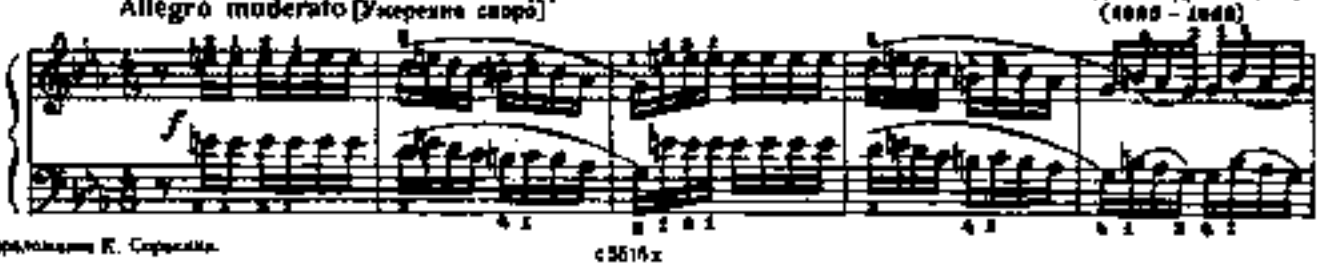
СВЯЩЕННАЯ ВОЙНА*)

А. АЛЕКСАНДРОВ
(1883–1946)

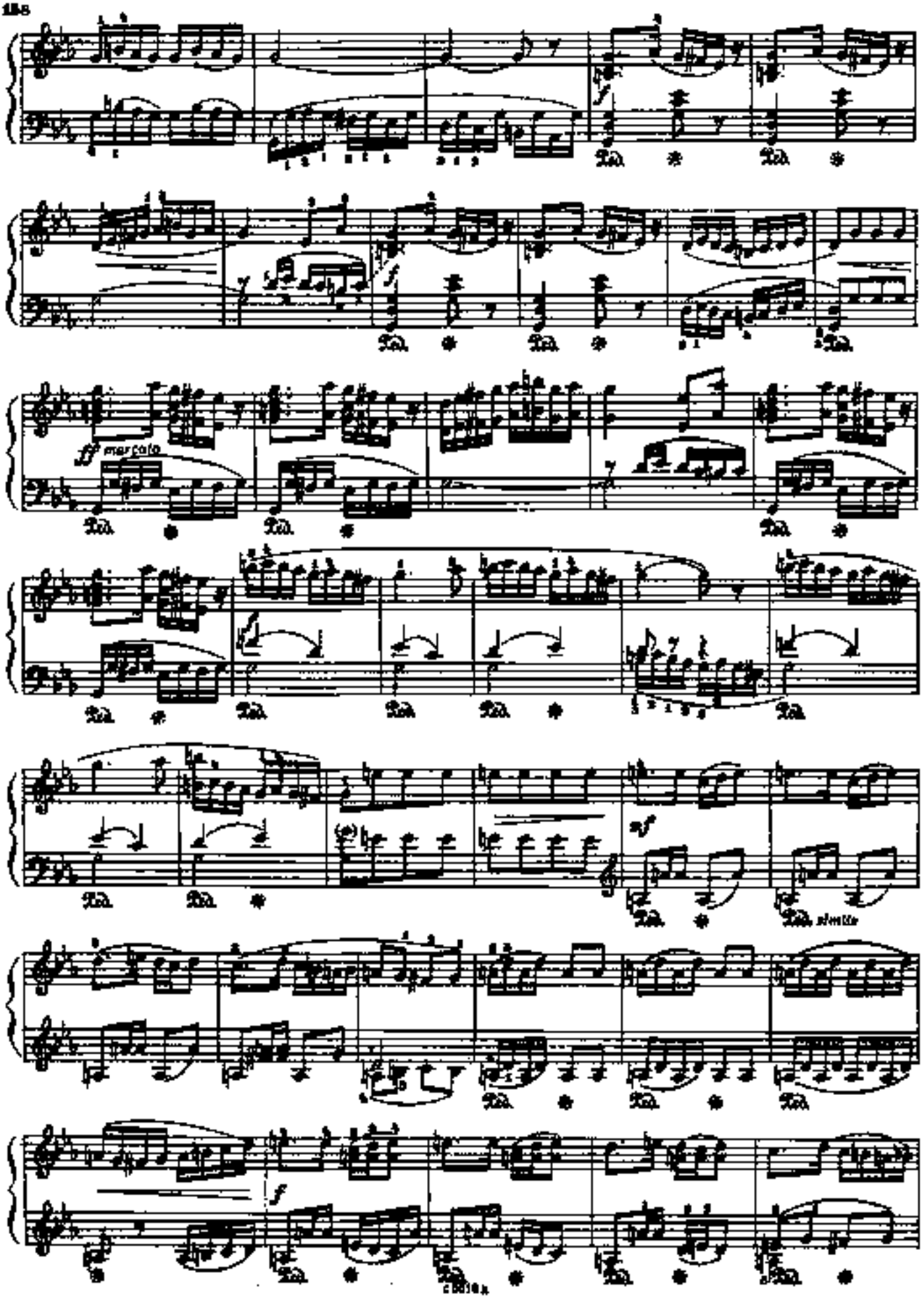


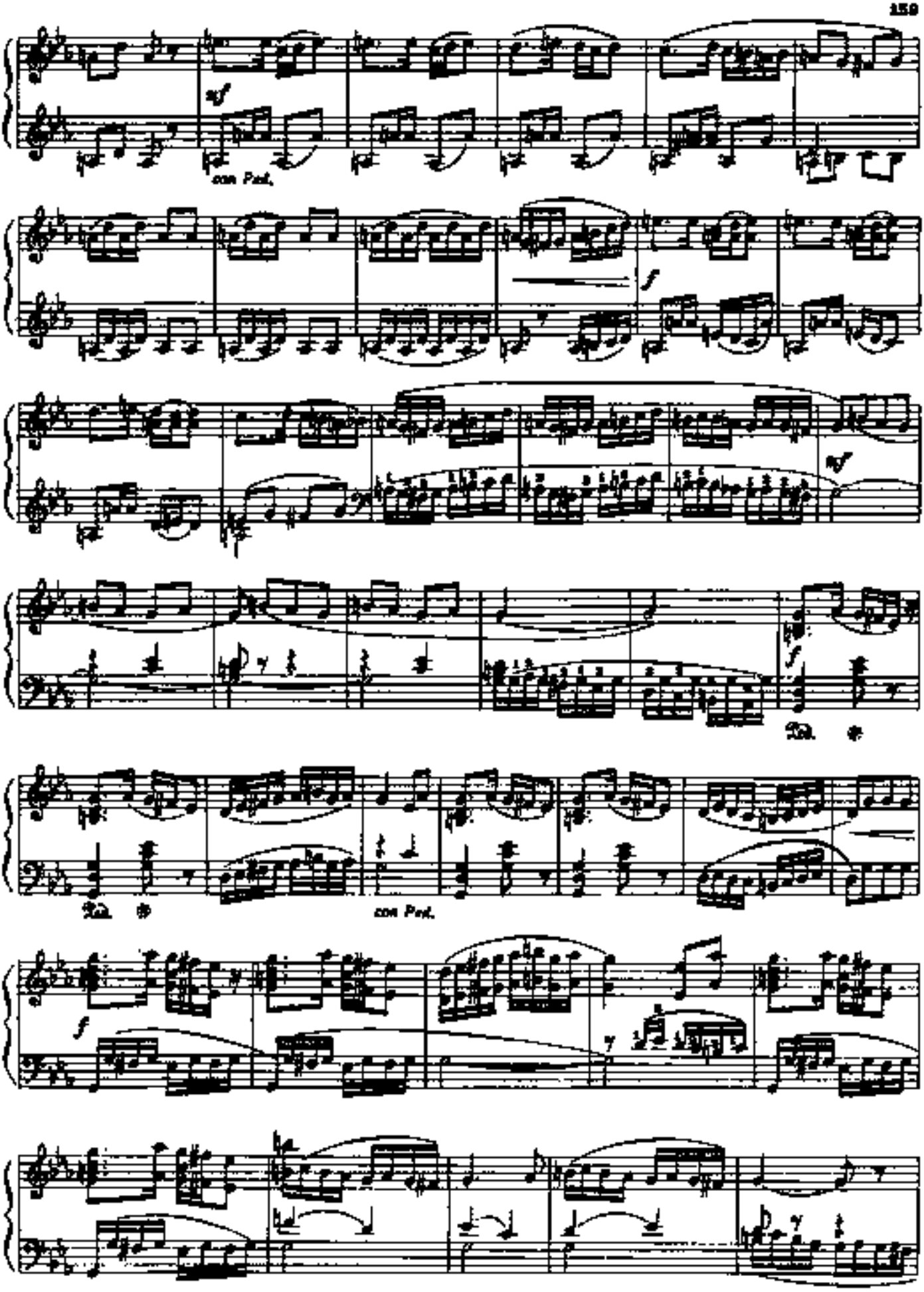
ДЖАНГИ

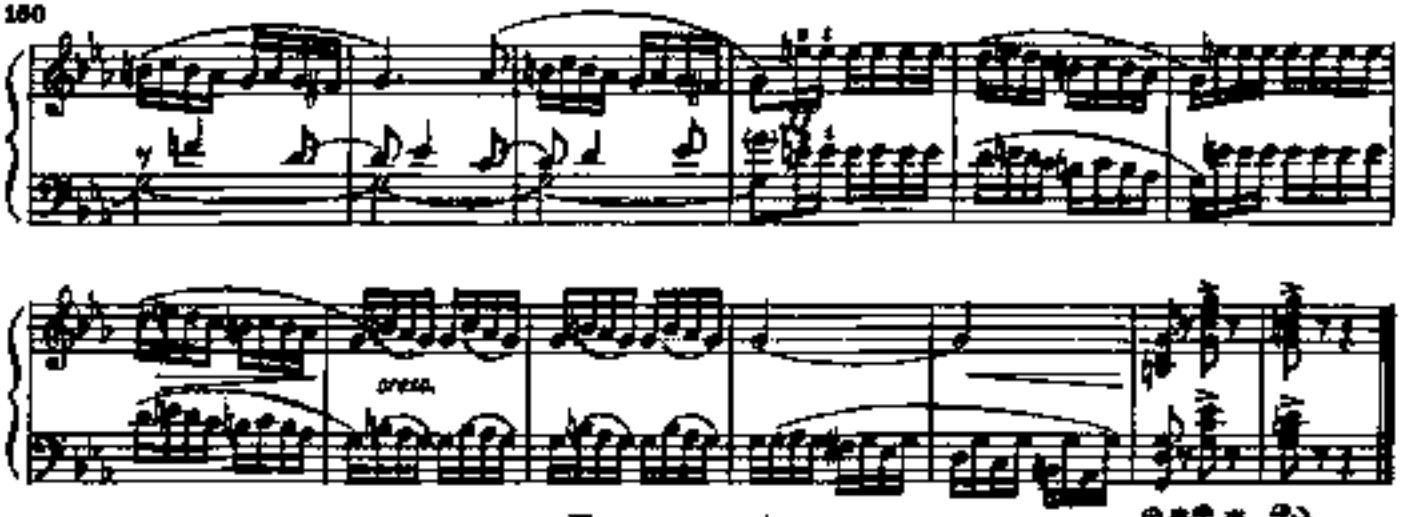
УЗЕИР ГАДЖИБЕКОВ
(1885 – 1948)



*) Переложение К. Сорокина.


ff marcato
sempre


mf
con Ped.
f
mf
f
Ped.
Ped.
con Ped.
f



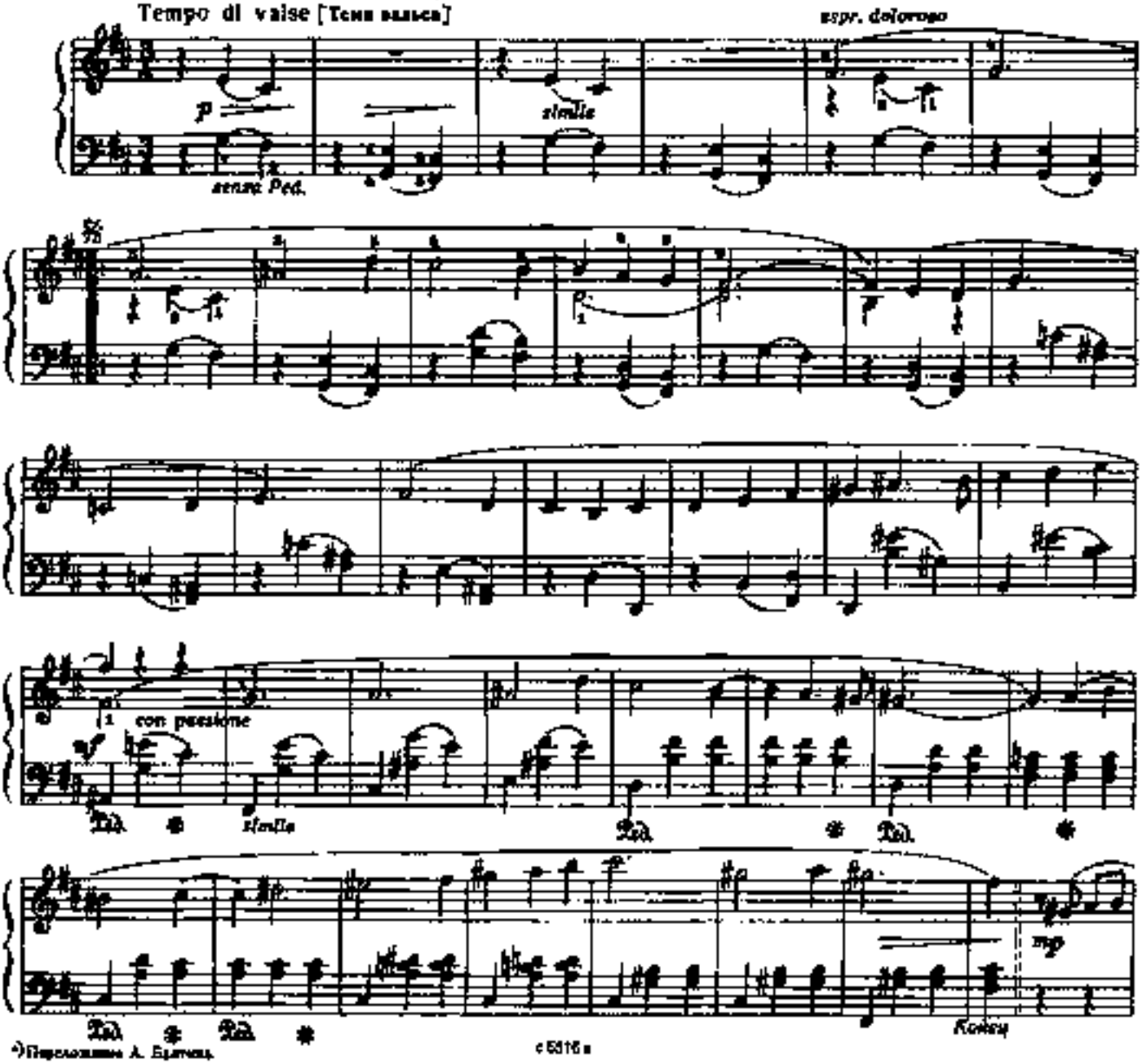
Две пьесы

1. ВАЛЬС*)

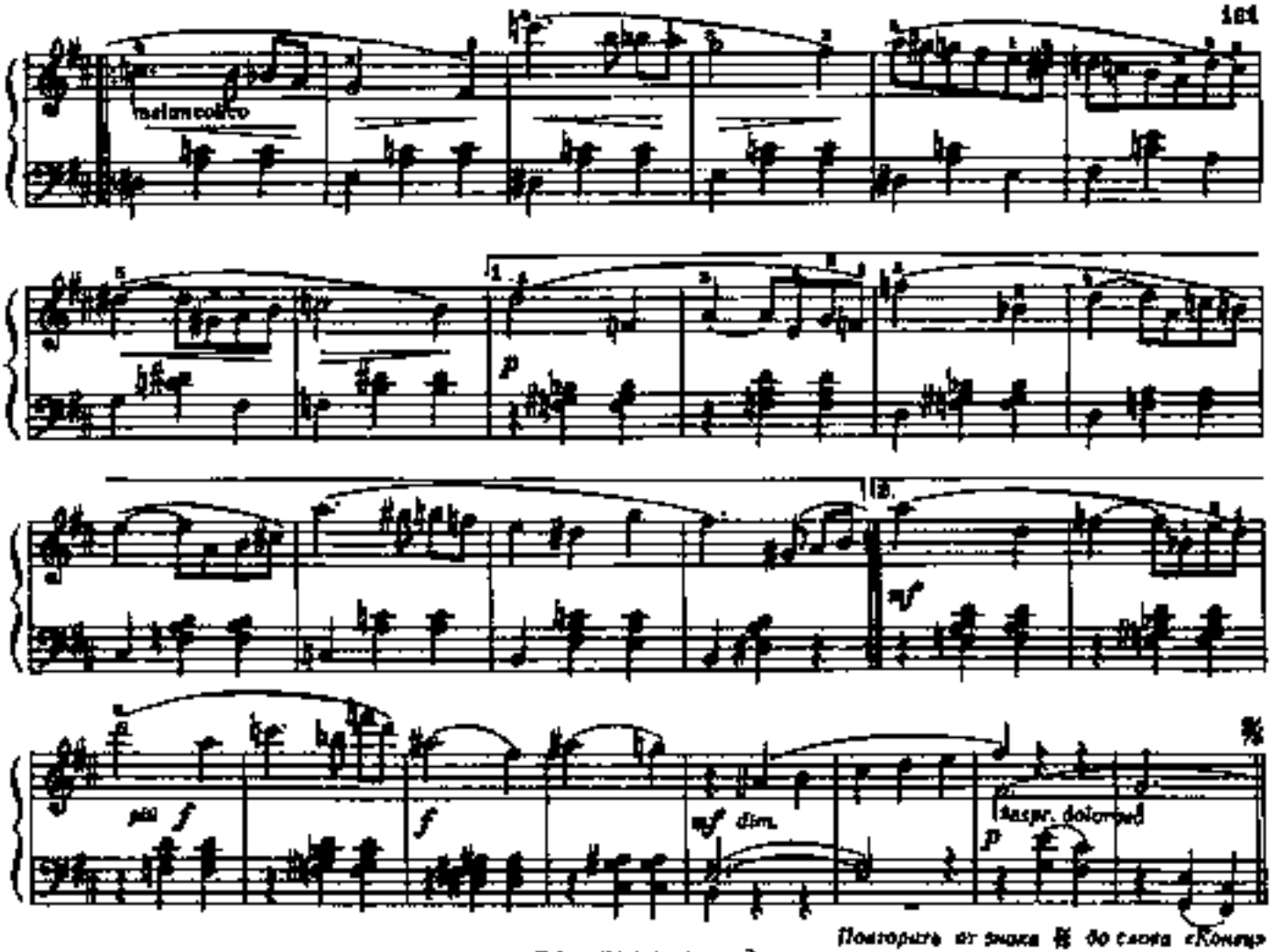
на оперы „ДЕКАБРИСТЫ"

(сокращенное изложение)

Ю. ШАПОРИН



*) Переложение А. Бартона.

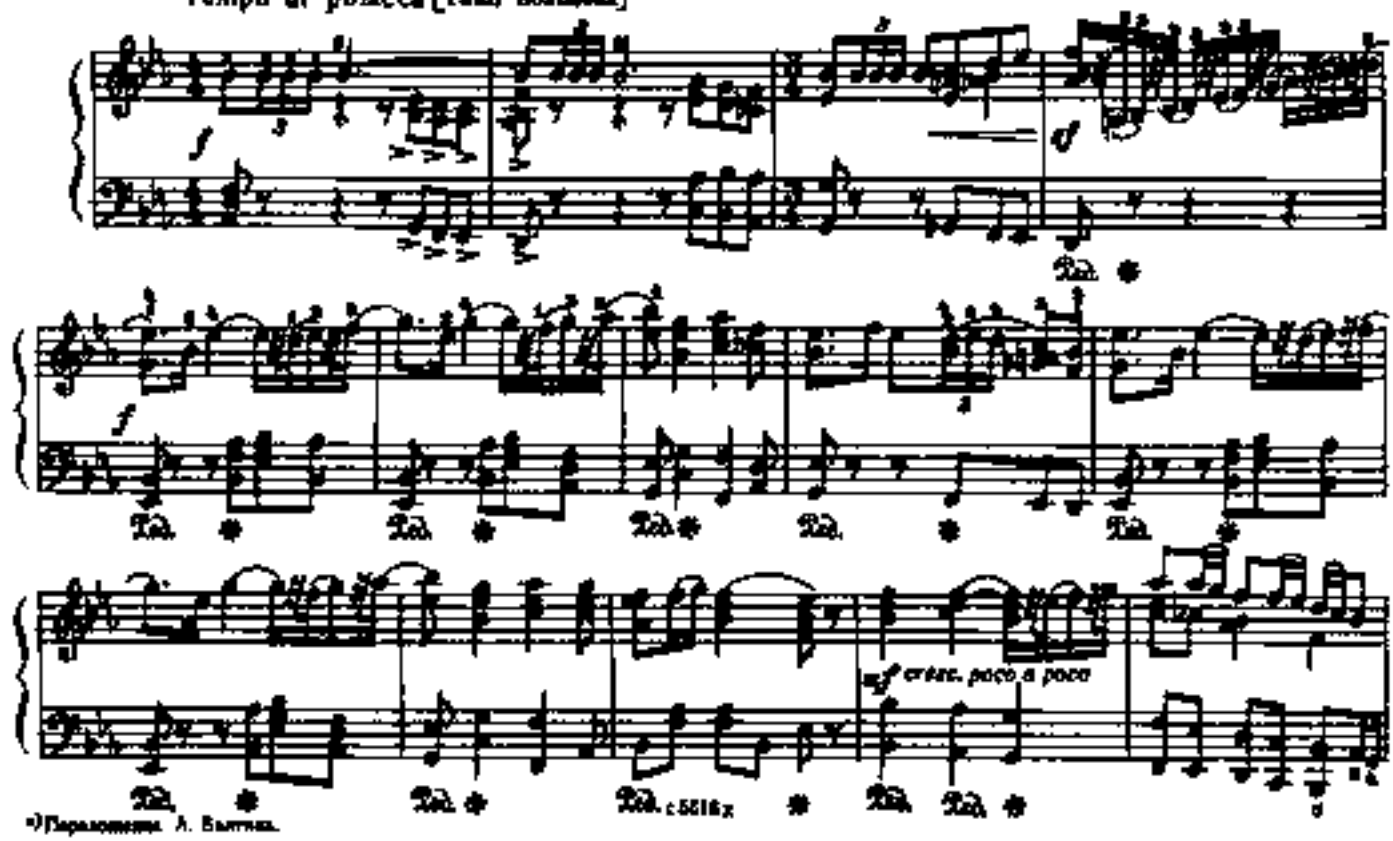


Повторить от знака 𝄋 до слов «Конец»

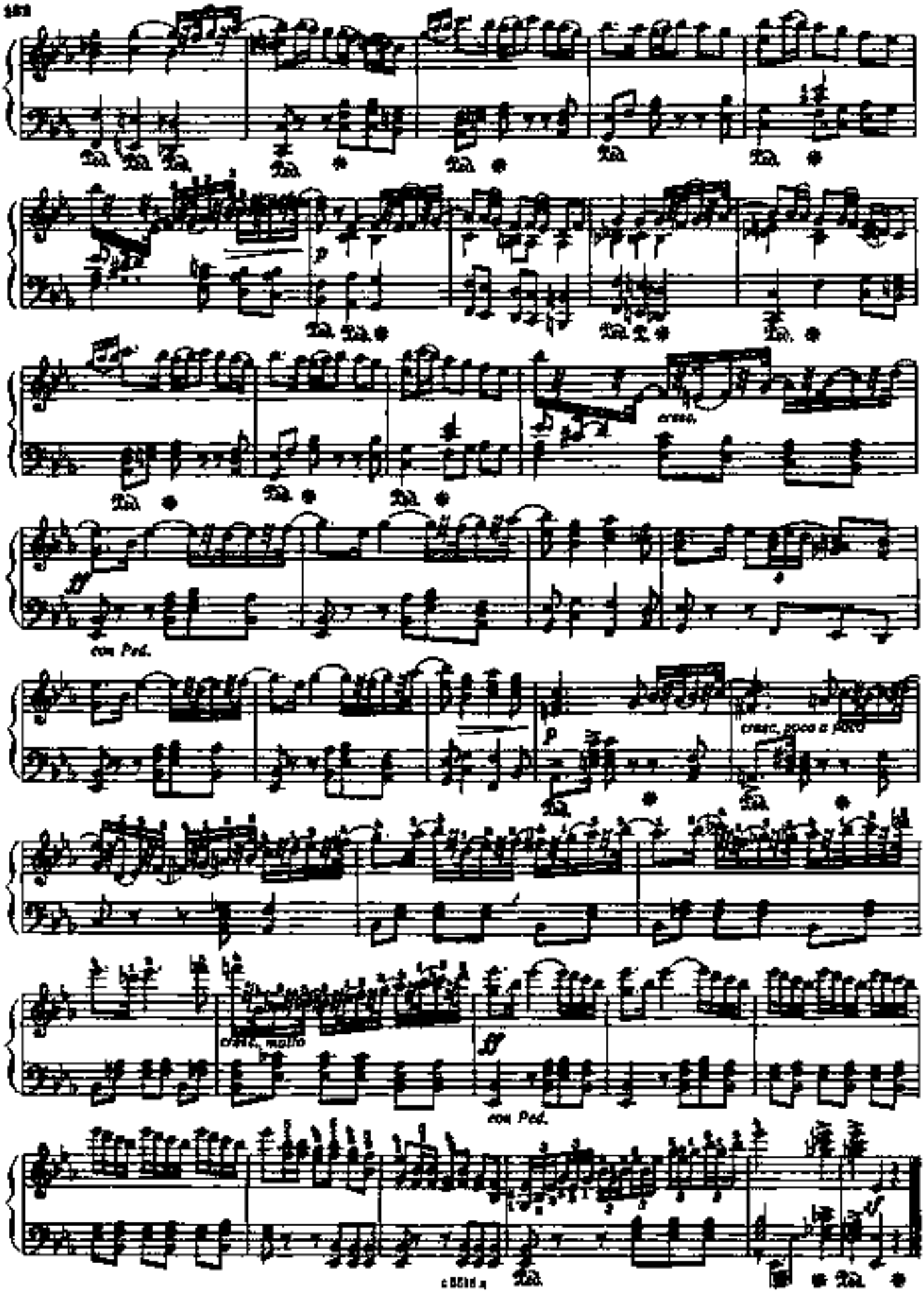
2. ПОЛОНЕЗ*)

на оперы „ДЕКАБРИСТЫ"

Tempo di polacca [Темп полонеза]



*) Переложение А. Балтина.


cresc.
con Ped.
cresc. poco a poco
cresc. molto
ff
con Ped.

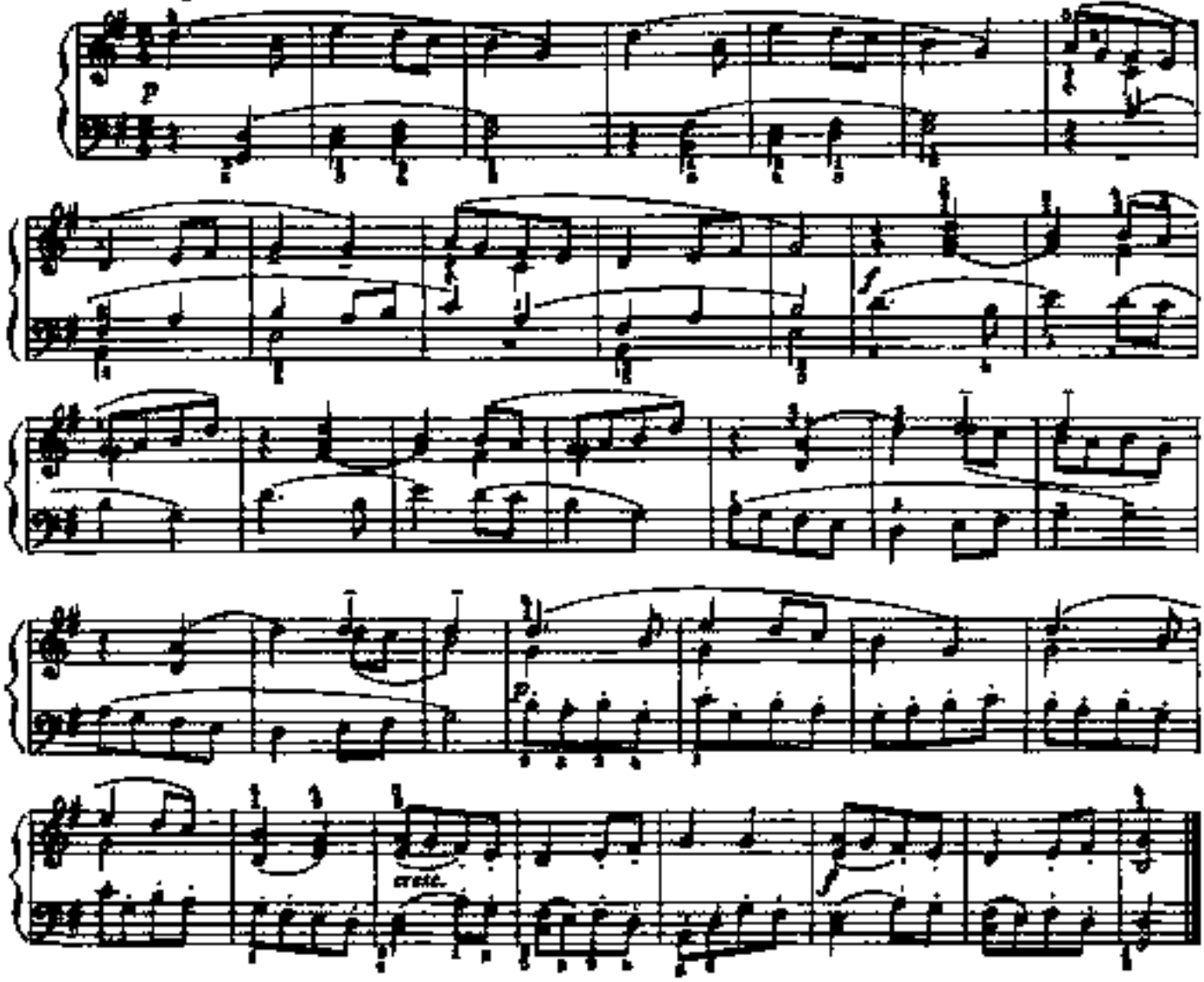
Три пьесы

1. КУМА

Русская народная песня

Allegro moderato [Умеренно скоро]

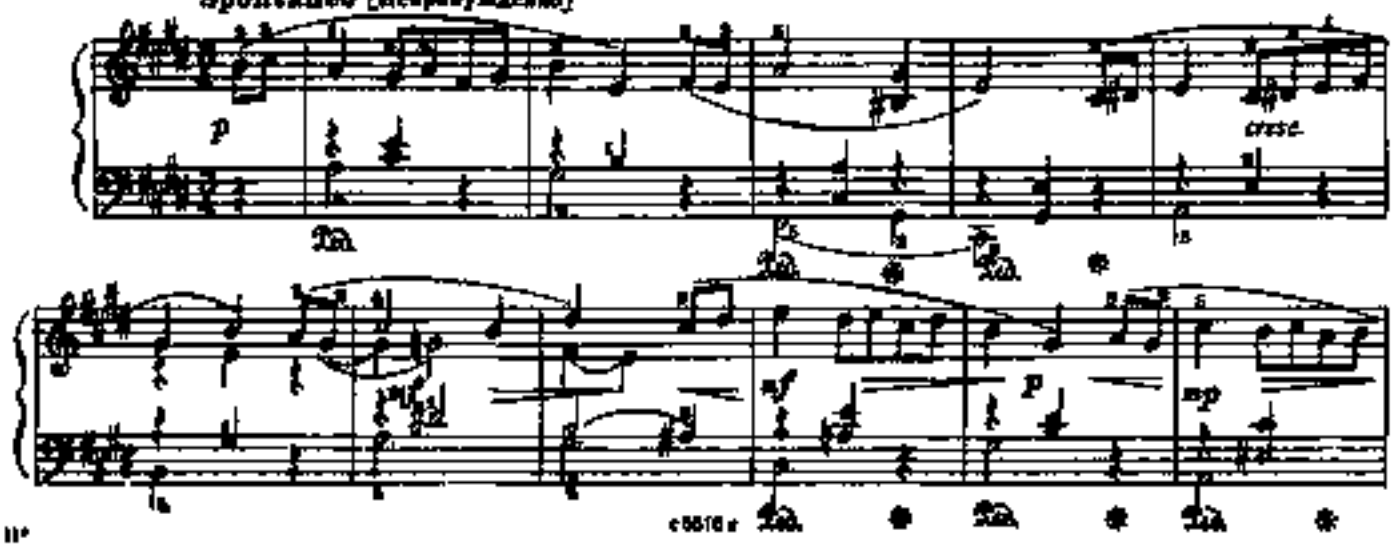
Ан. АЛЕКСАНДРОВ
(1888–1963)

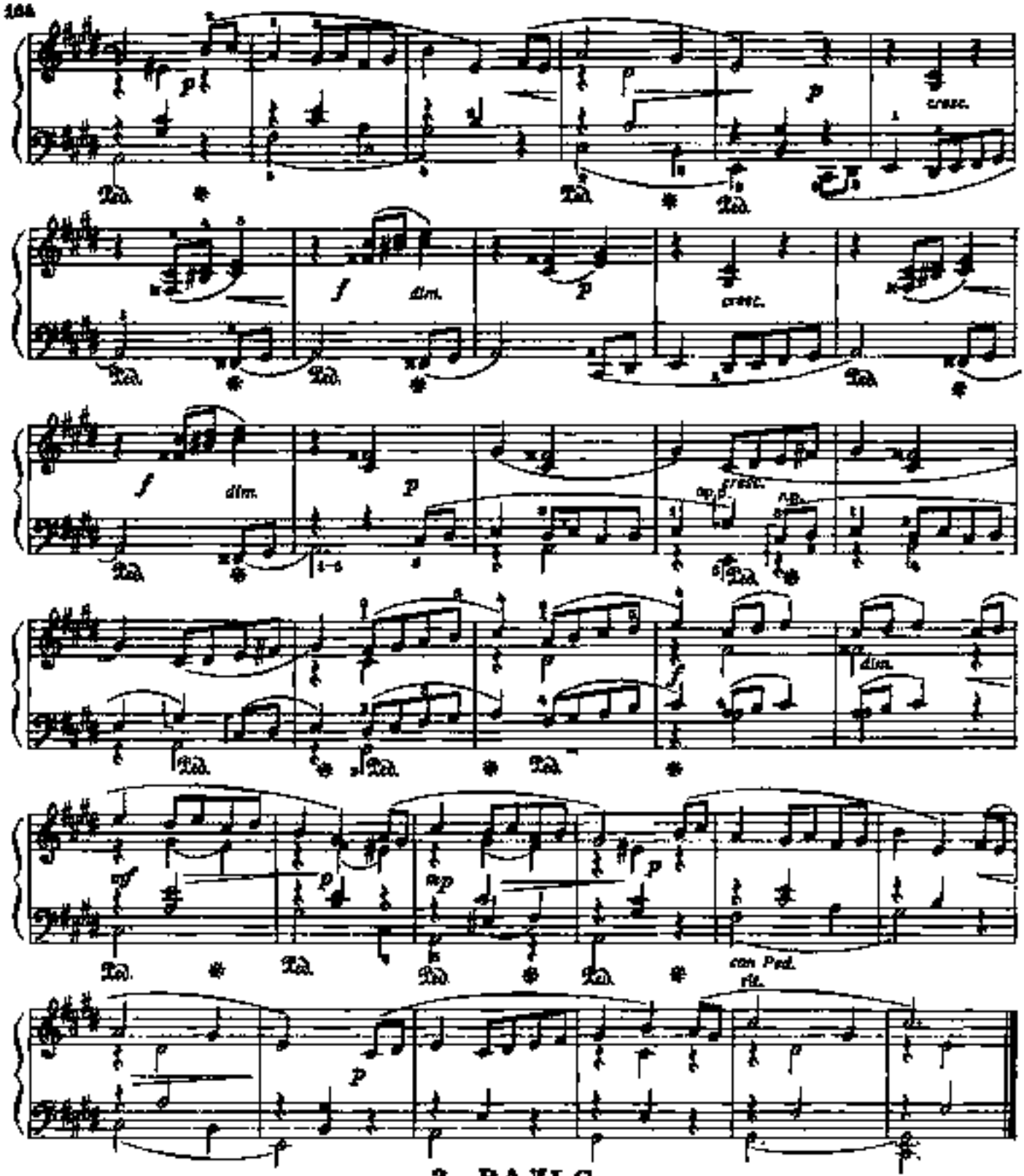


2. ВСТРЕЧА

Spontáneo [Непринужденно]

Соч. 68 № 1



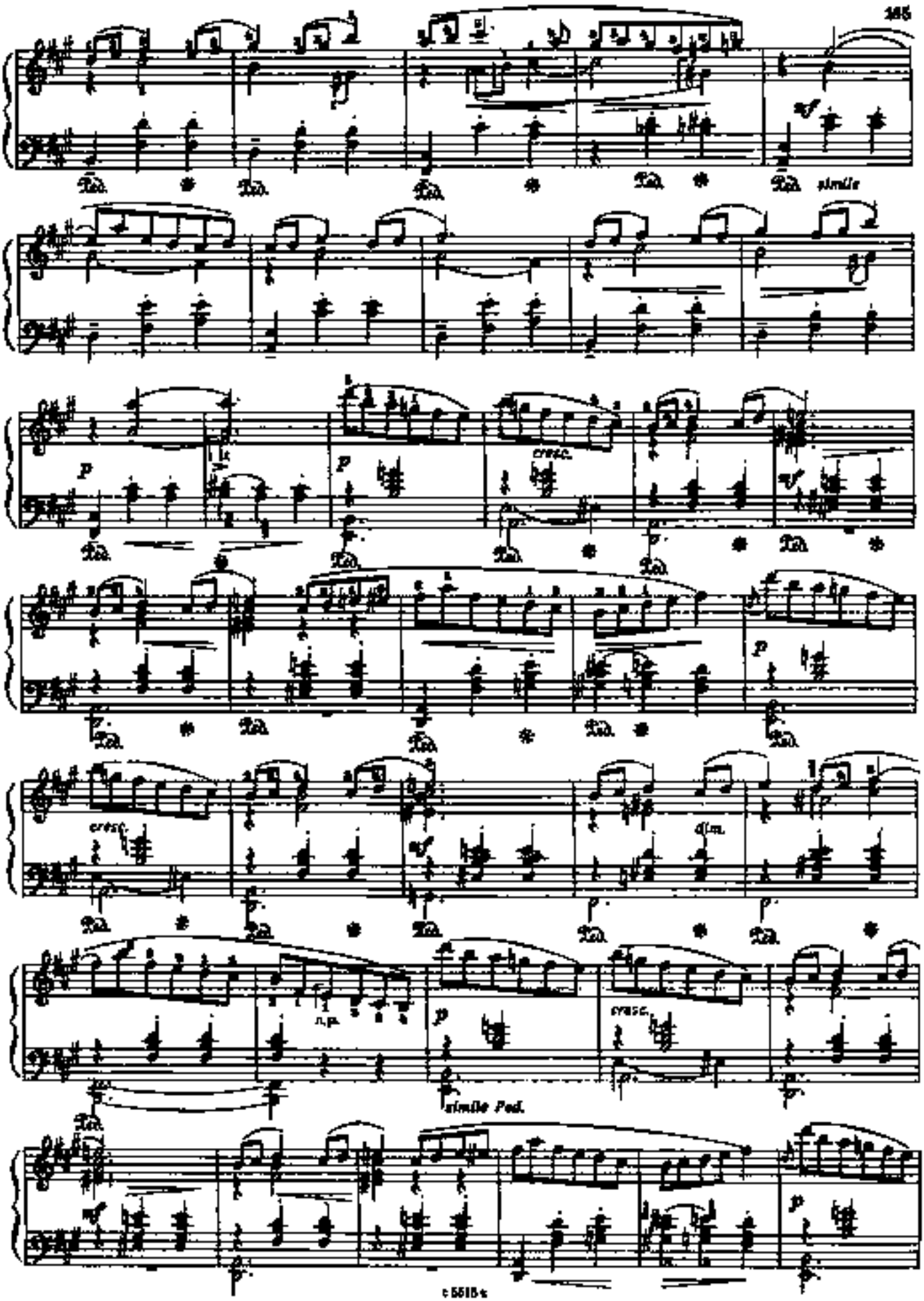


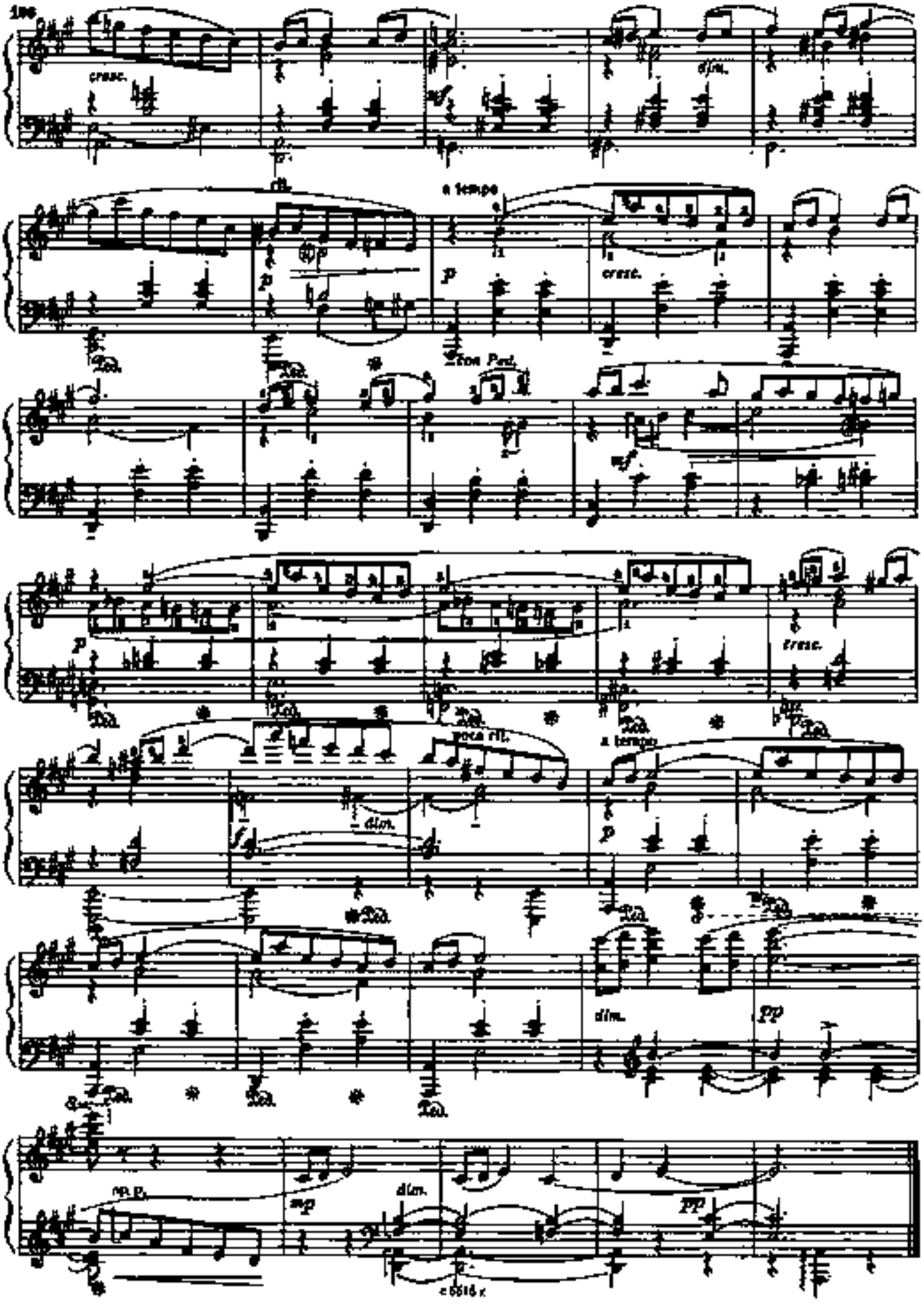
3. ВАЛЬС

из музыки к радиопьесе „ХРУСТАЛЬНЫЙ БАШМАЧОК"

Соч. 80 №4

Tempo di valse tranquillo [В темпе спокойного вальса]


Ped. simile
cresc.
dim.
simile Ped.

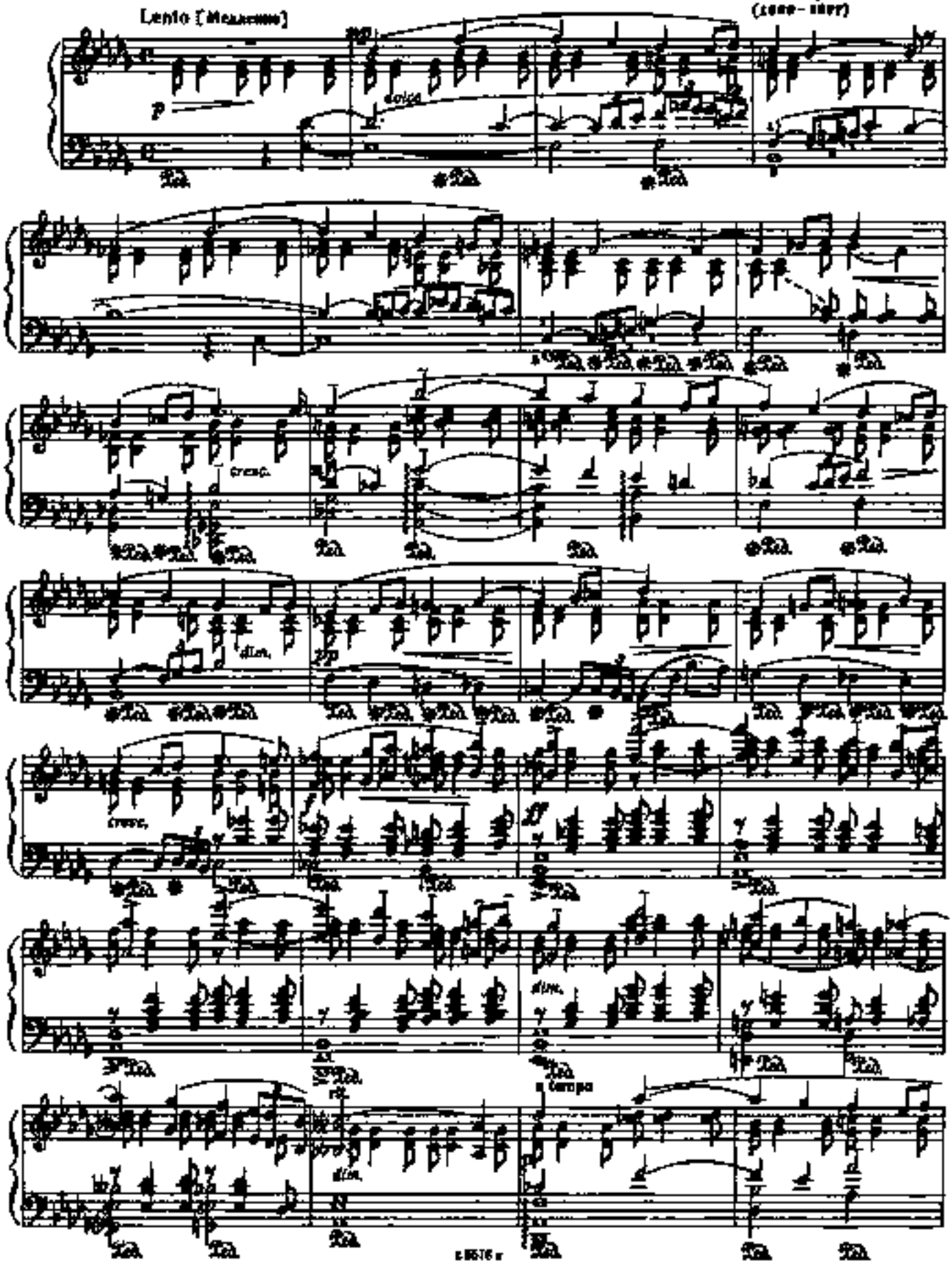

cresc.
dim.
a tempo
cresc.
Con Ped.
cresc.
poco rit.
a tempo
dim.
pp
mp
dim.
pp

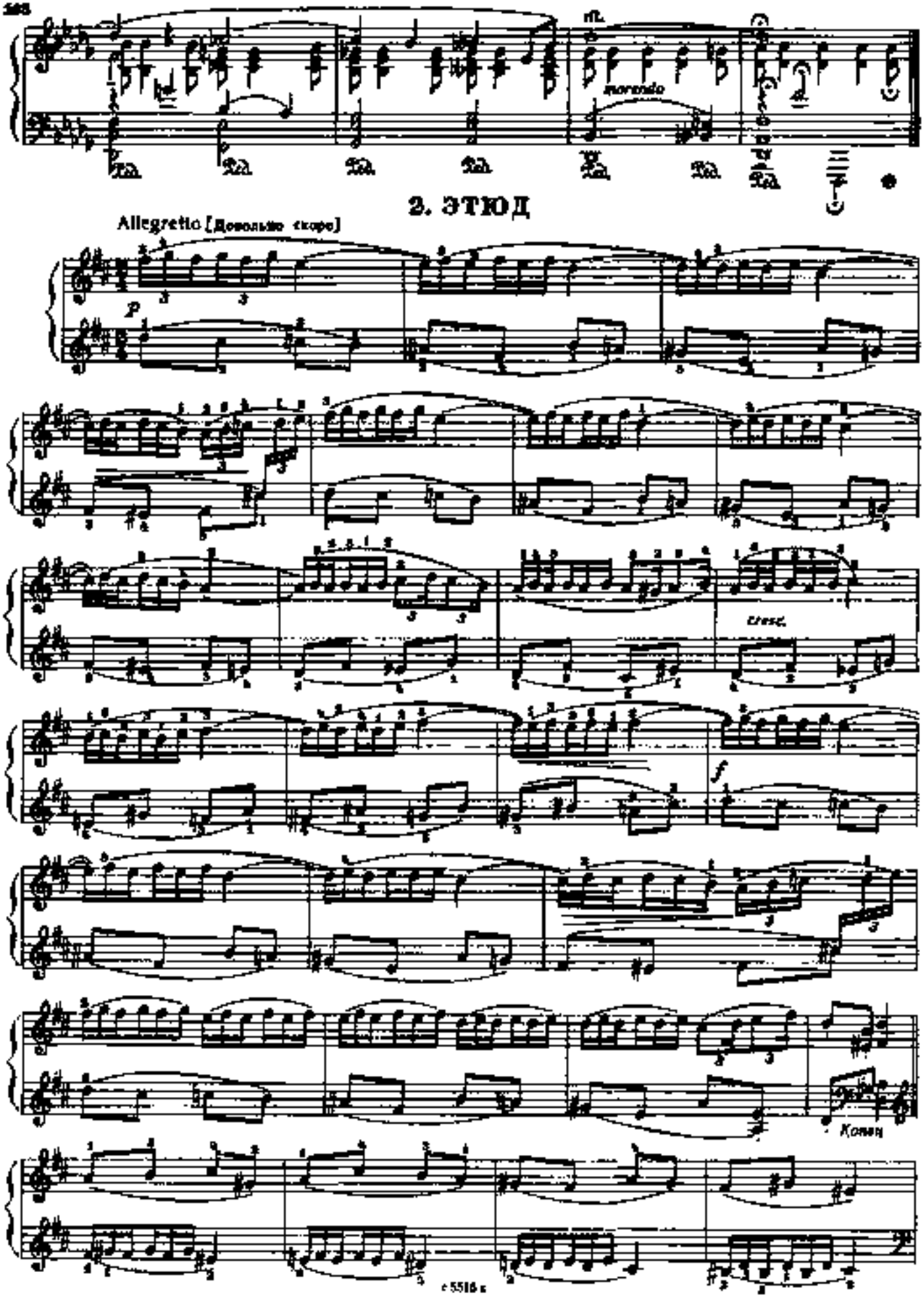
Две пьесы

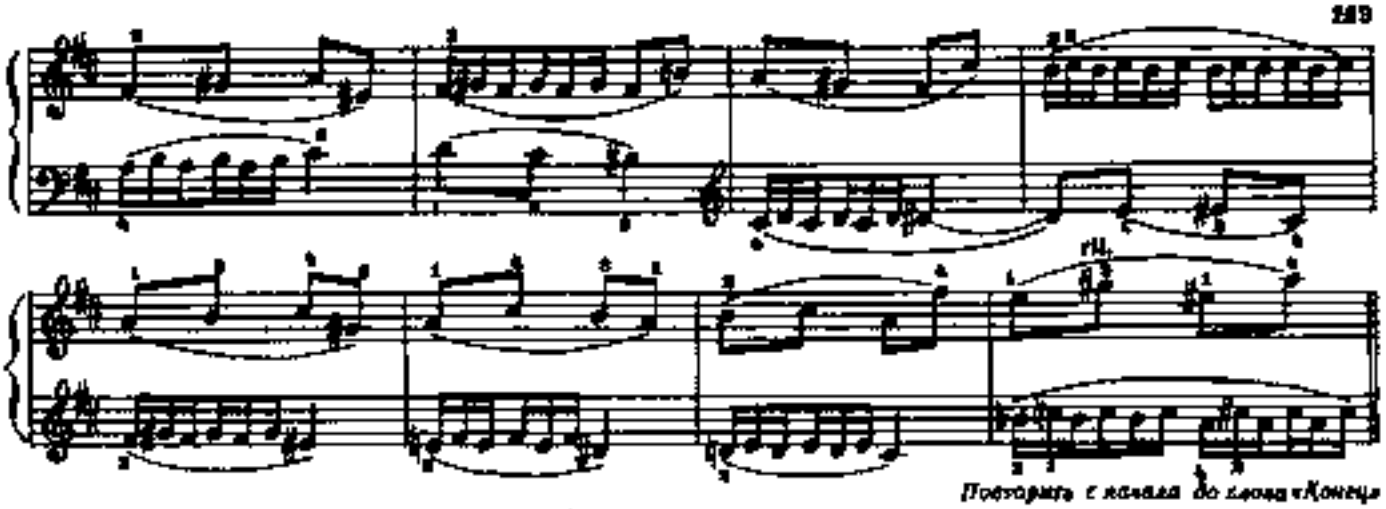
1. ПРЕЛЮДИЯ

Л. РЕВУЦКИЙ. Соч. 6 №1
(1900–1917)

Lento [Медленно]




rit.
morendo
2. ЭТЮД
Allegretto [Довольно скоро]
p
cresc.
f
Конец



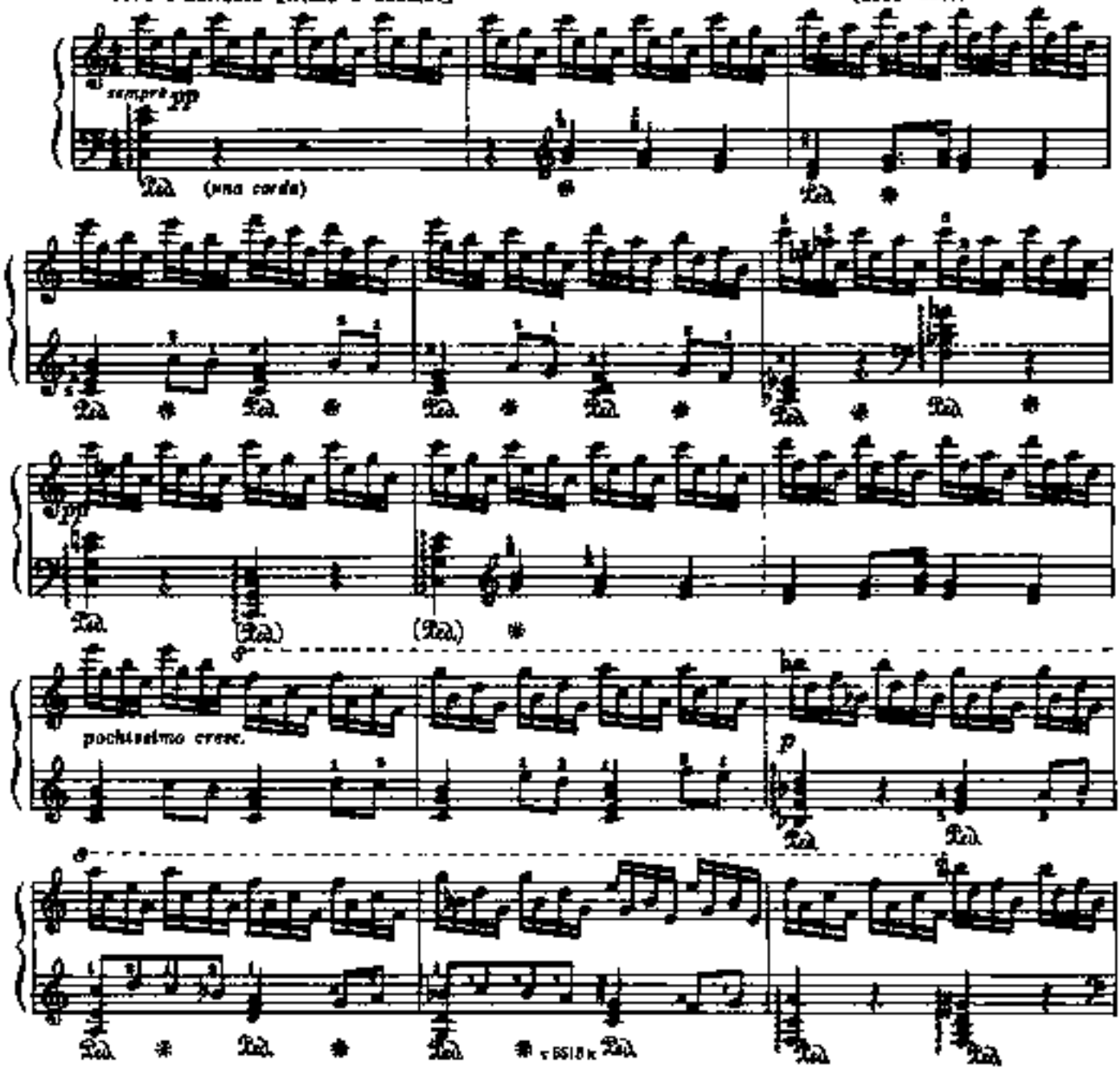
Повторить с начала до слова «Конец»

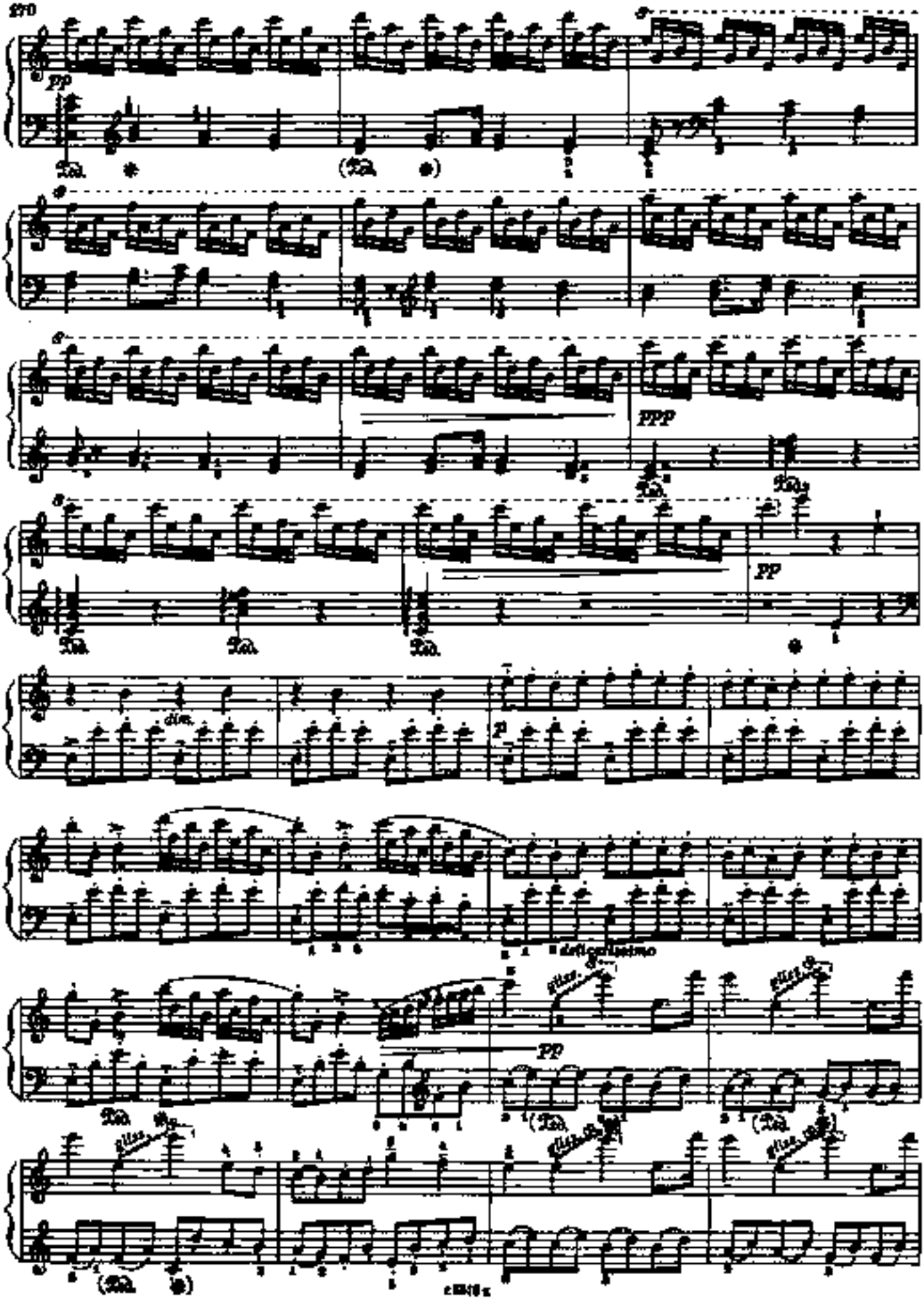
Семь пьес

1. ПРЕЛЮДИЯ

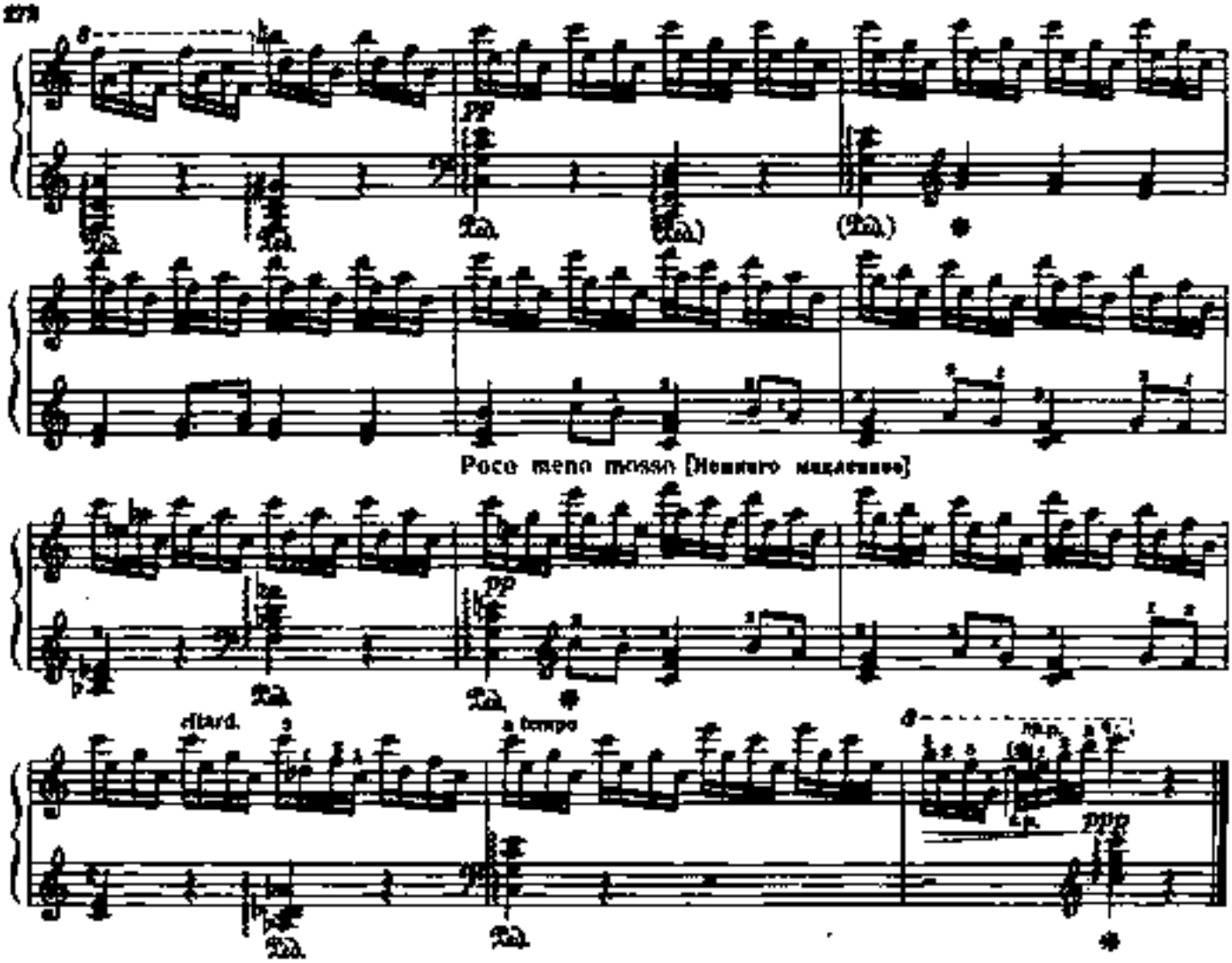
С. ПРОКОФЬЕВ. Соч. 12 №7
(1891–1953)

Vivo e delicato [Живо и нежно]

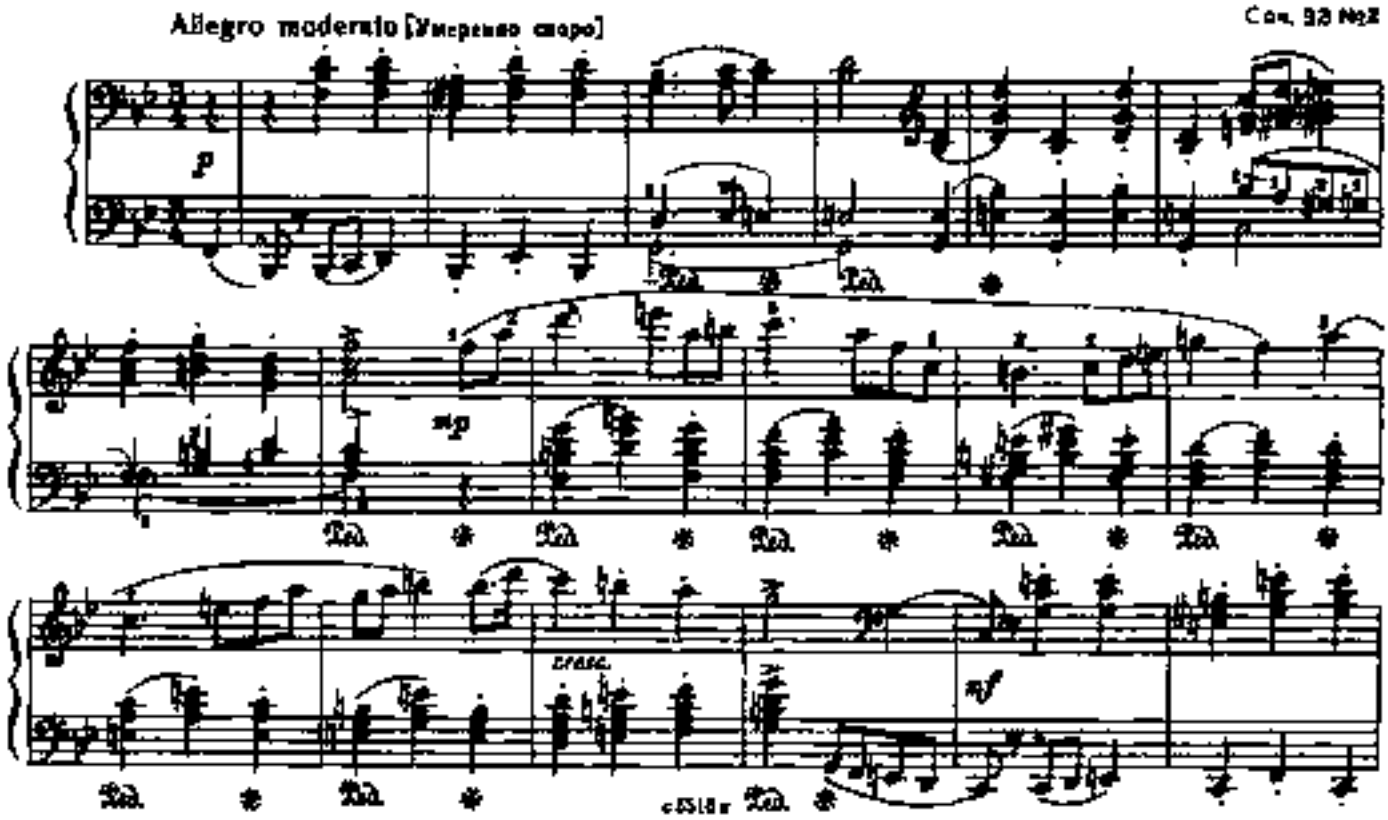


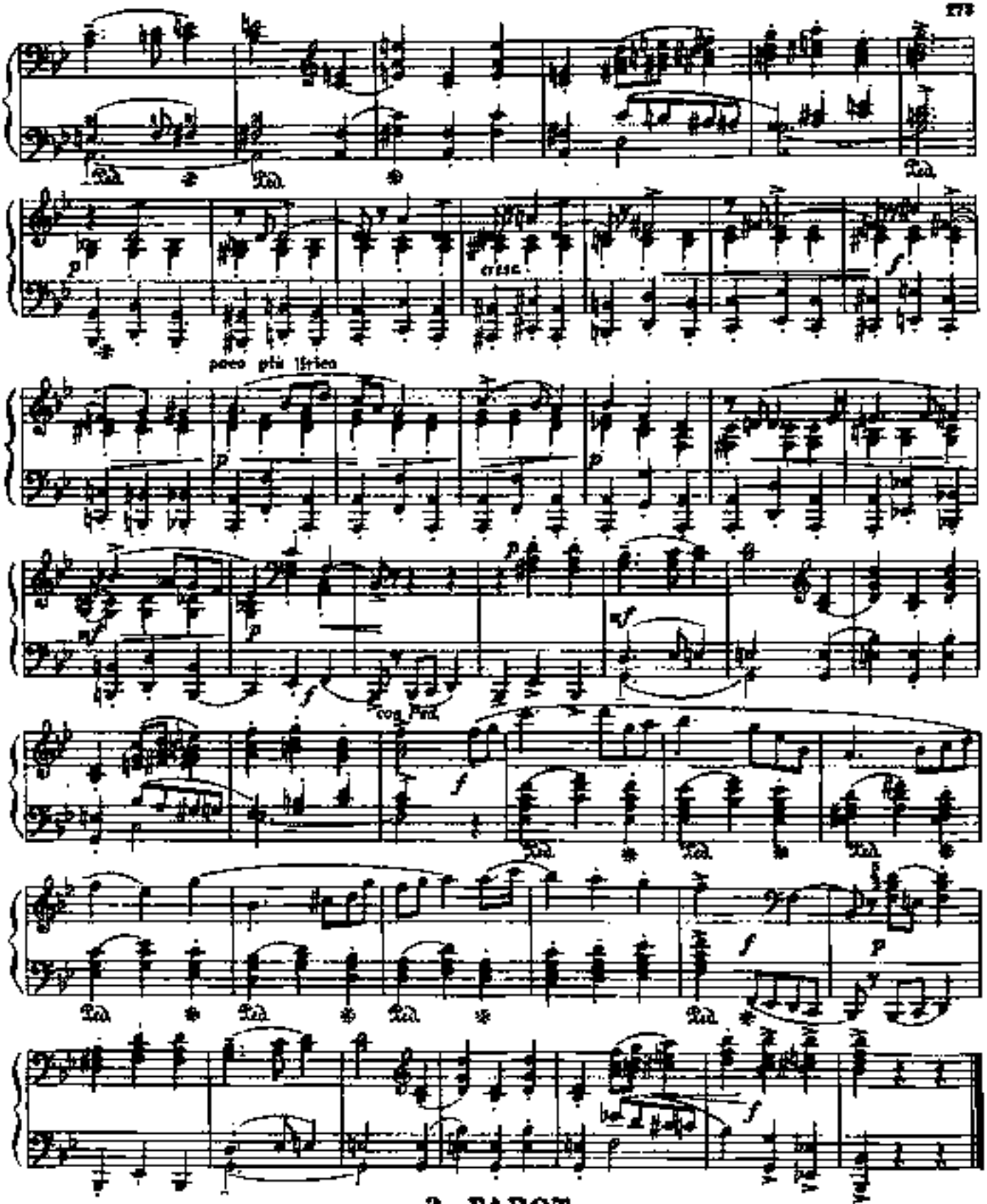

pp
Ped.
(Ped.)
ppp
Ped.
Ped.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
dim.
p
delicatissimo
pp
Ped.
(Ped.)
(Ped.)
(Ped.)

cresc.
pp


Poco meno mosso [Немного медленно]
ritard.
a tempo

2. МЕНУЭТ

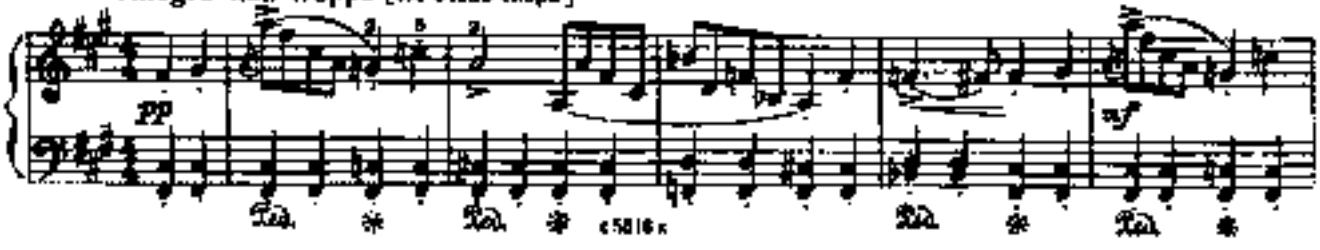

Allegro moderato [Умеренно скоро]
Соч. 33 №2
cresc.

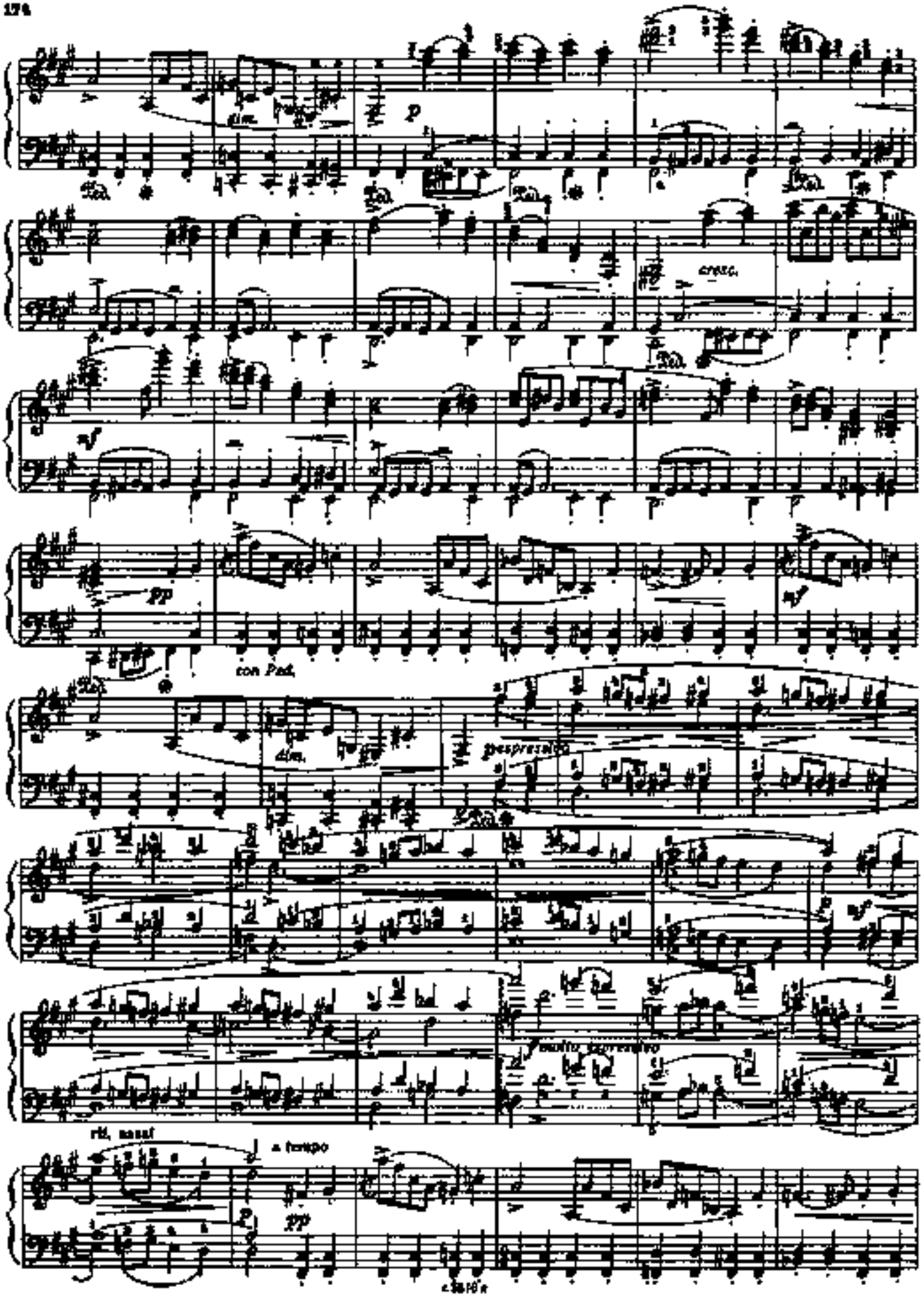


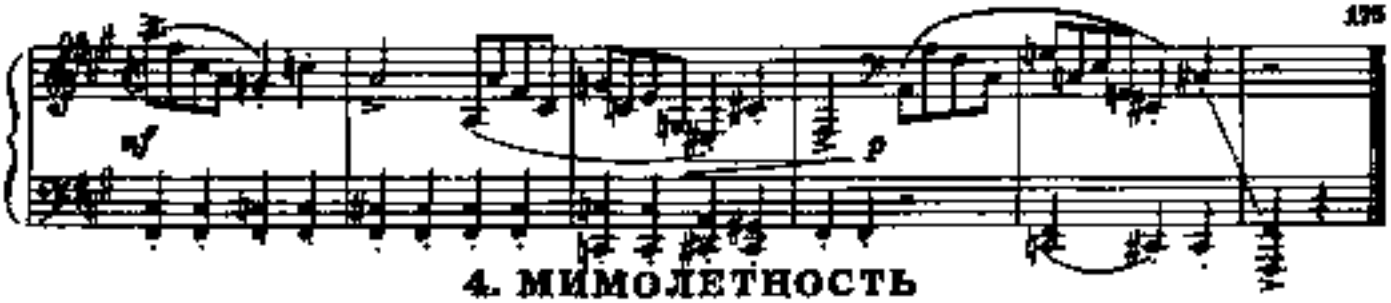
3. FABOT

Allegro non troppo [Не очень скоро]

Соч. 88 № 3



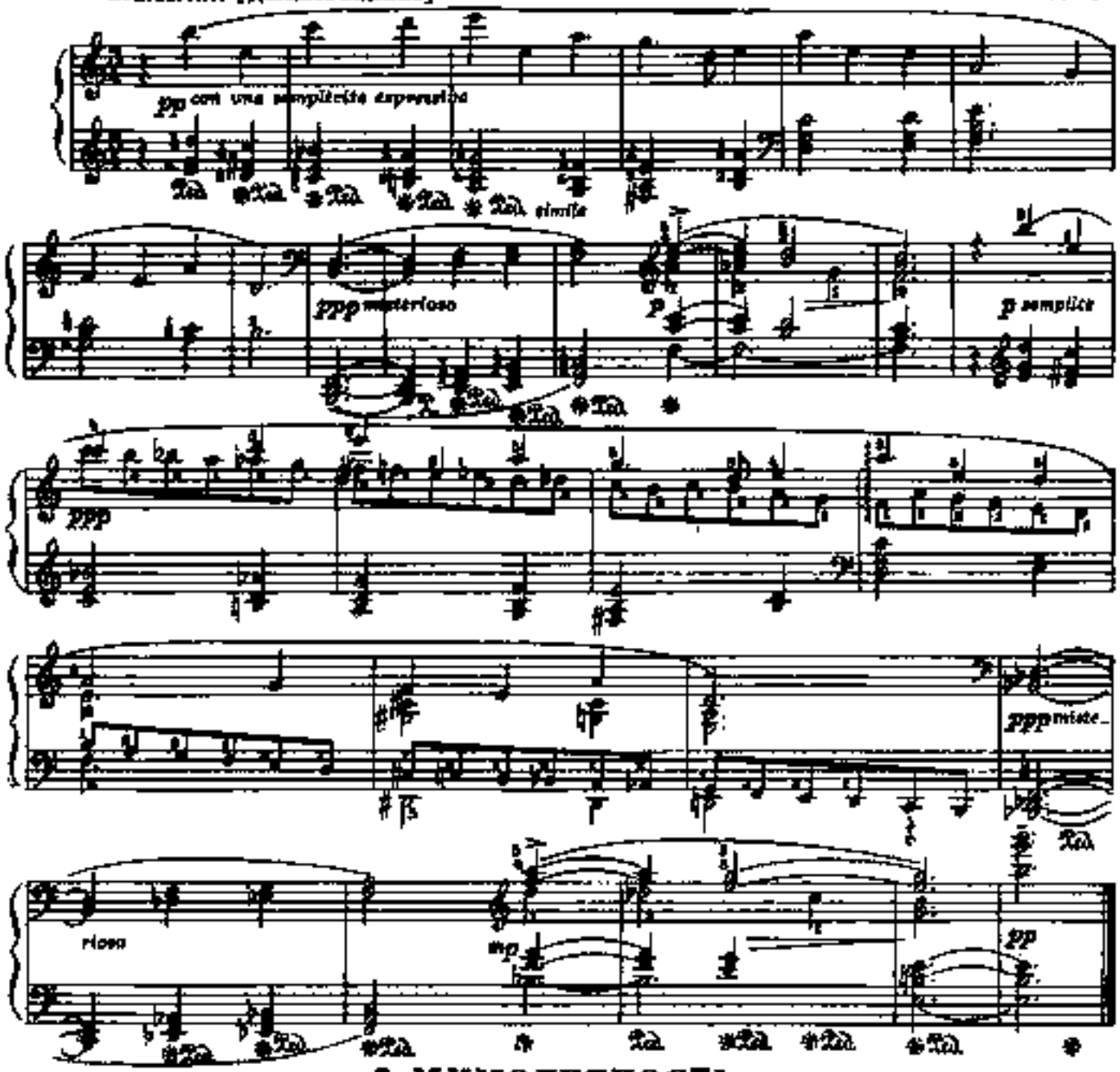

dim.
p
cresc.
mf
pp
con Ped.
dim.
espressivo
molto espressivo
rit. assai
a tempo
pp



4. МИМОЛЕТНОСТЬ

Lentamente [Довольно медленно]

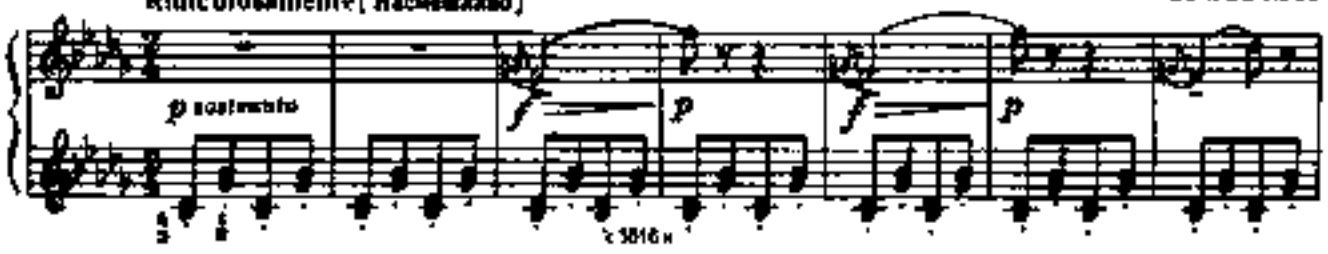
Соч. 28 №5

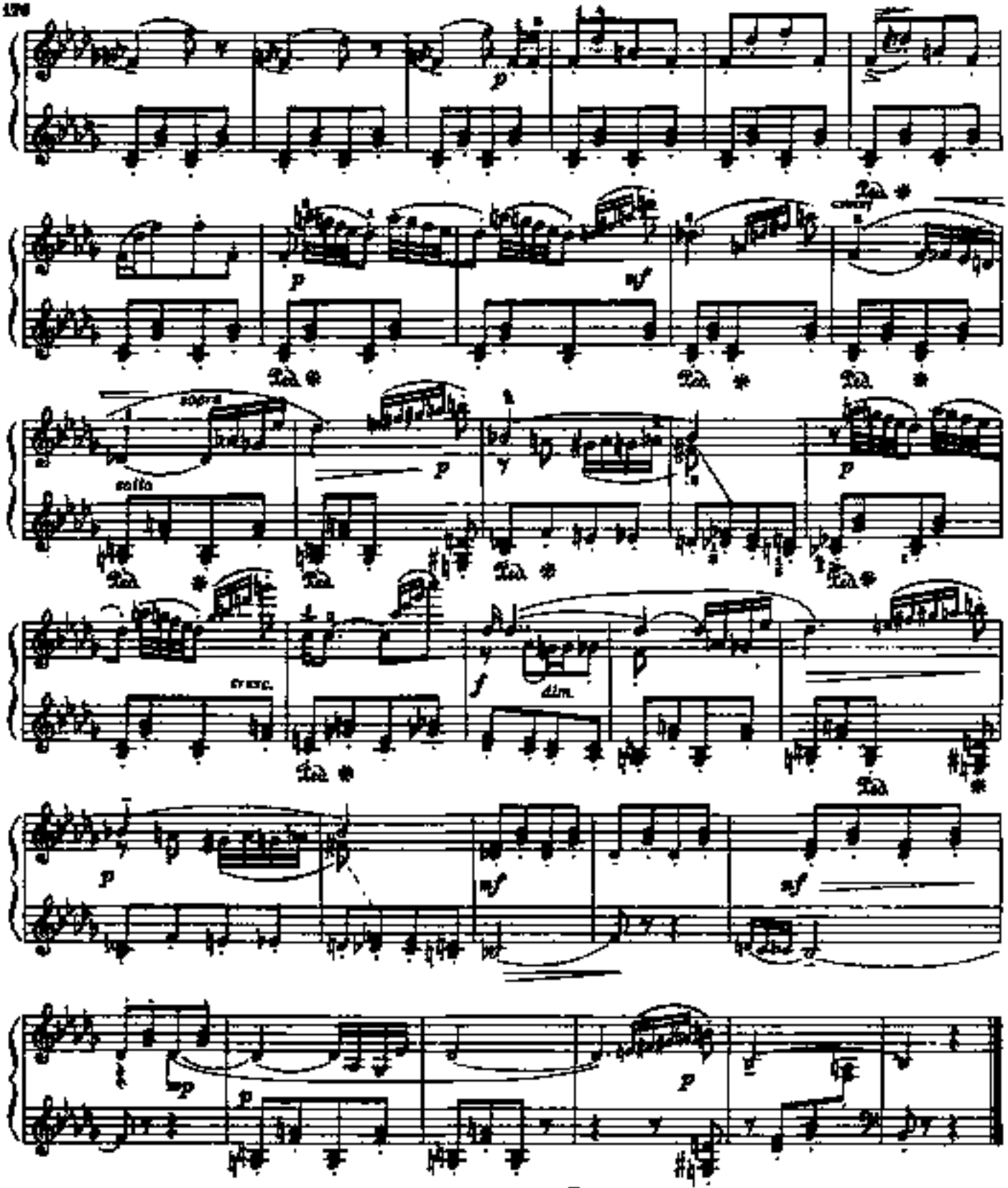


5. МИМОЛЕТНОСТЬ

Ridicolosamente [Насмешливо]

Соч. 28 №10

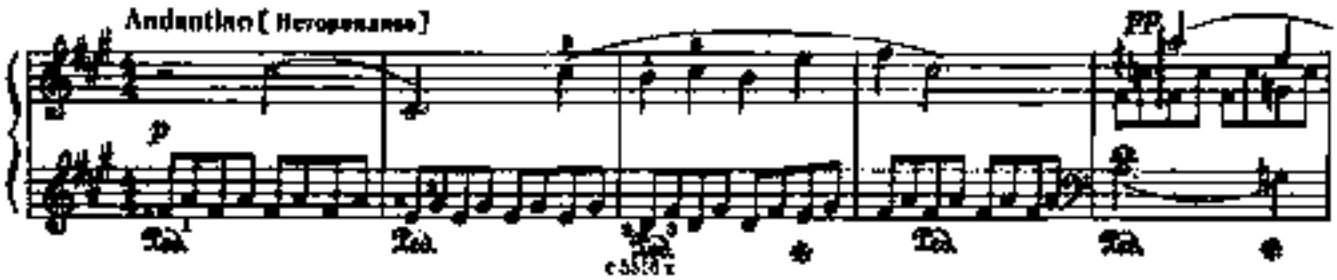


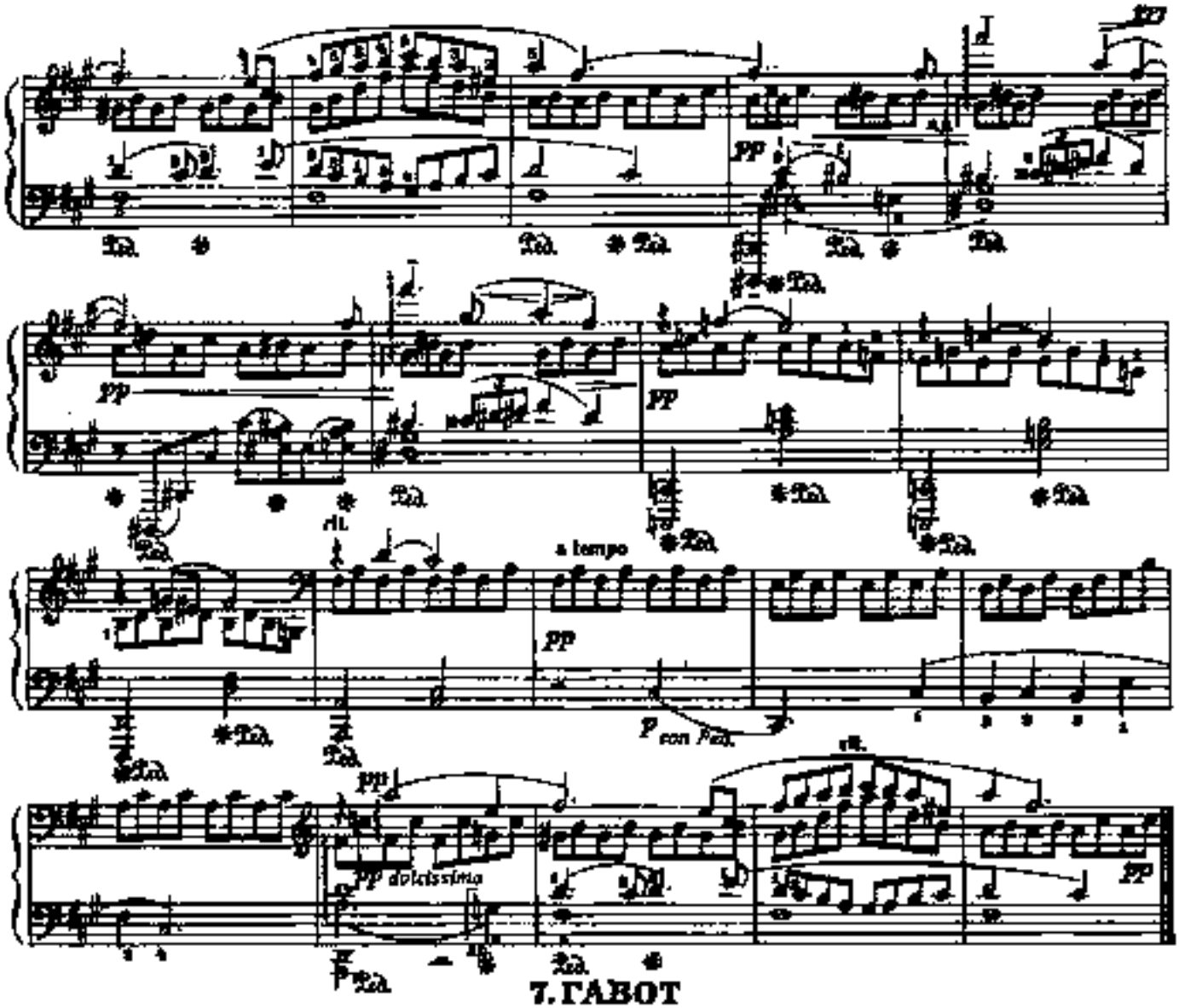


6. СКАЗКА СТАРОЙ БАБУШКИ

Соч. 31 № 3

Andantino (Неторопливо)

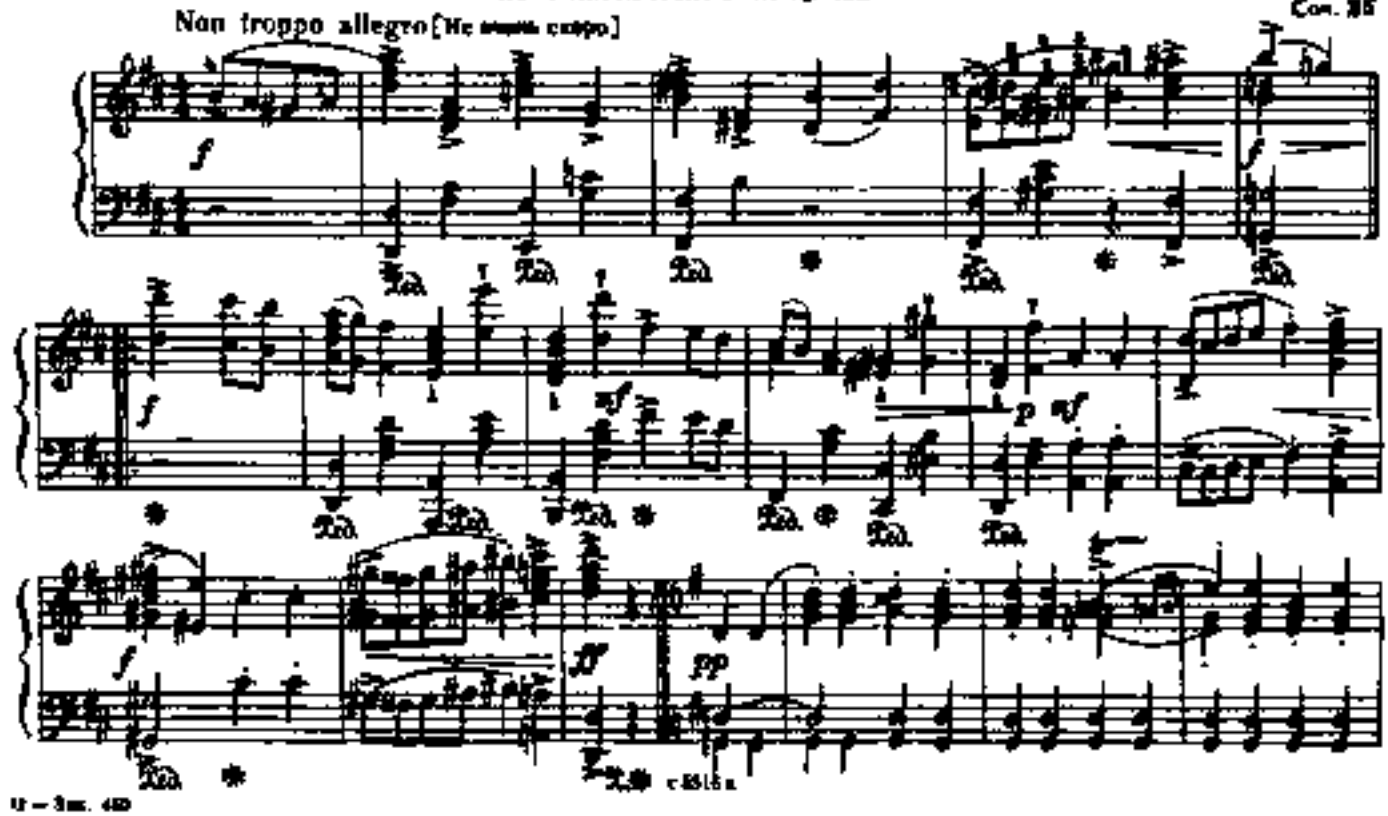




7. ГАВОТ

из Классической симфонии

Con. 35



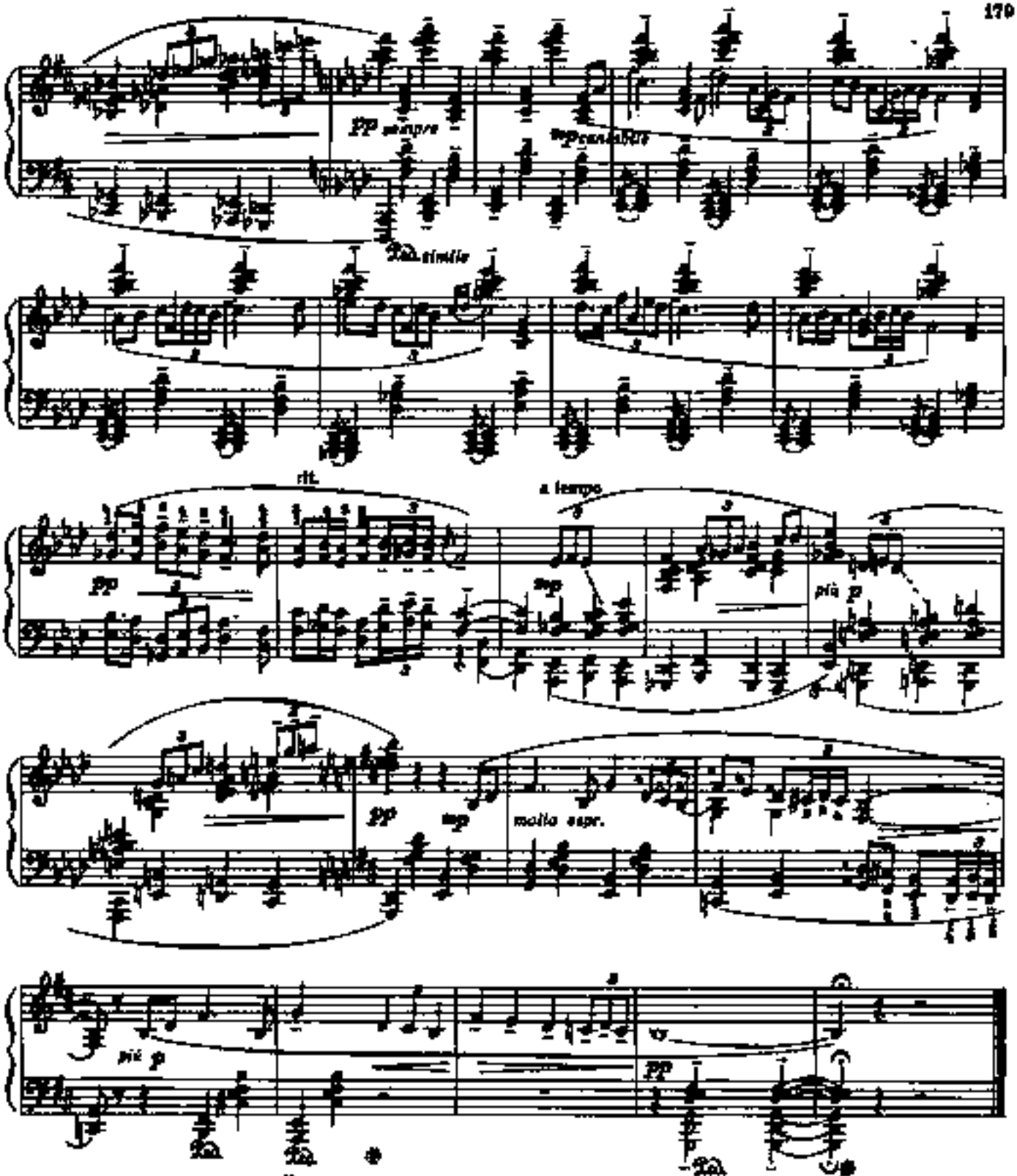
Poco meno [Немного медленнее]

Две пьесы

1. ПРЕЛЮДИЯ

Б. ЛЯТОШИНСКИЙ. Соч. 44 №2 (1895–1968)

Lento e tranquillo [Медленно и спокойно]

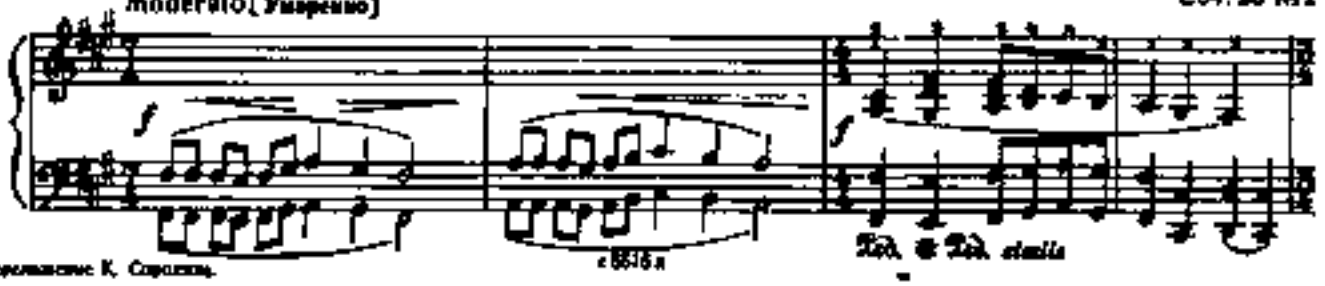


2. ОЙ, ГОРА С ТРЕМЯ КРИНИЦАМИ*)

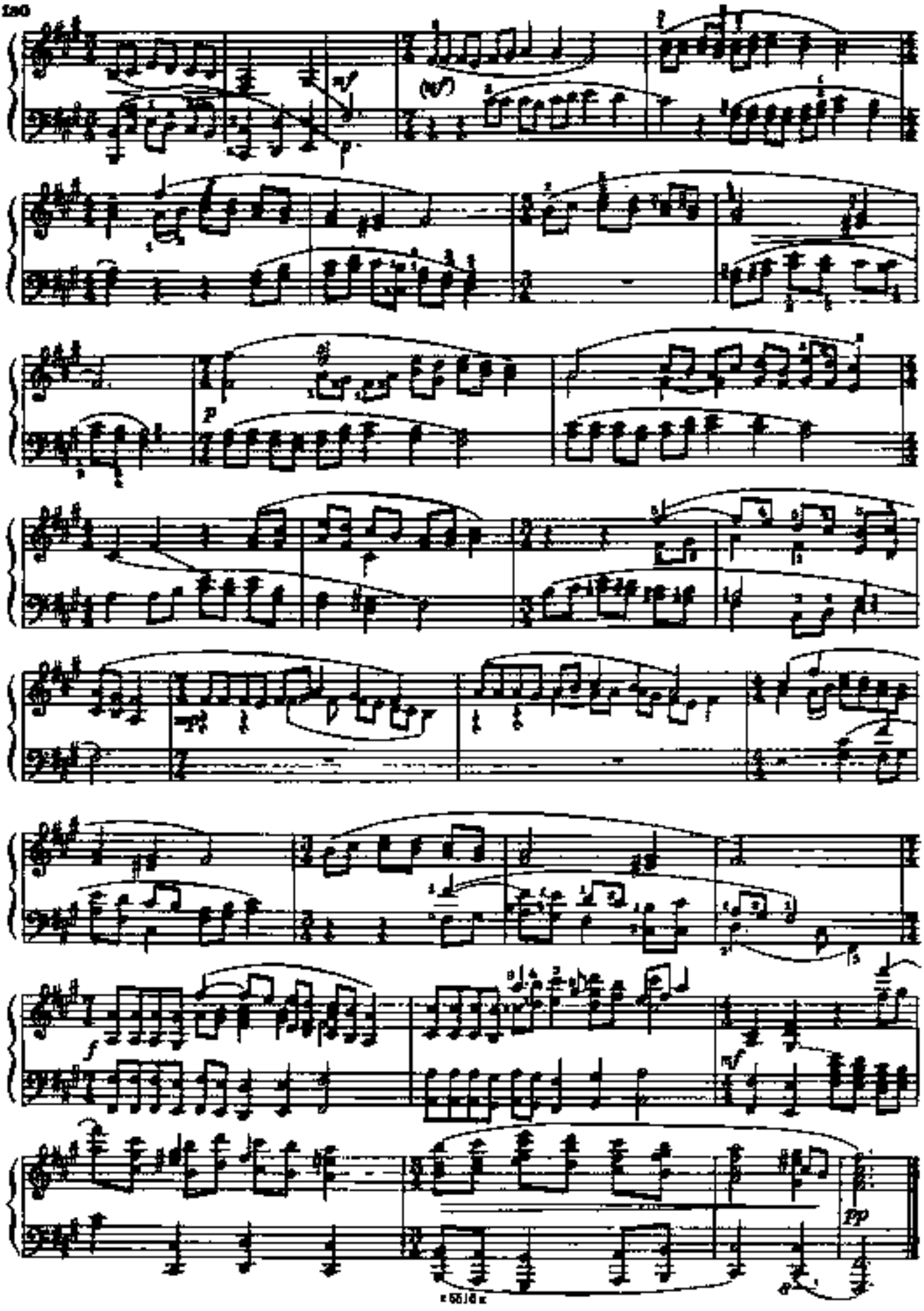
Украинская народная песня

Moderato (Умеренно)

Соч. 36 №1



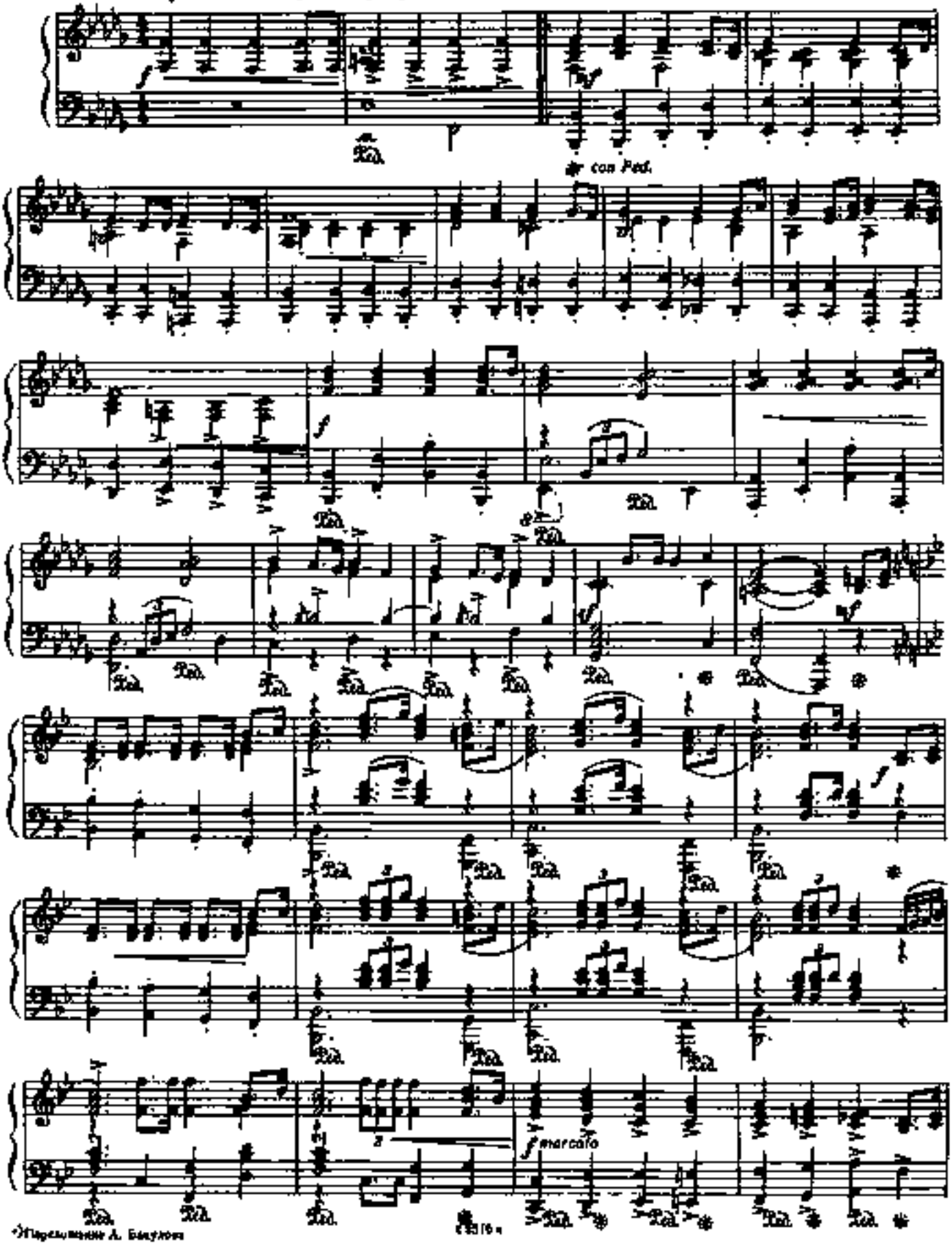
*) Переложение К. Сорокина.


mf
(mf)
p
mp
f
mf
pp

ГИМН ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ МИРА*)

А. НОВИКОВ
(1894–1994)

Tempo di marcia [Темп марша]

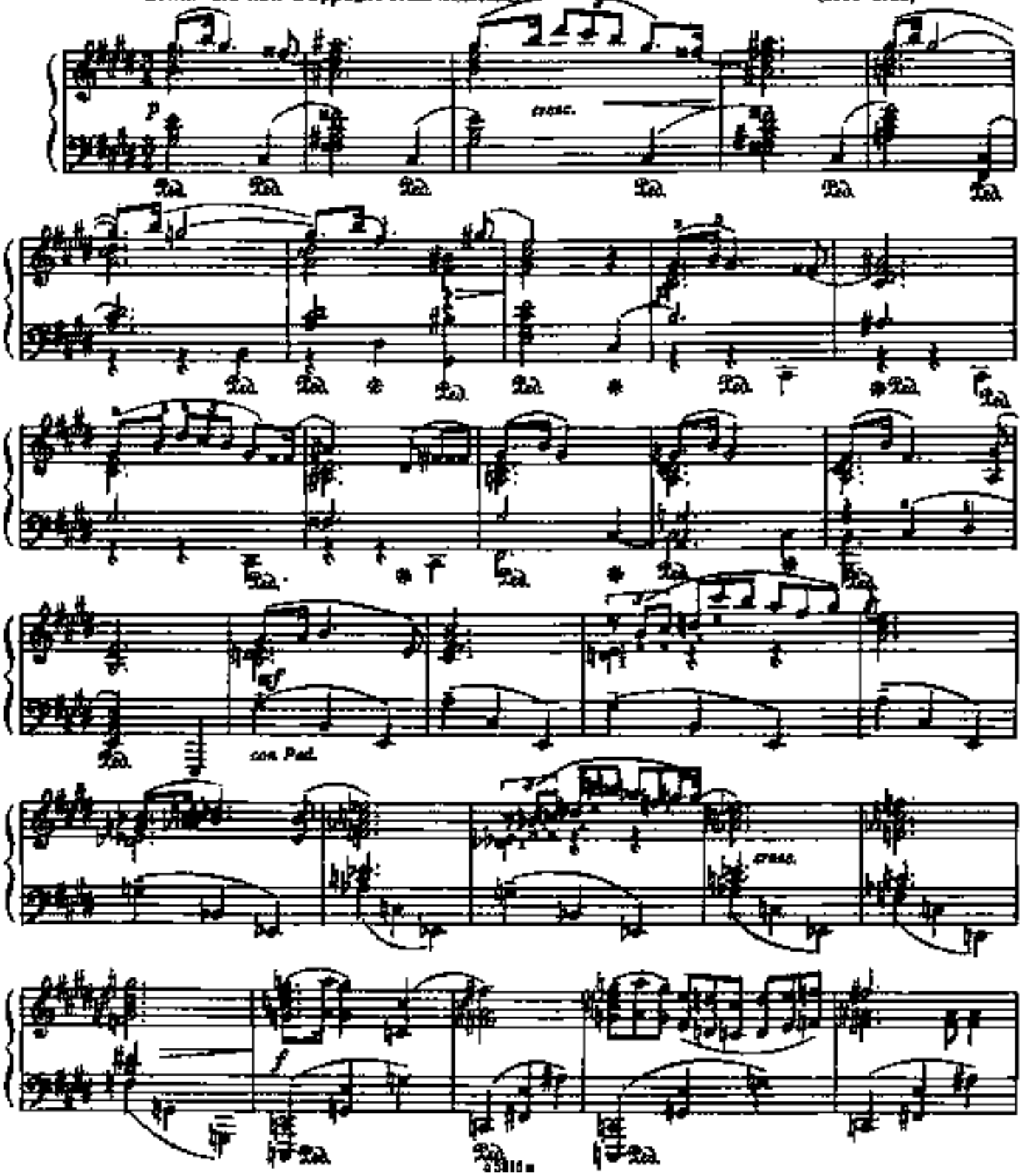


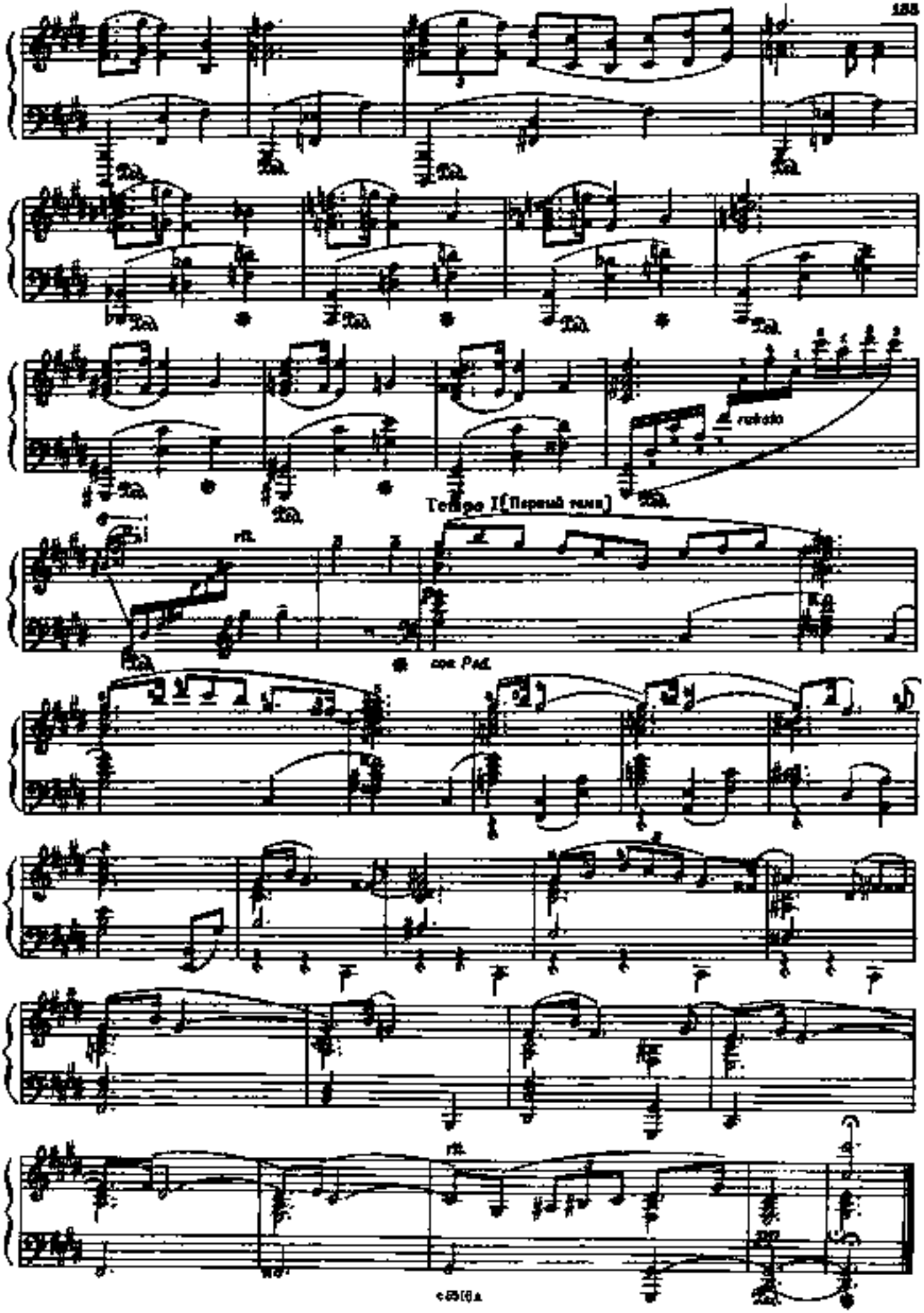
*) Переложение А. Бакулова

МАЗУРКА

Lento ma non troppo (Не очень медленно)

В. КОСЕНКО, Соч. 8 № 3
(1890–1938)




ritenuto
Tempo I (Первый темп)
rit.
con Ped.
rit.

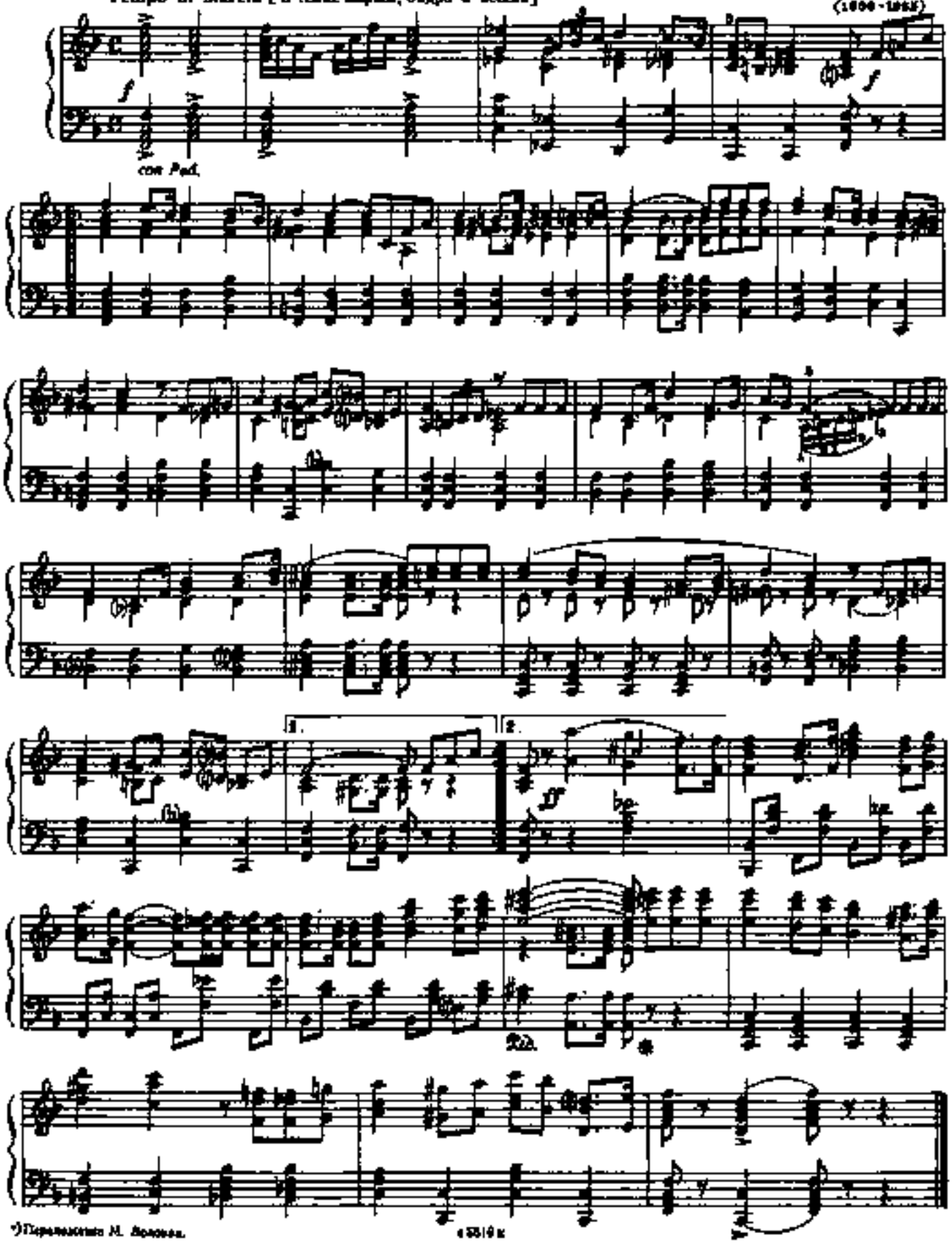
Три пьесы*)

1. МАРШ

из кинофильма „ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА"

Tempo di marcia [В темпе марша, бодро и весело]

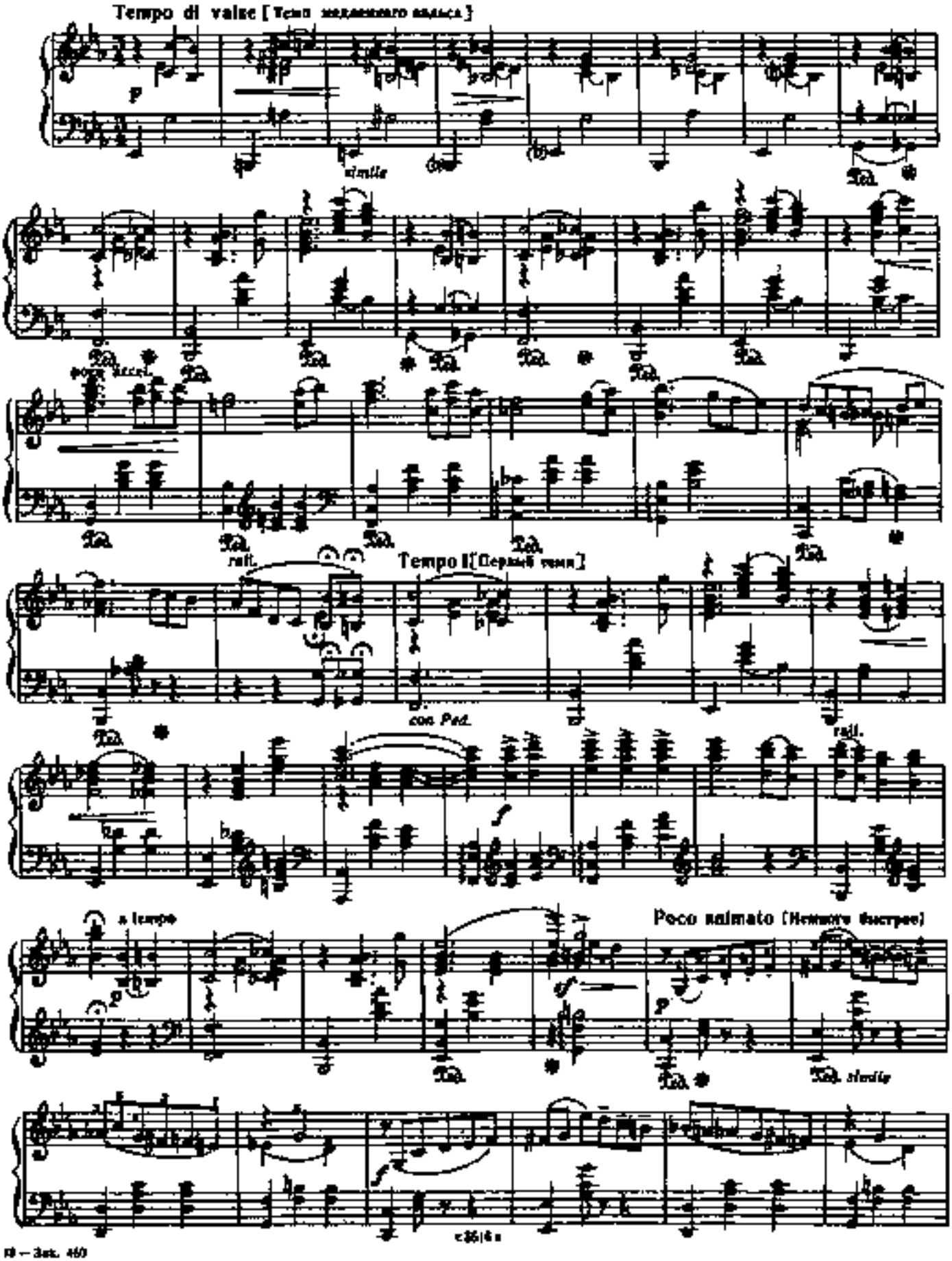
И. ДУНАЕВСКИЙ
(1900-1955)

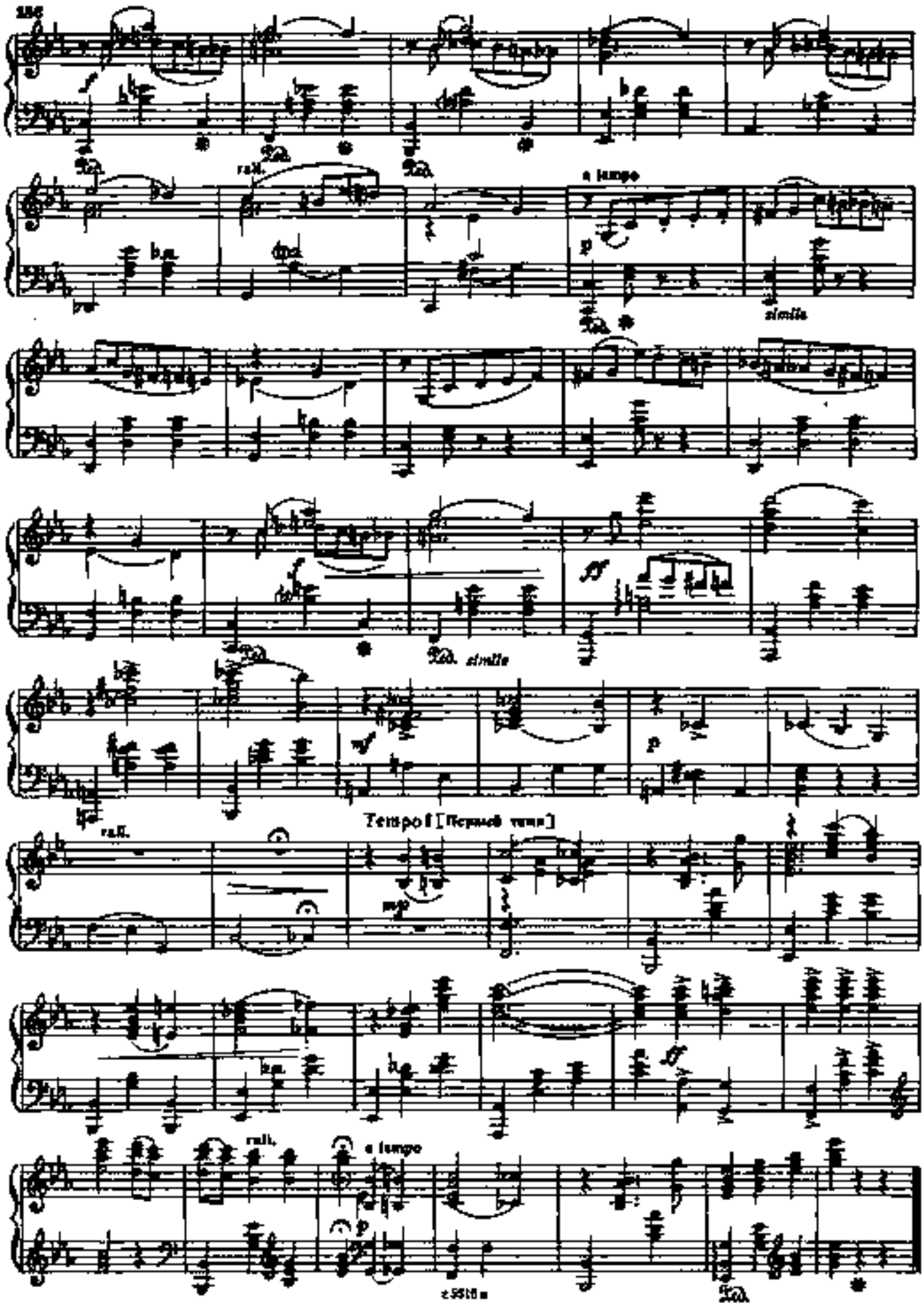


*) Переложение М. Волохова.

2. ЛУННЫЙ ВАЛЬС

из кинофильма „ЦИРК"

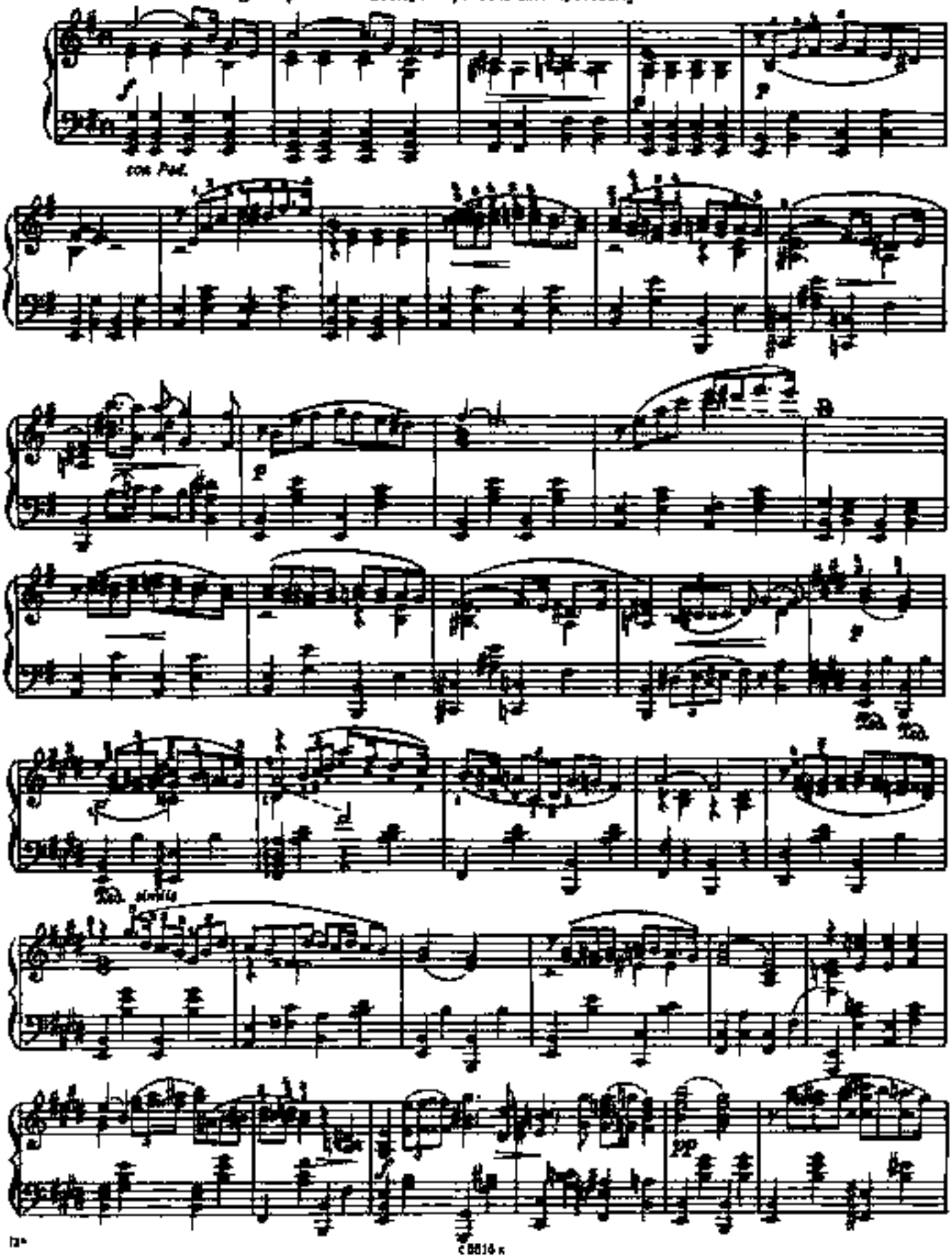



rall.
a tempo
simile
simile
Tempo I [Первый темп]
rall.
a tempo
simile

3. КАК МНОГО ДЕВУШЕК ХОРОШИХ

Из кинофильма „ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА"

Moderato con gran passione [Умеренно, с большим чувством]

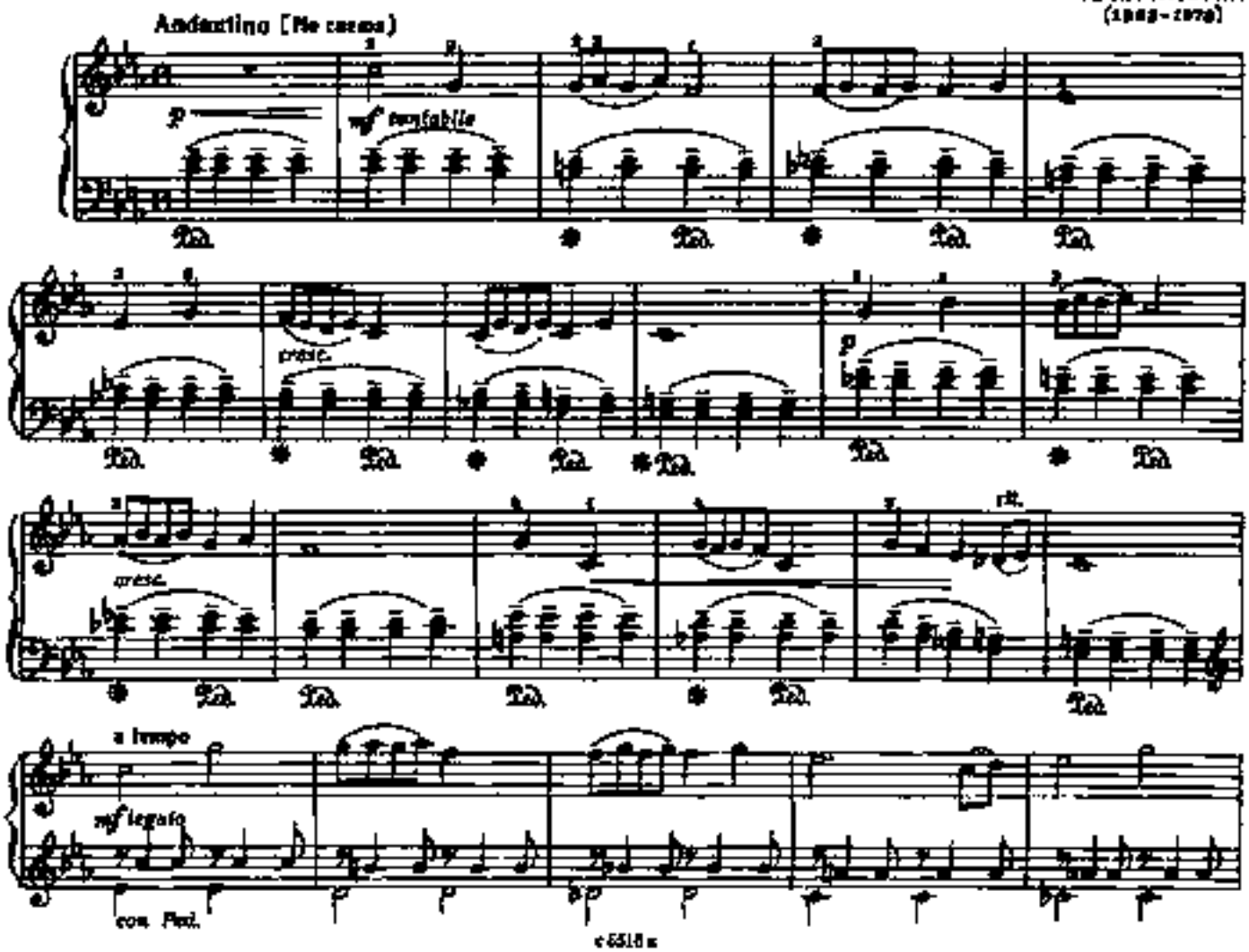


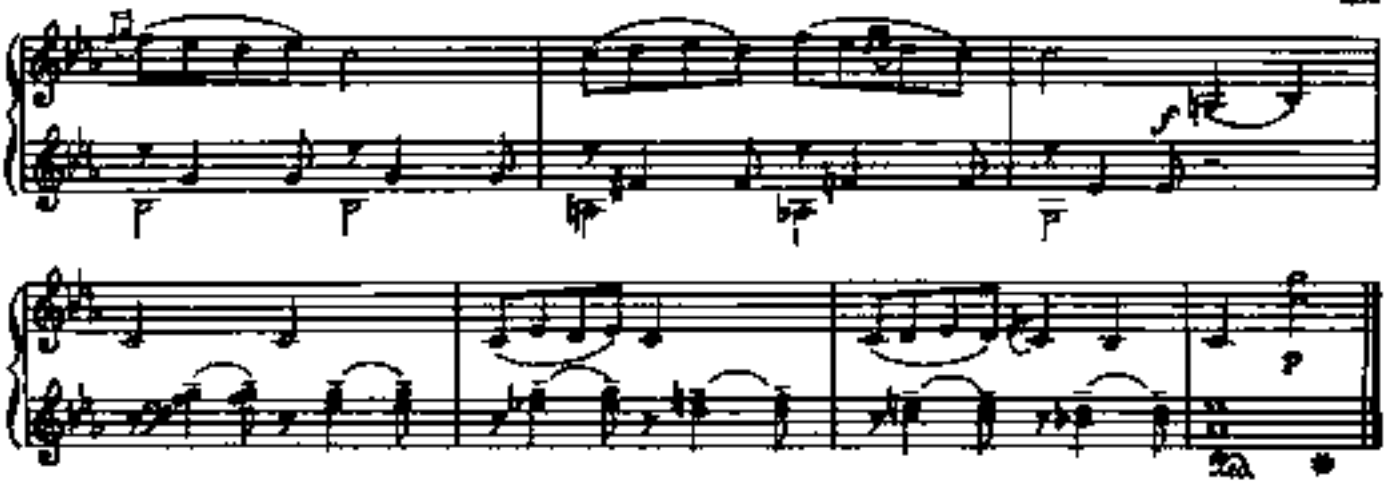
Пять пьес

1. АНДАНТИНО

А. ХАЧАТУРЯН
(1903–1978)

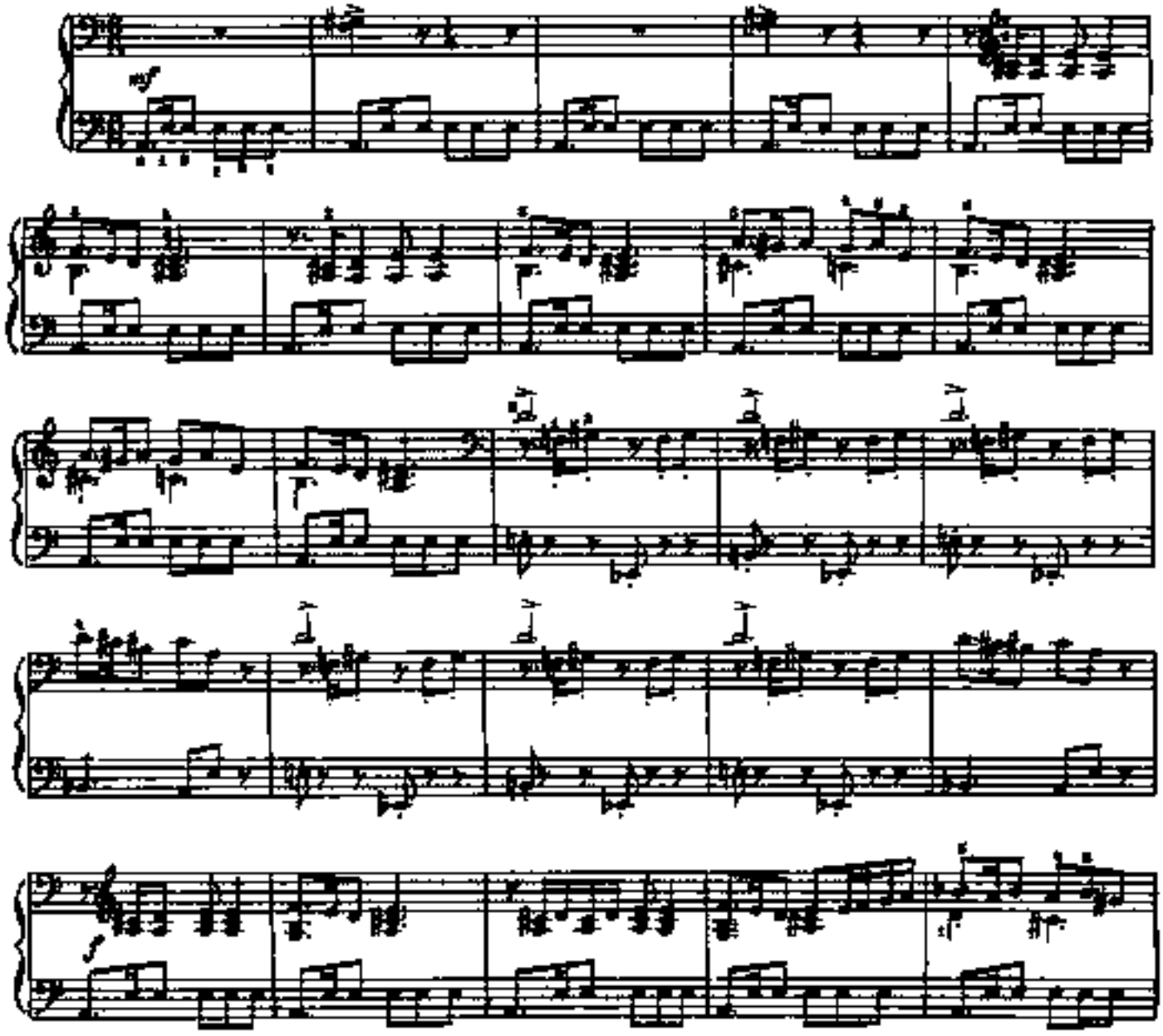
Andantino [Не спеша]

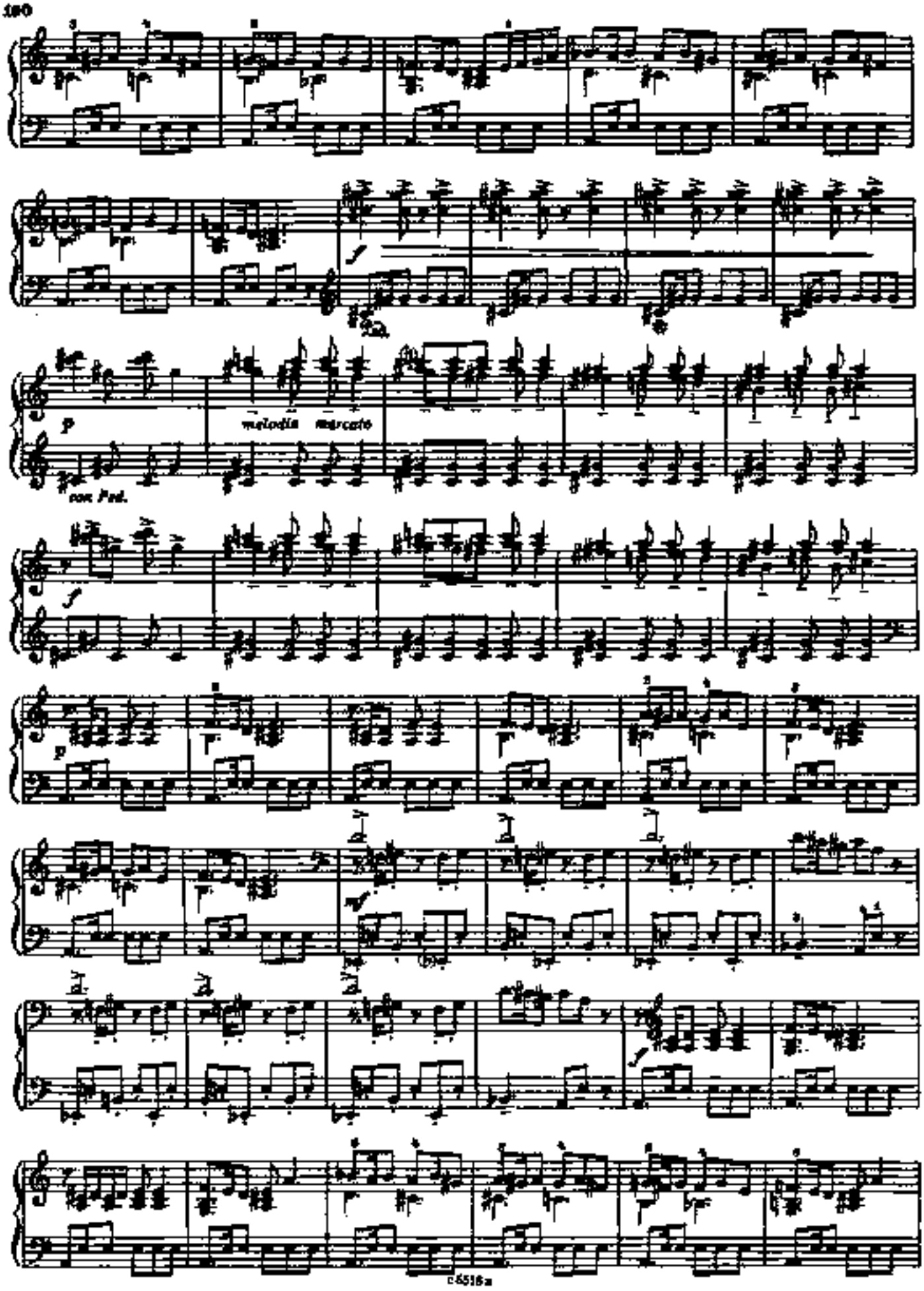


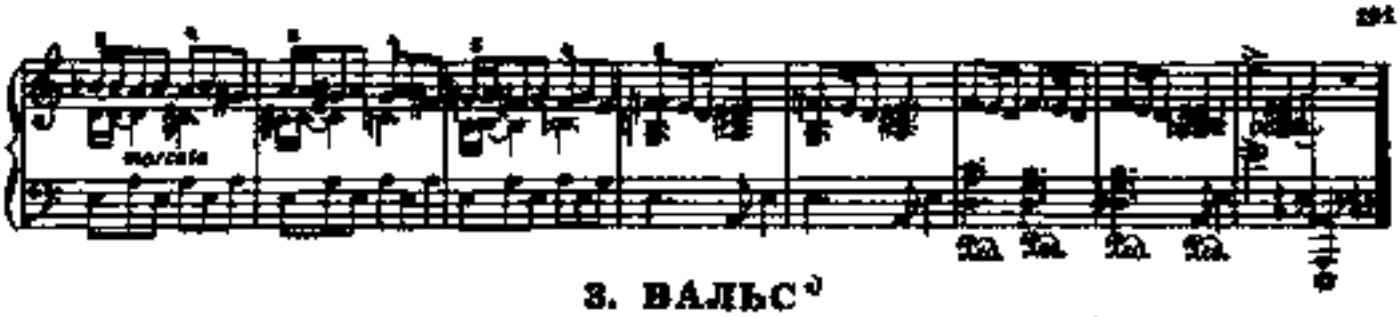


2. ПОДРАЖАНИЕ НАРОДНОМУ

Allegretto ma non troppo [Не очень скоро]

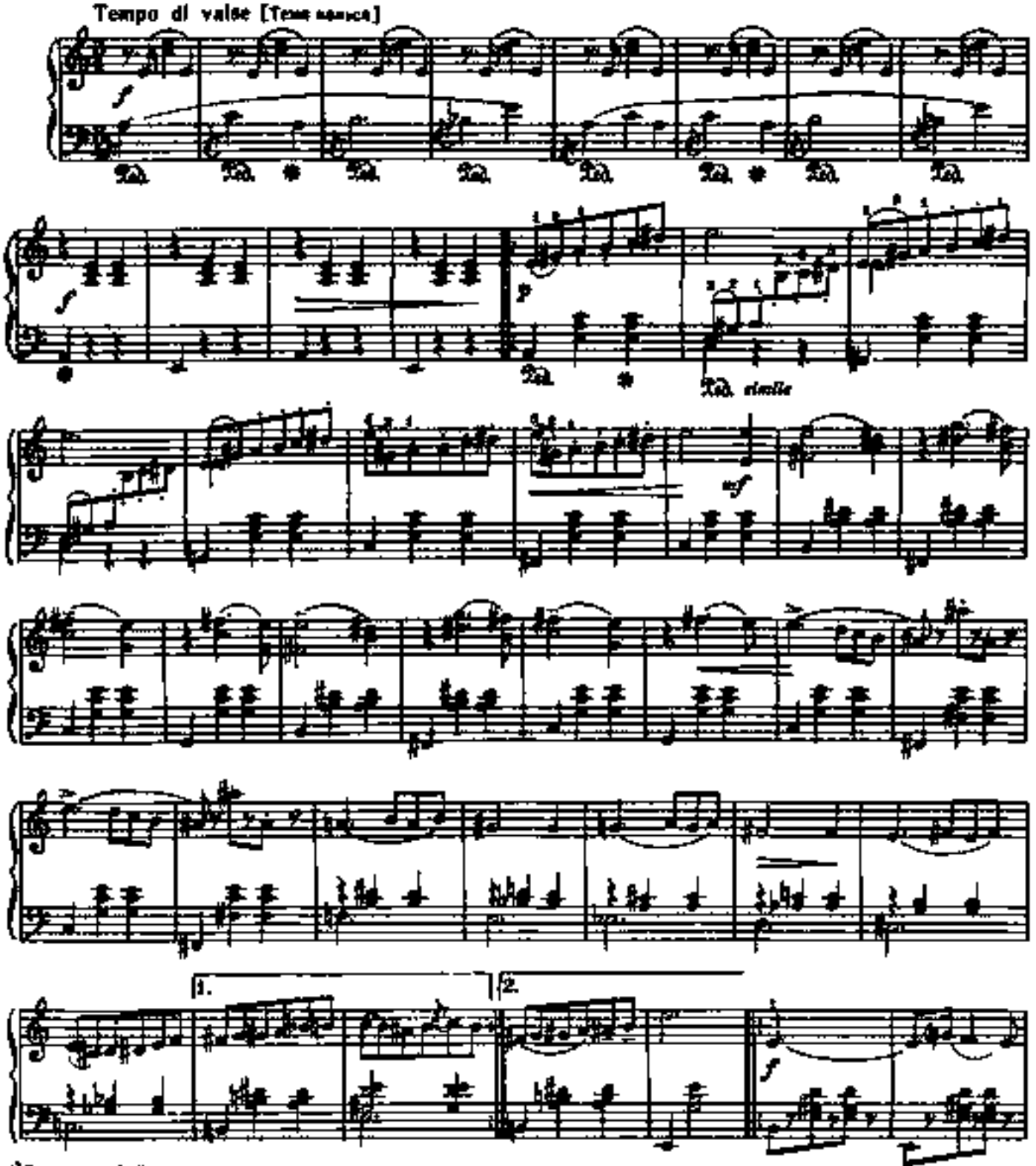



f
p
melodia marcato
con Ped.
f
p
mf
f

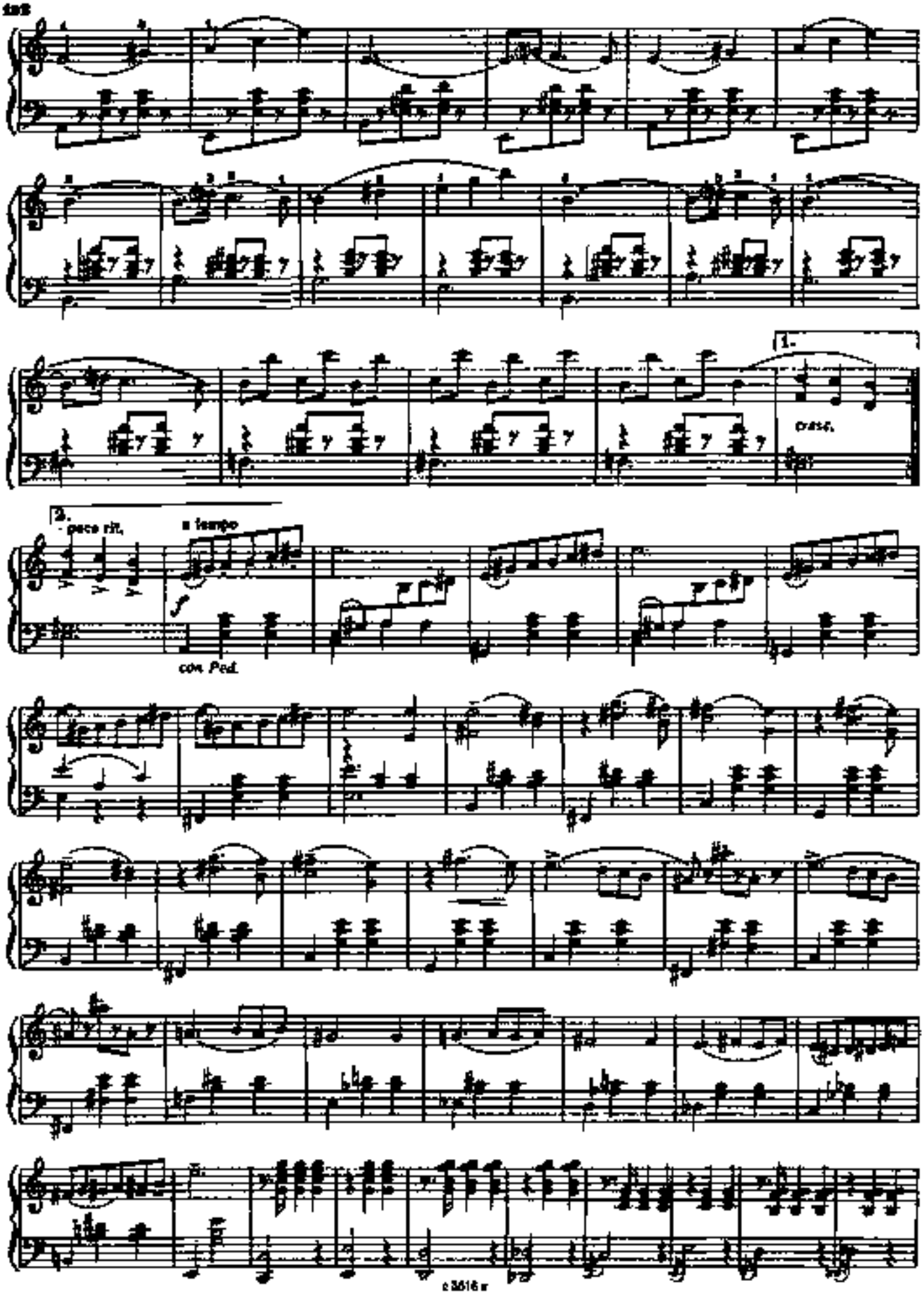


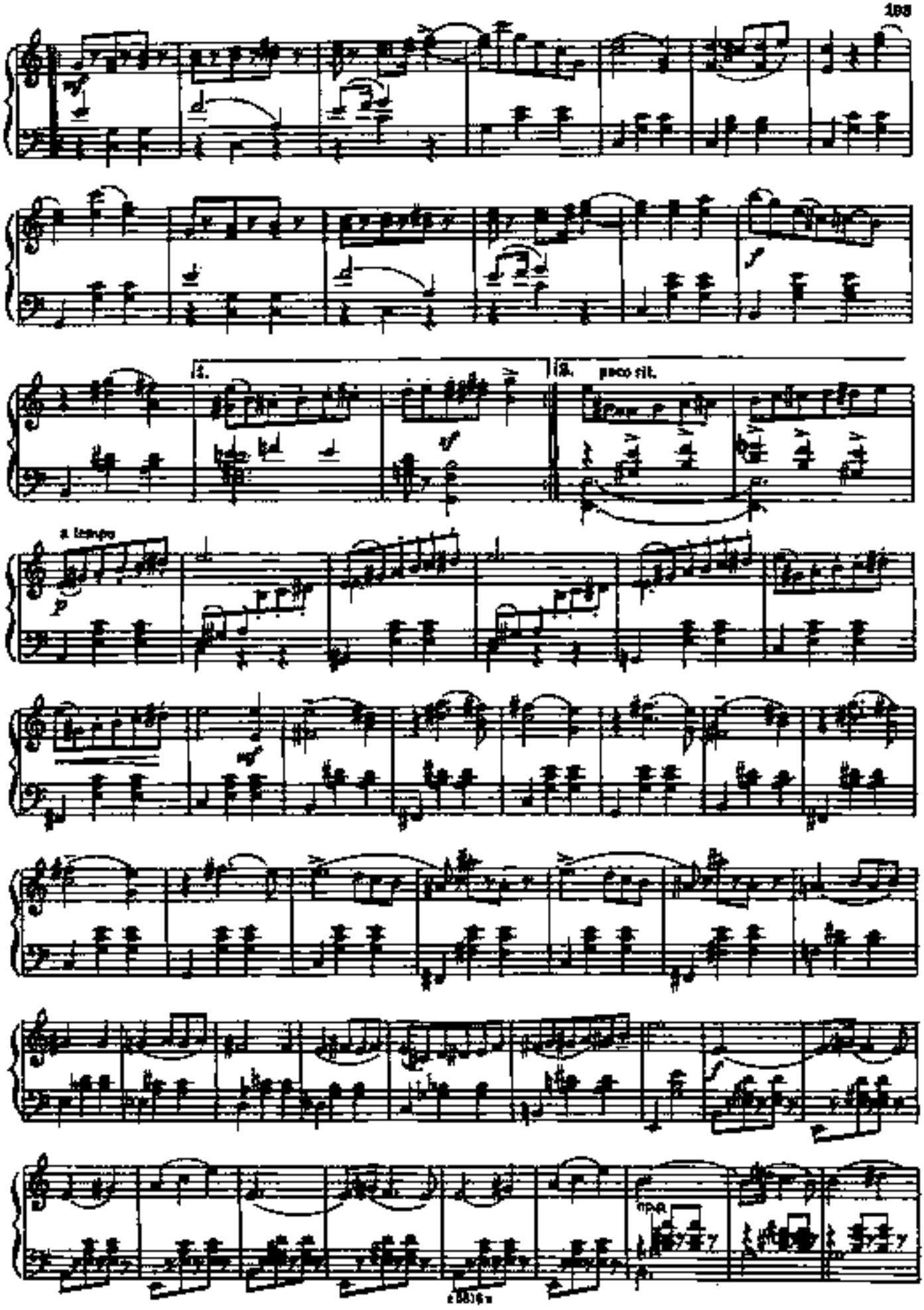
3. ВАЛЬС[1]

из музыки к драме М. Лермонтова „МАСКАРАД"



[1] Переложение А. Полуэктова.


1.
cresc.
2.
poco rit.
a tempo
con Ped.

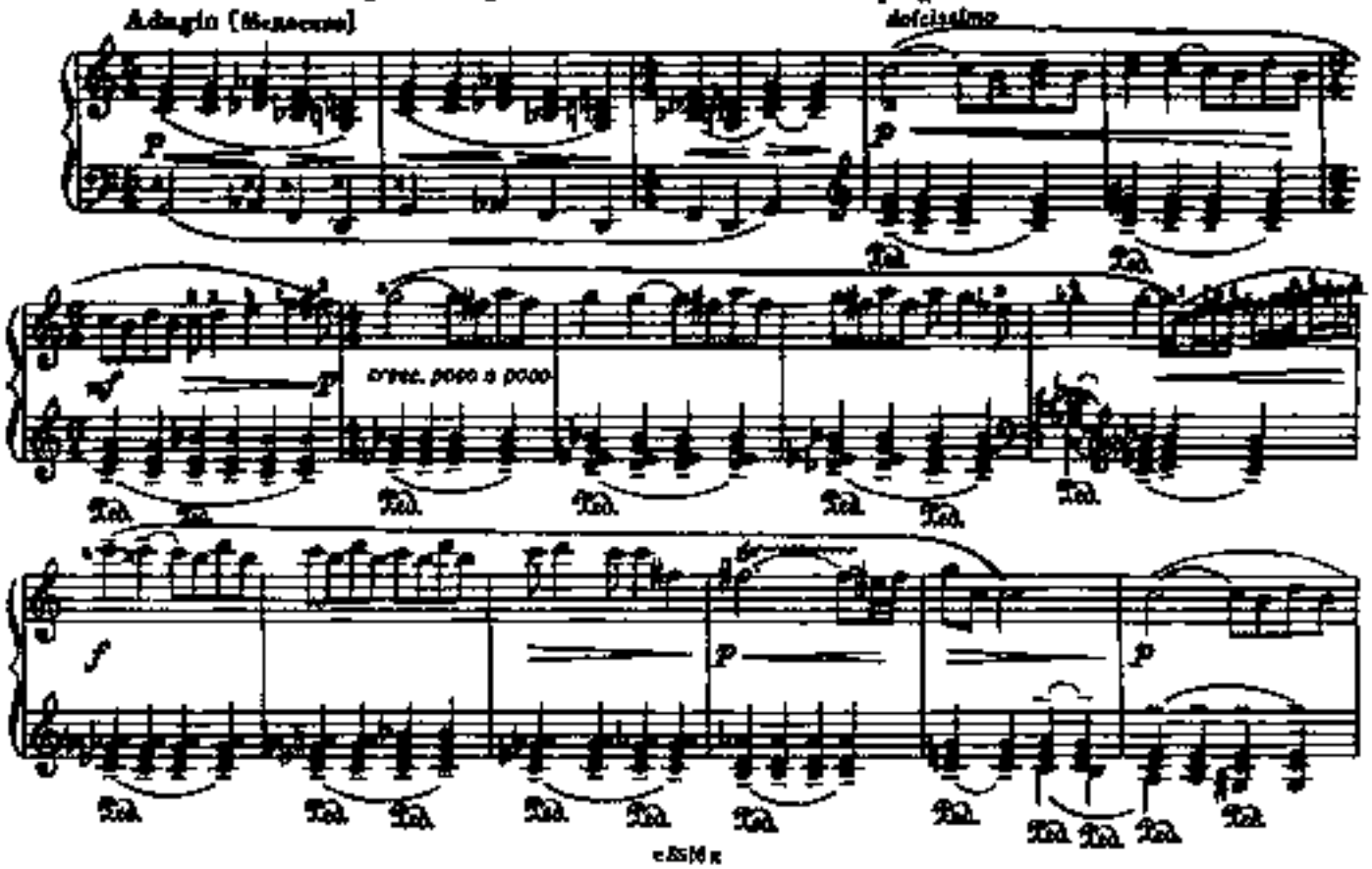

1.
2. poco rit.
a tempo
p
f
cresc.

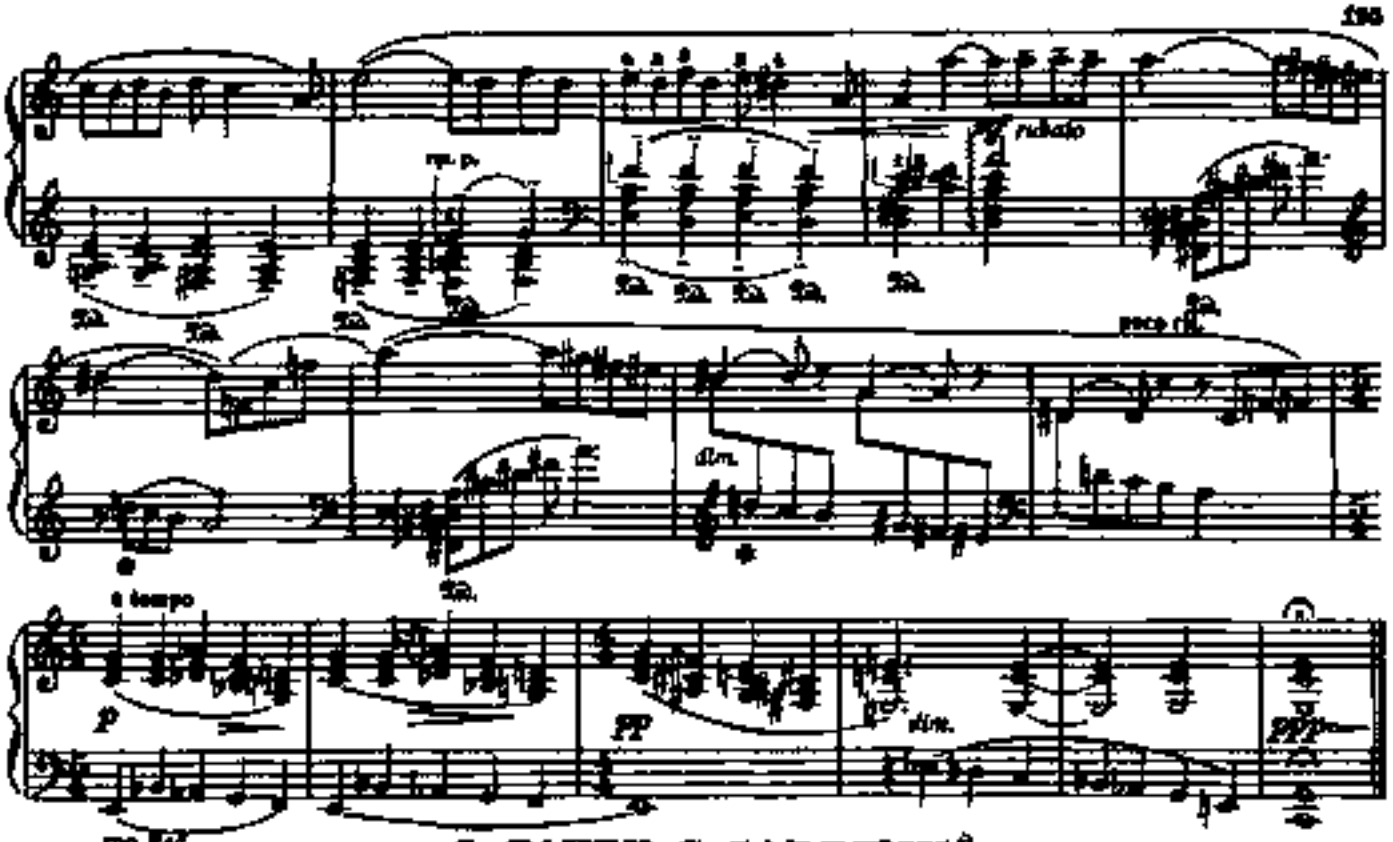
poco rit.

a tempo

4. ВЕНЕЦИЯ

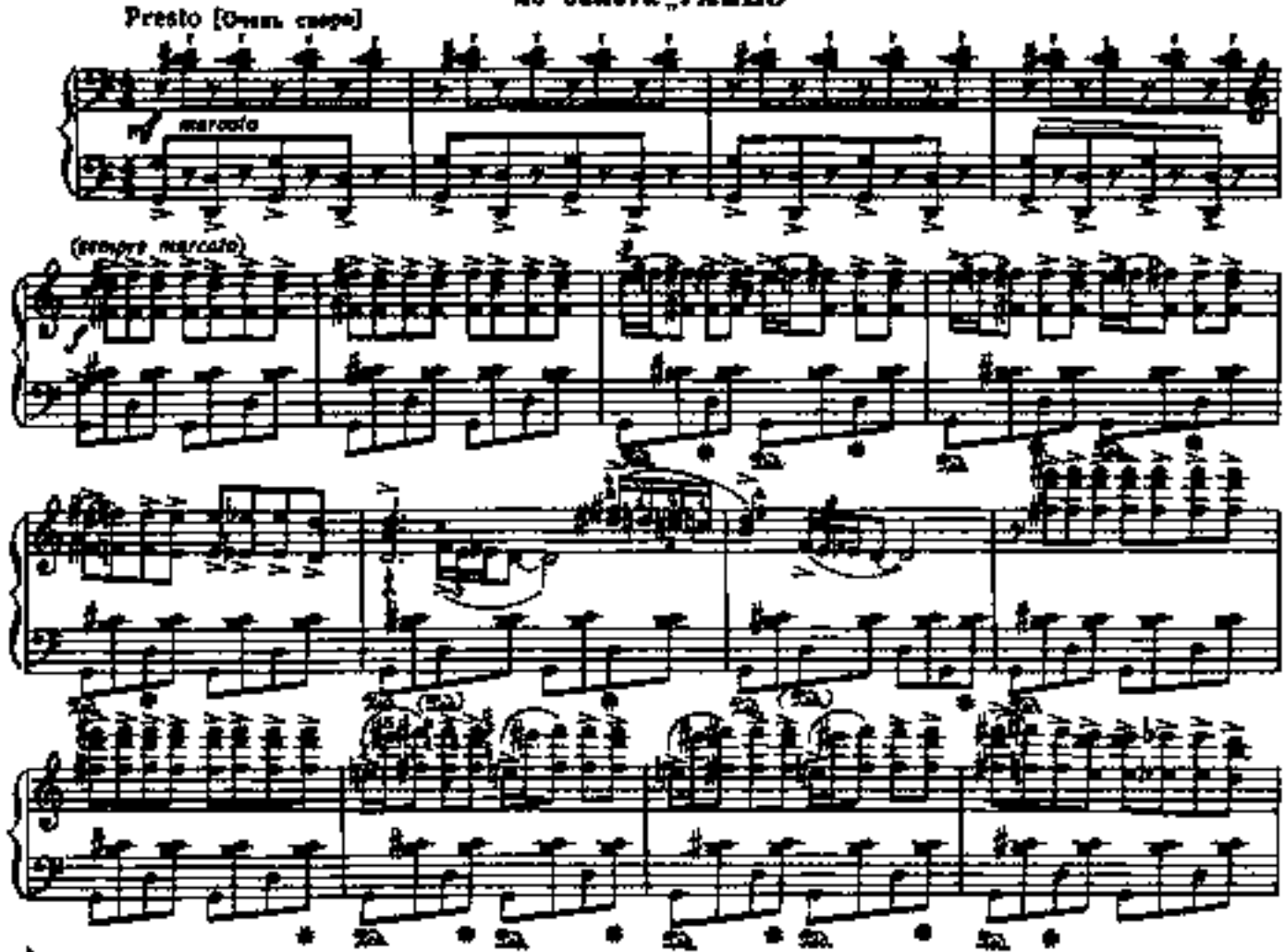
Ноктюрн из музыки к пьесе В. Шекспира „ОТЕЛЛО"



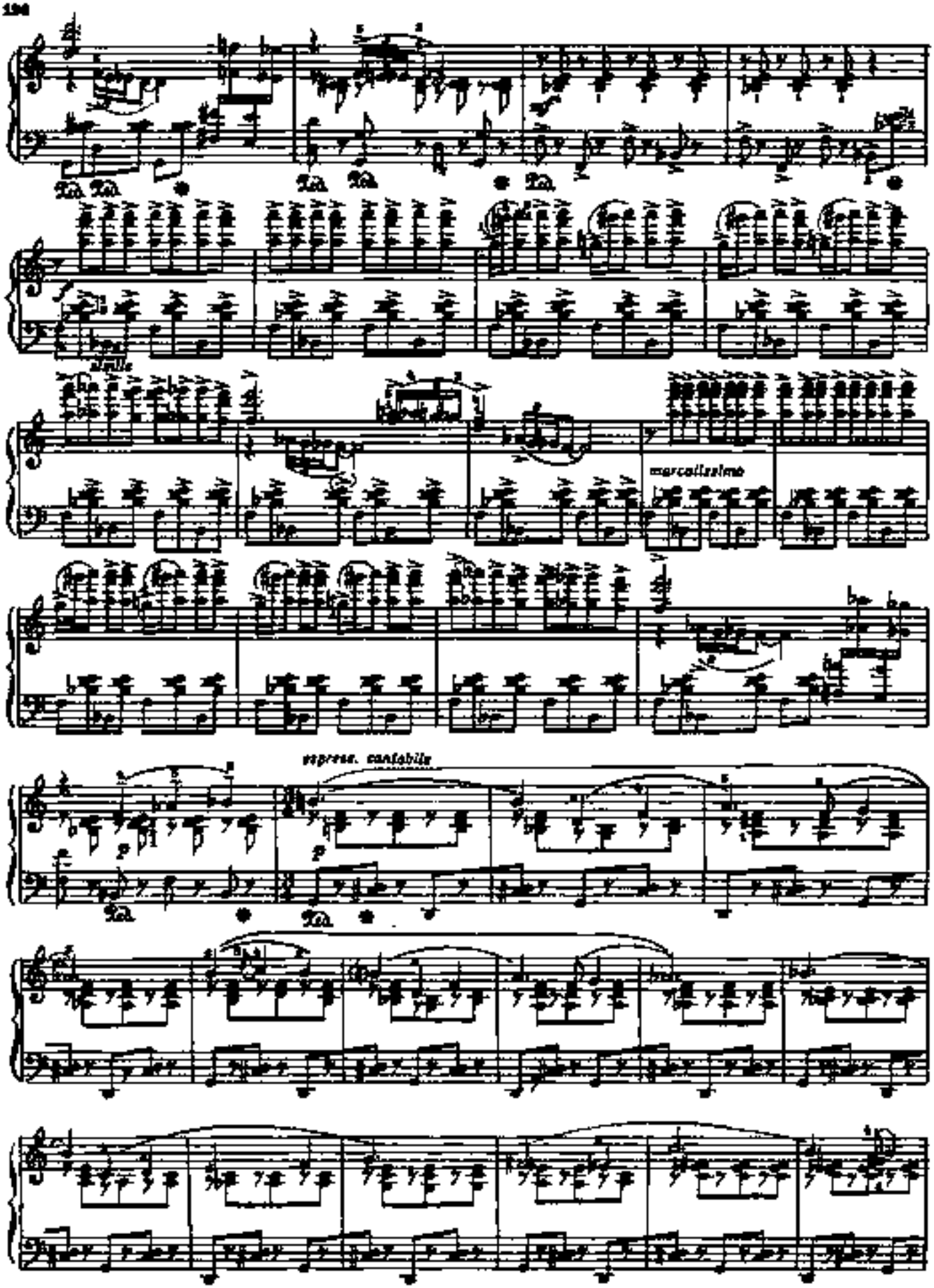


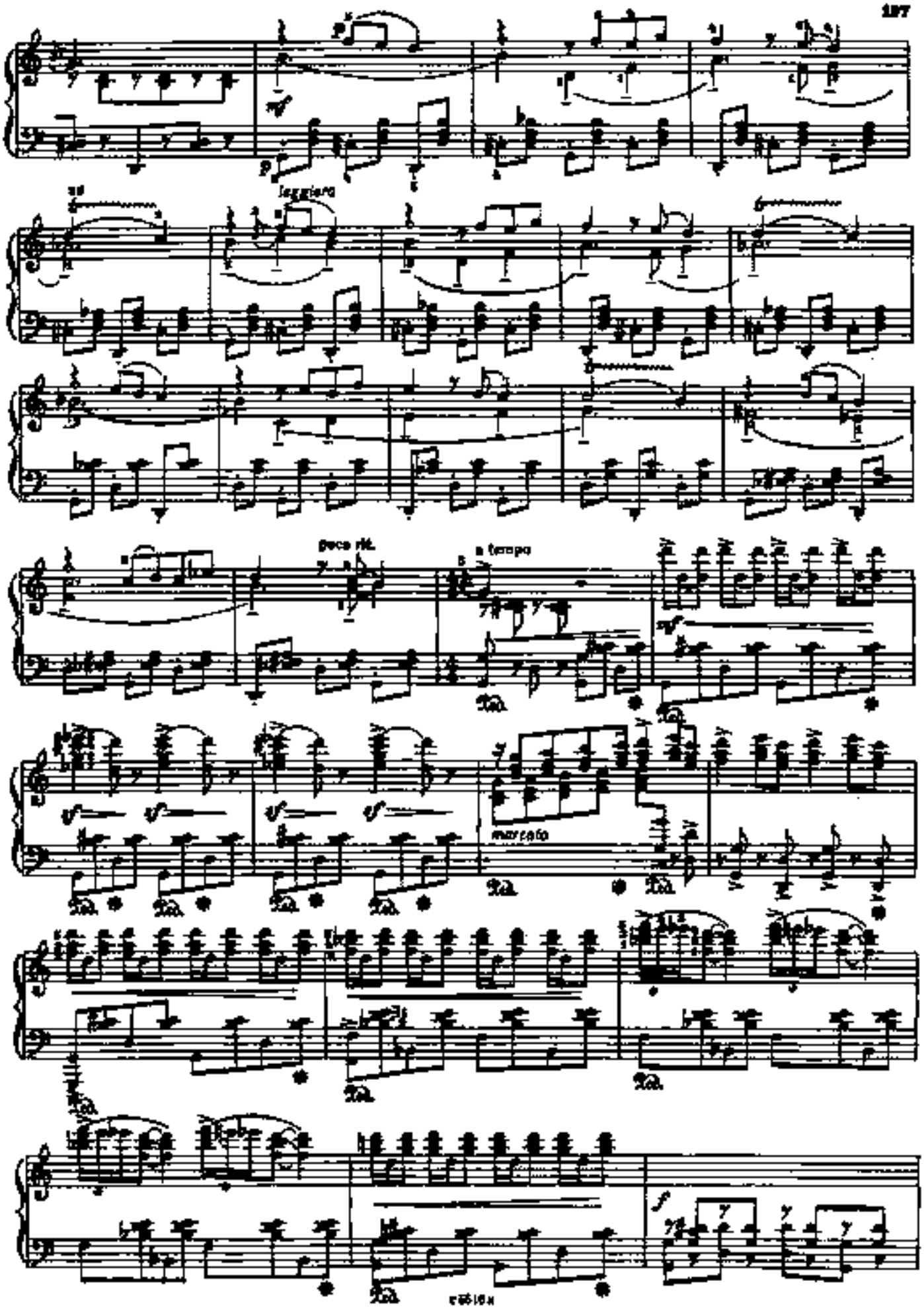
5. ТАНЕЦ С САБЛЯМИ*)

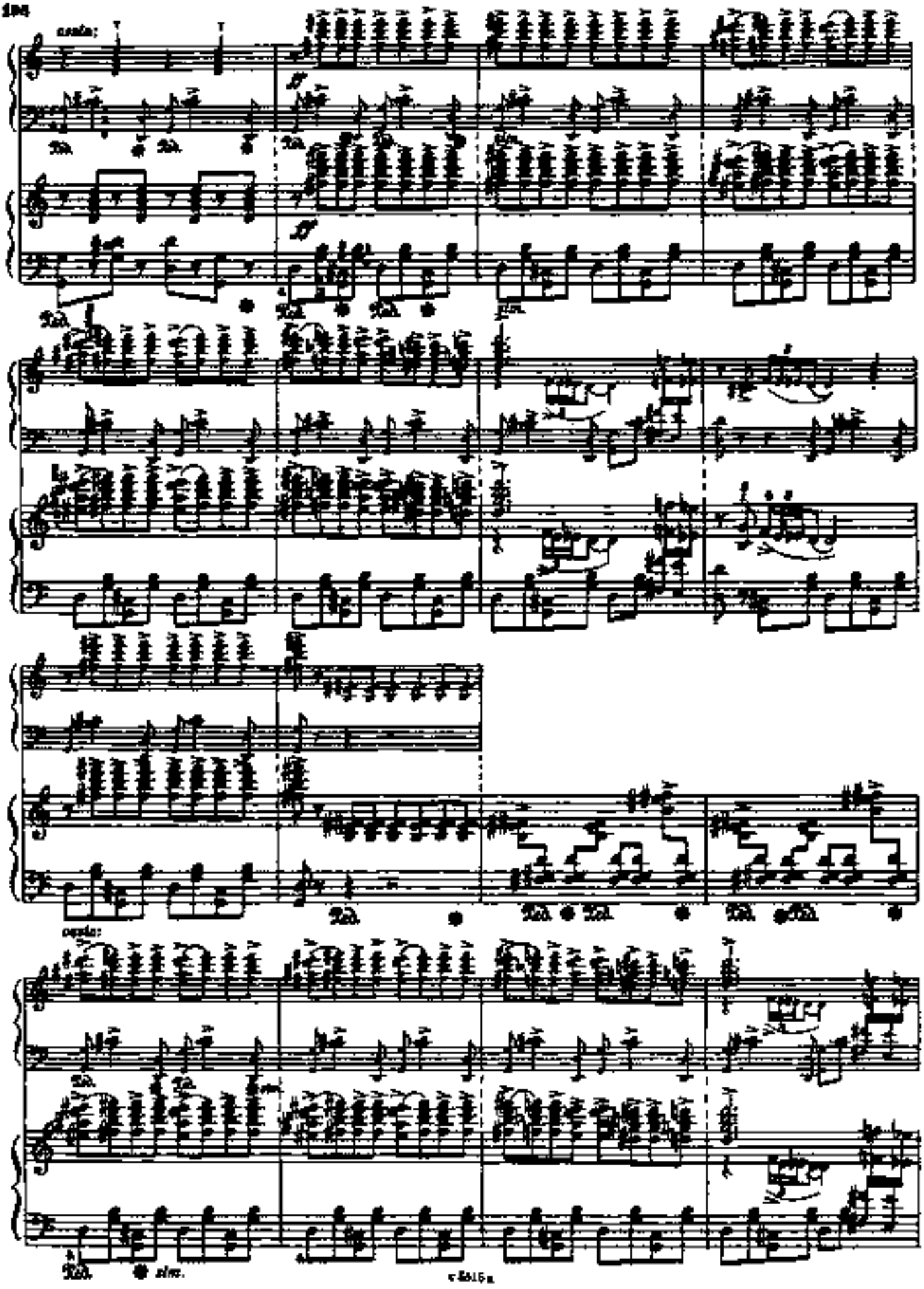
из балета „ГАЯНЭ"

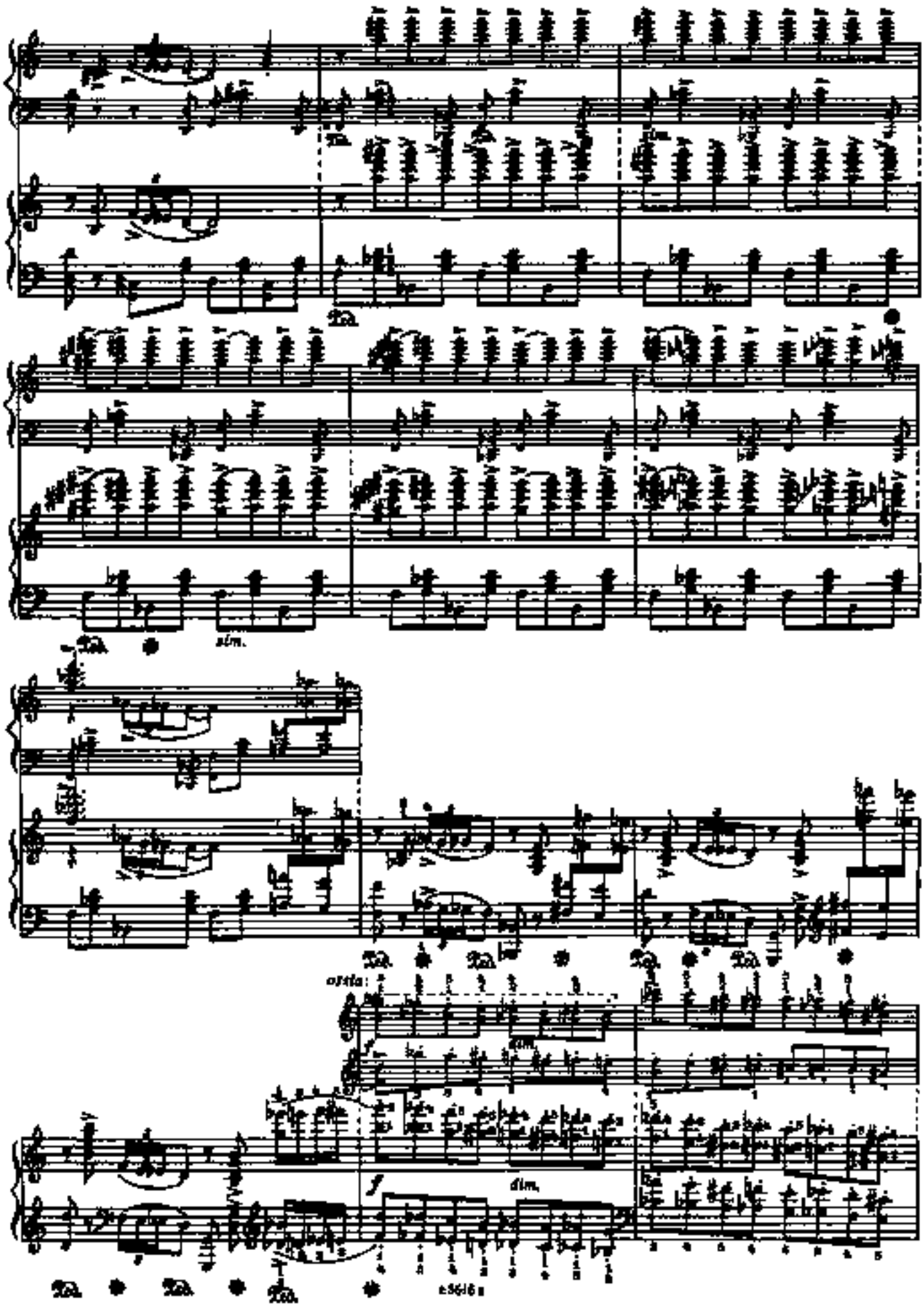


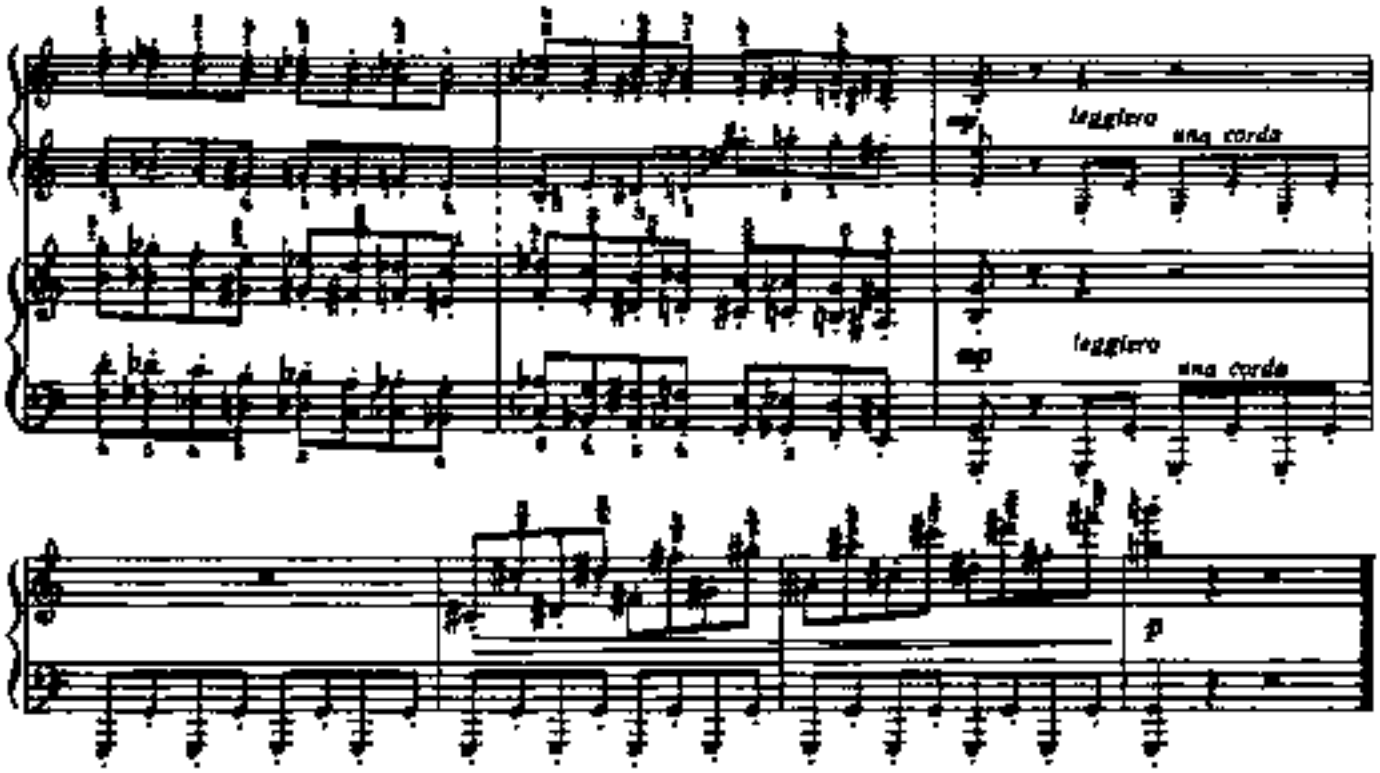
*) Переложение И. Гарвецкой.


sempre
marcatissimo
espress. cantabile


leggiero
poco rit.
a tempo
marcato


ossia:
ff
ff
ossia:

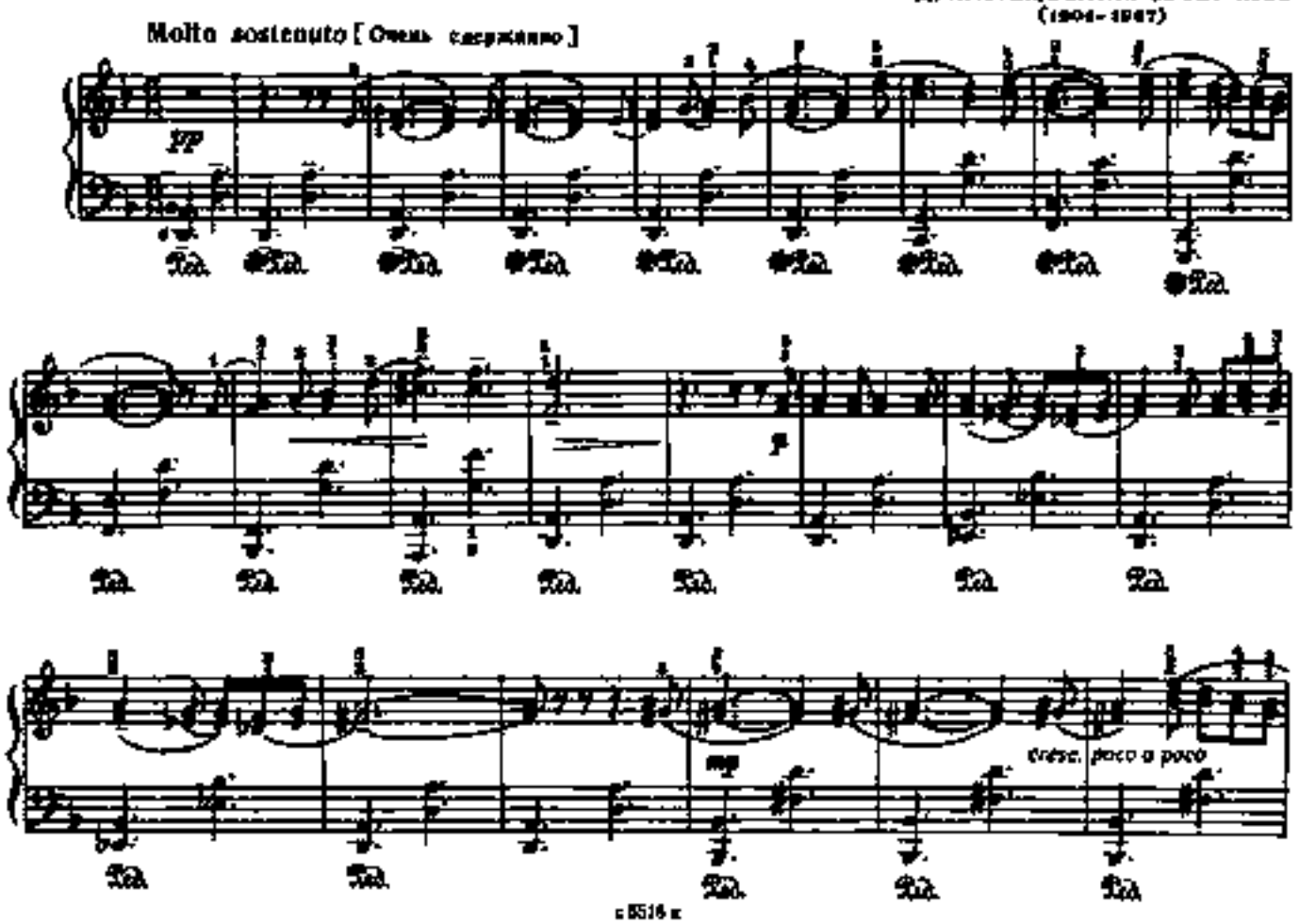

sim.
ossia:
dim.
f
dim.

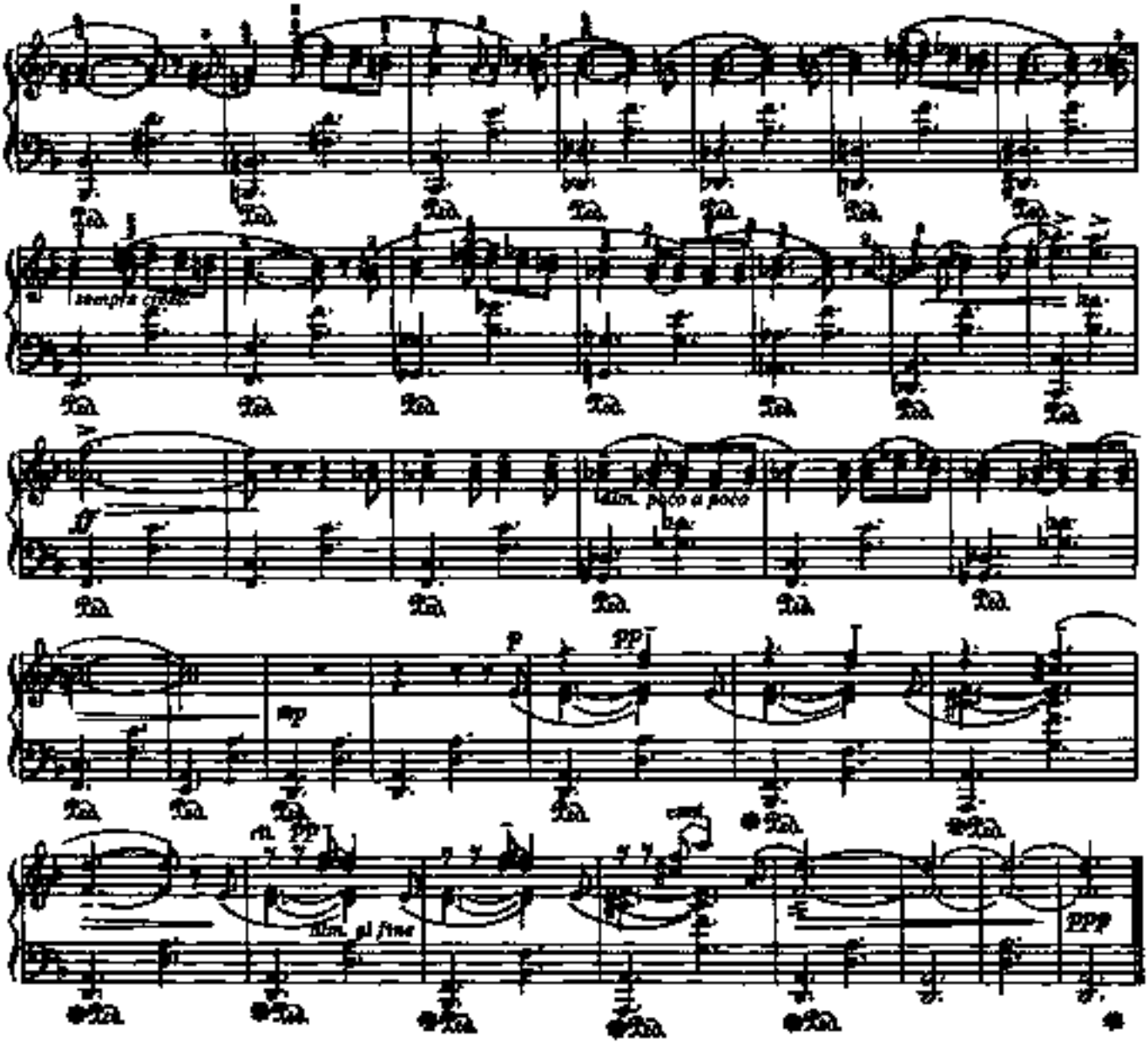


Три пьесы

I. НОВЕЛЛА

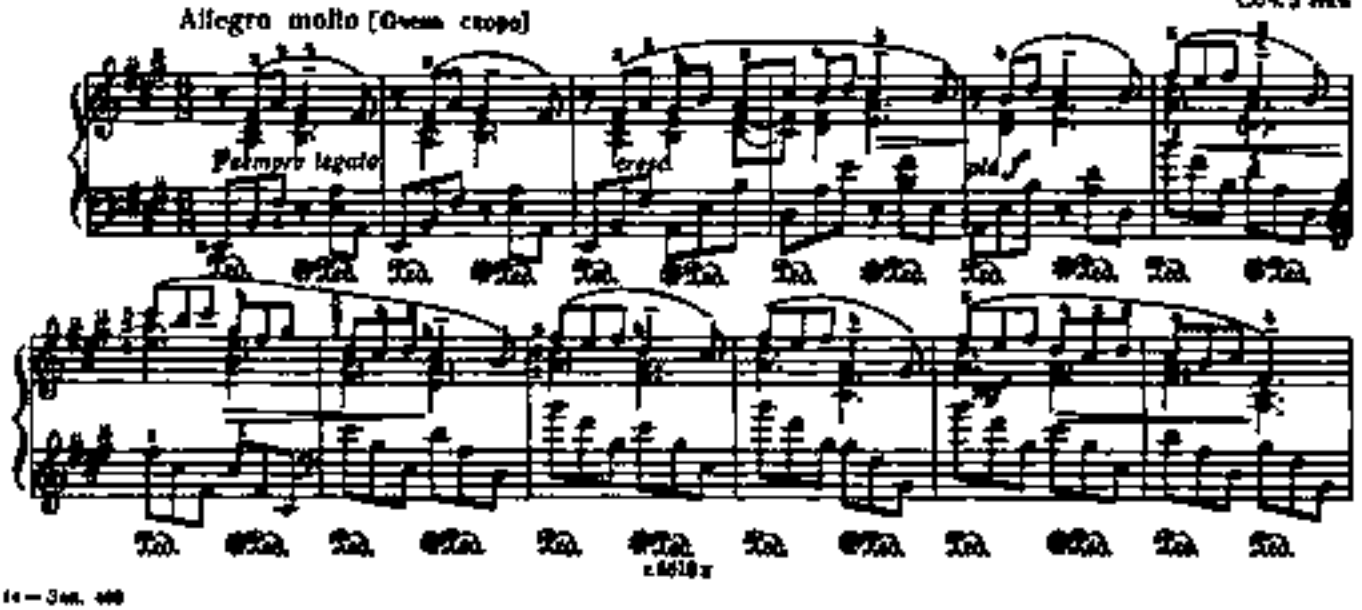
Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Соч. 27 № 25
(1904–1987)

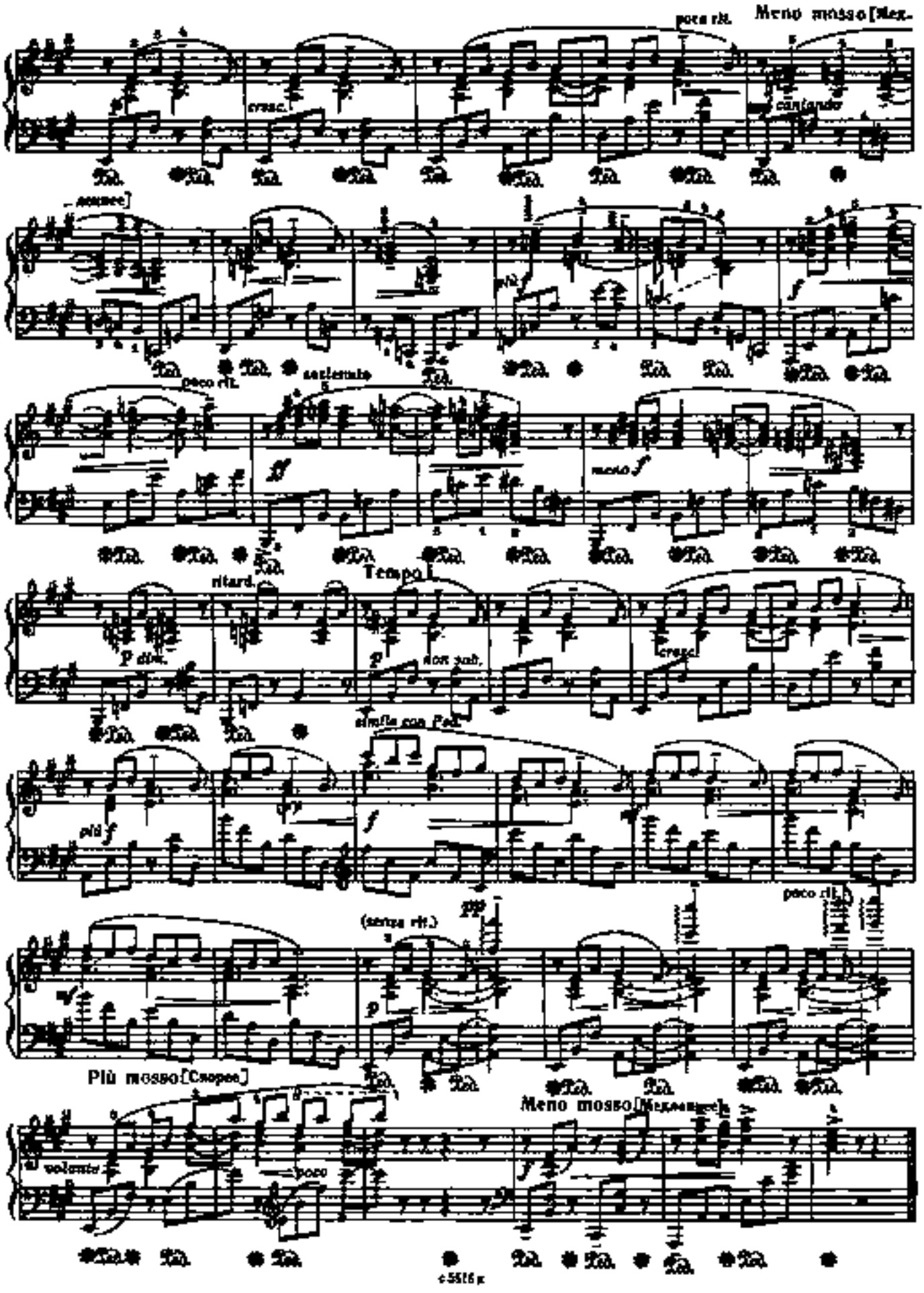




2. ПРЕЛЮДИЯ

Allegro molto [Очень скоро]

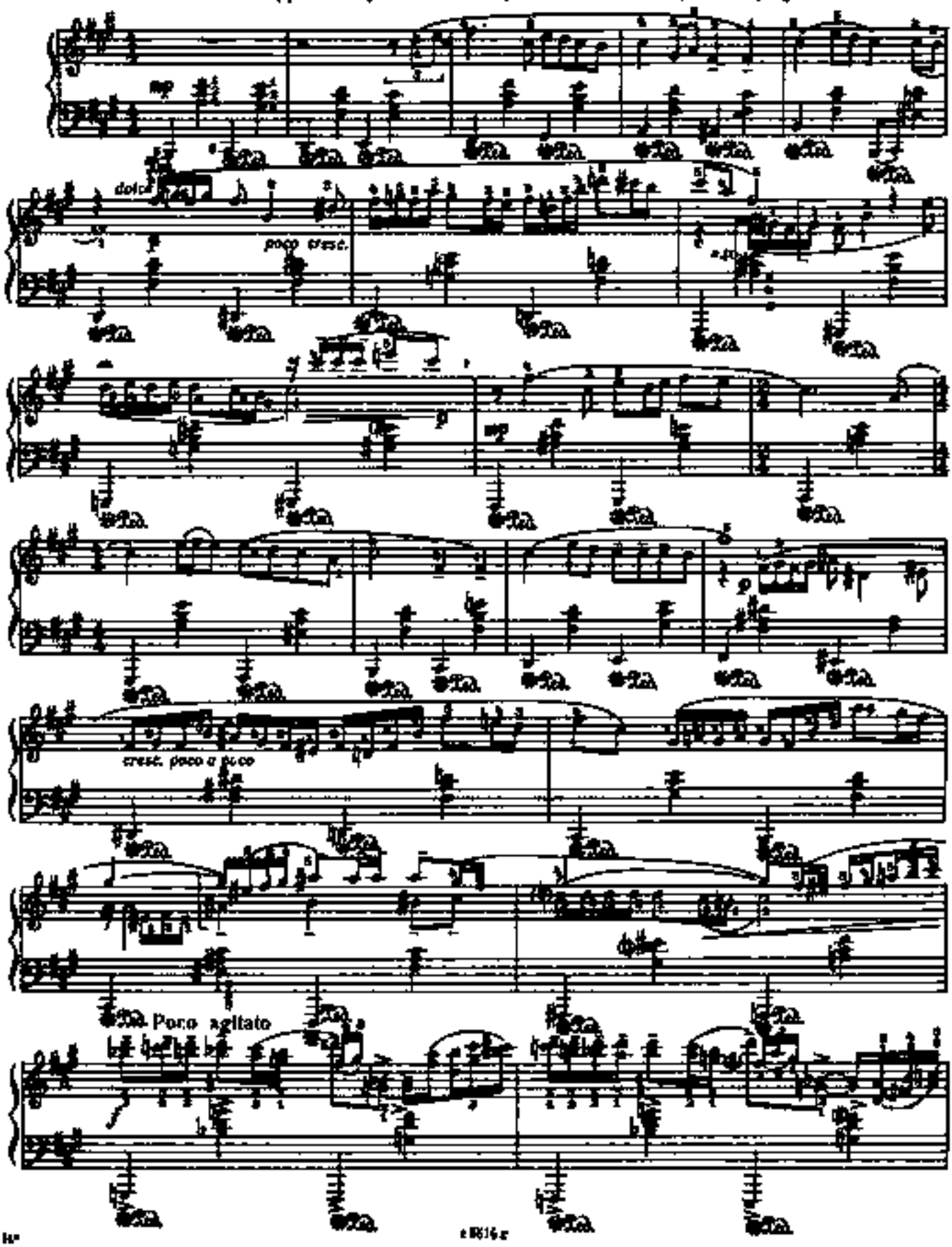



poco rit.
Meno mosso [Мед-
cresc.
cantando
poco rit.
sostenuto
meno f
ritard.
Tempo I
p dim.
non sub.
cresc.
simile con Ped.
più f
f
poco rit.
(senza rit.)
pp
p
Più mosso [Скорее]
Meno mosso [Медленнее]
volante
poco

3. ПРЕЛЮДИЯ

Соч. 38 № 3

Andante non troppo. Semplice cantando [Не очень медленно. Просто, певуче]



più tranquillo

dim.

Tempo I

con Ped.

pp

Шесть пьес

1. ПРЕЛЮДИЯ

Д. ШОСТАКОВИЧ Соч. 32 №20
(1906–1975)

Moderato non troppo [Довольно умеренно]

p semplice

cresc.

dim.

p

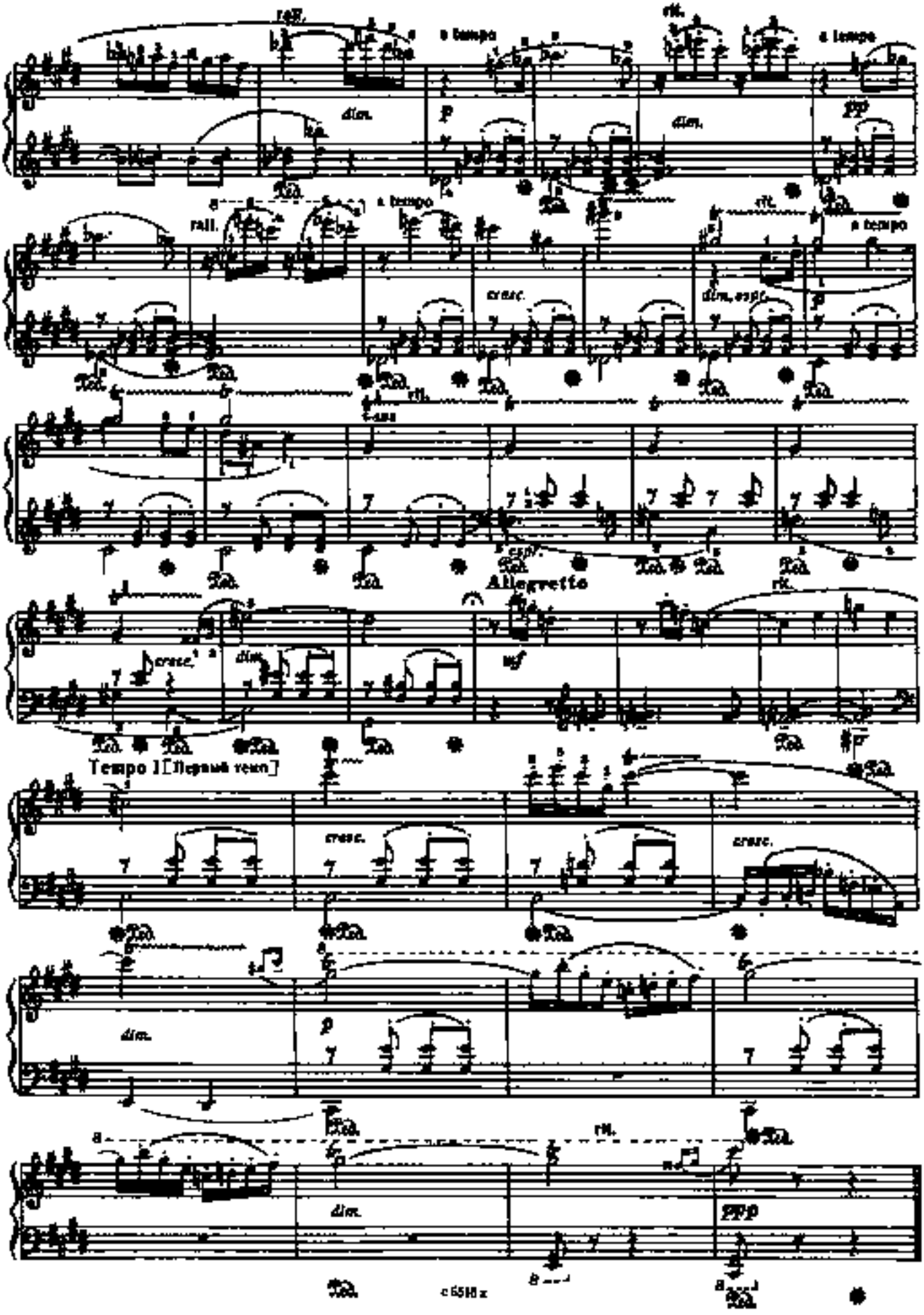
rit.

pp

a tempo

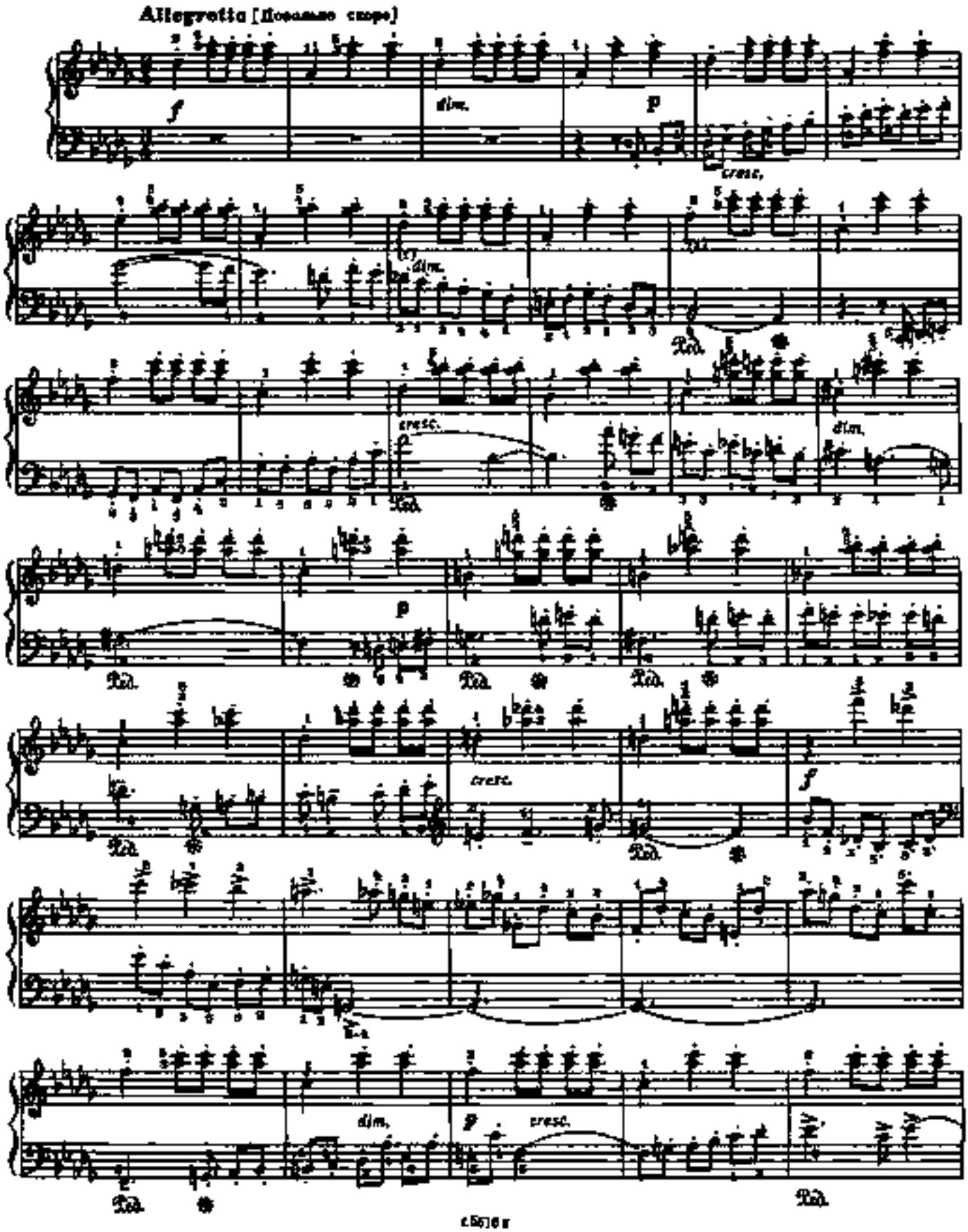
mf

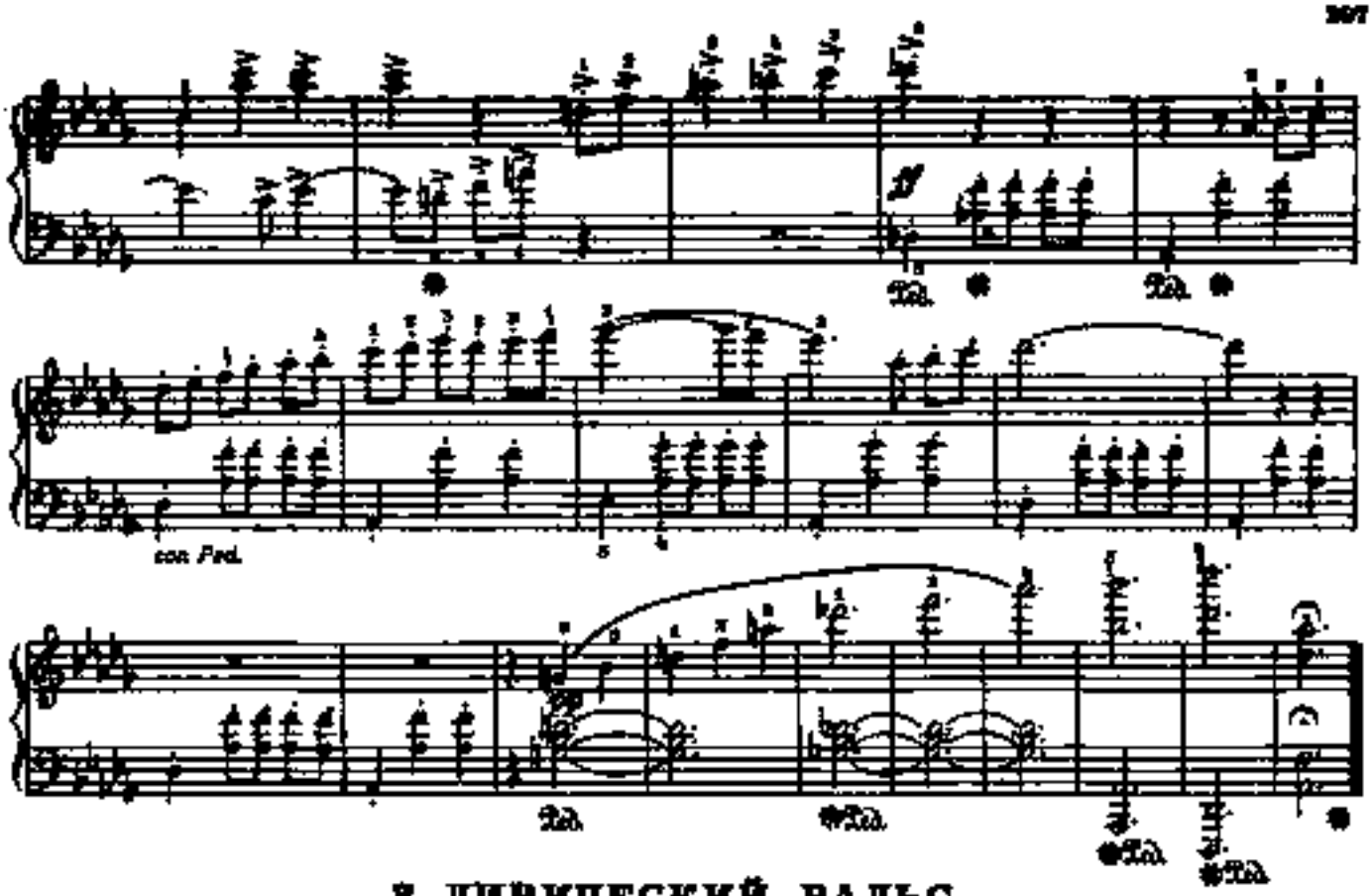
cresc.


rall.
a tempo
rit.
dim.
p
pp
cresc.
dim. espr.
Allegretto
mf
Tempo I [Первый темп]
ppp

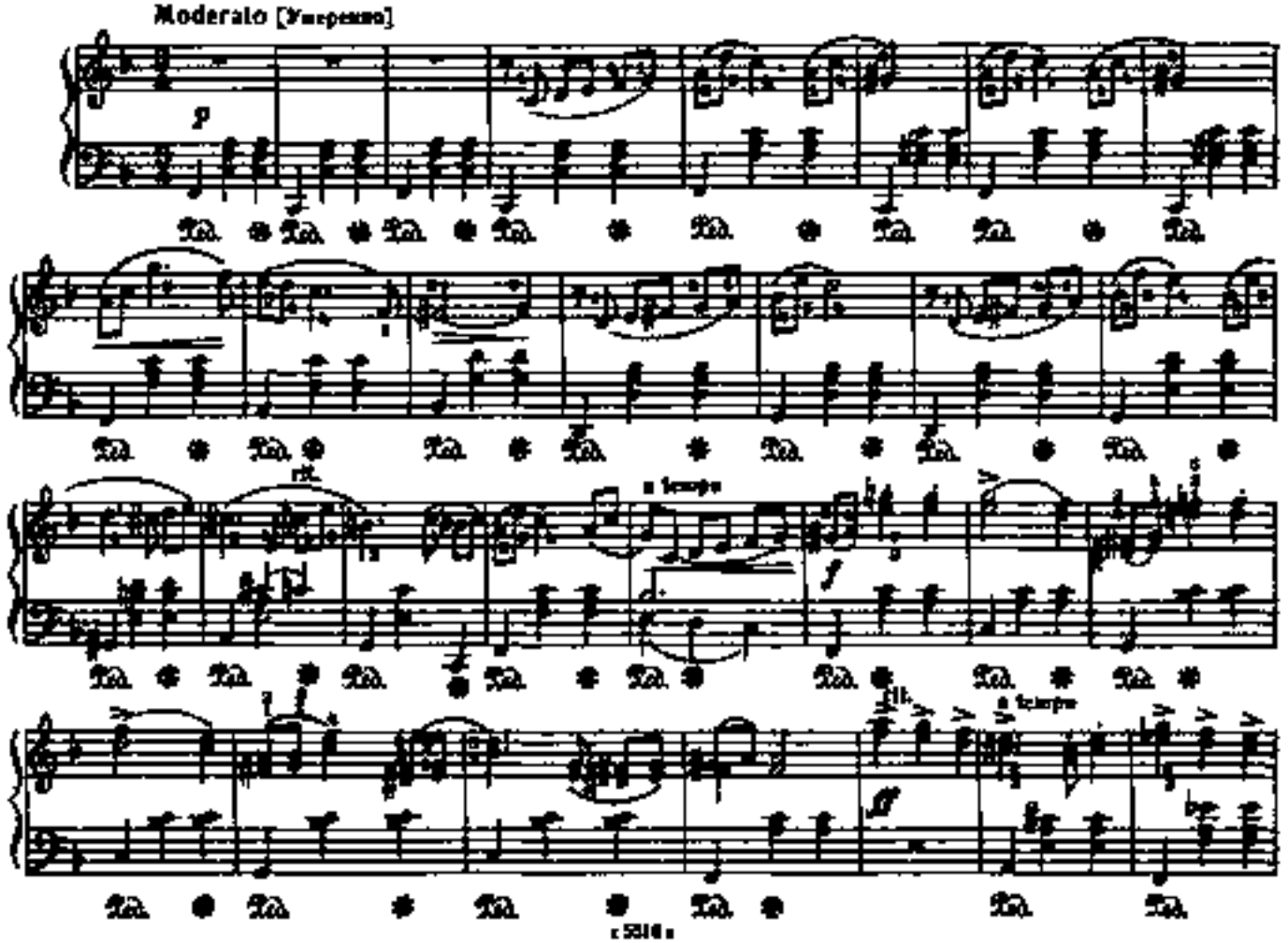
2. ПРЕЛЮДИЯ

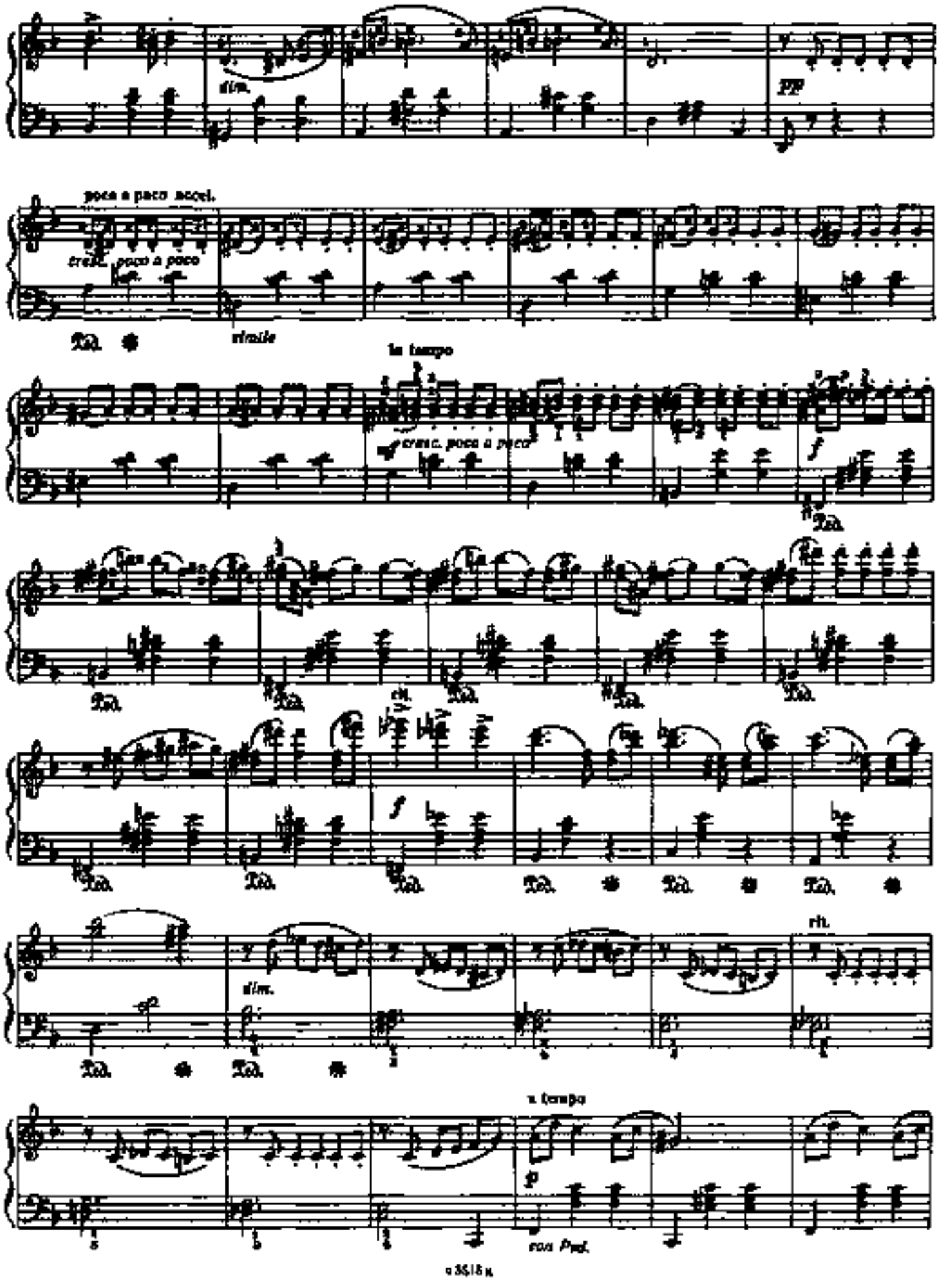
Соч. 34 № 15

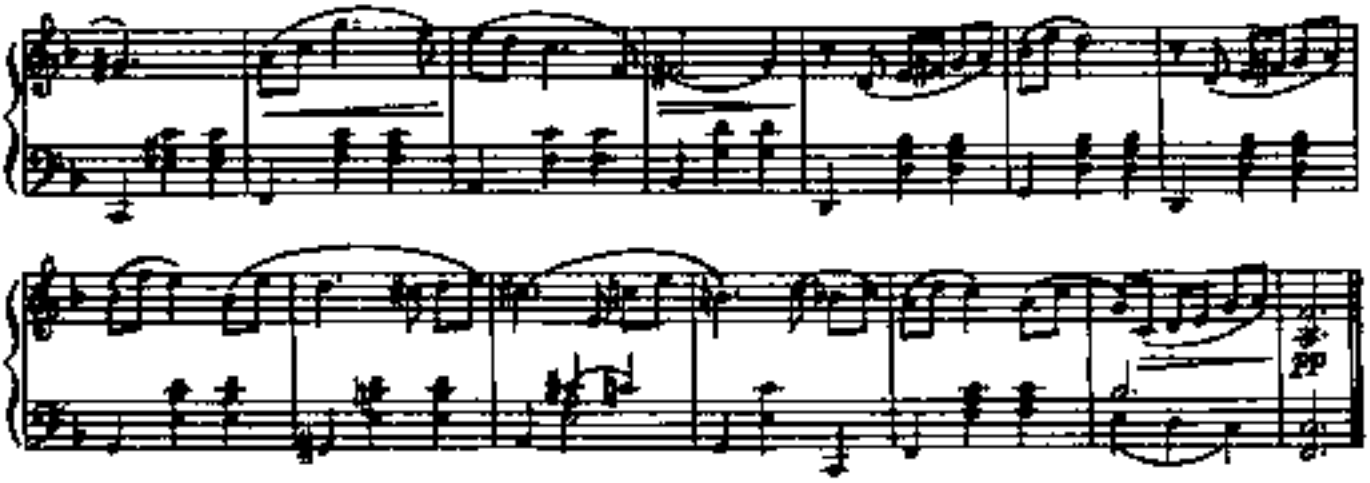




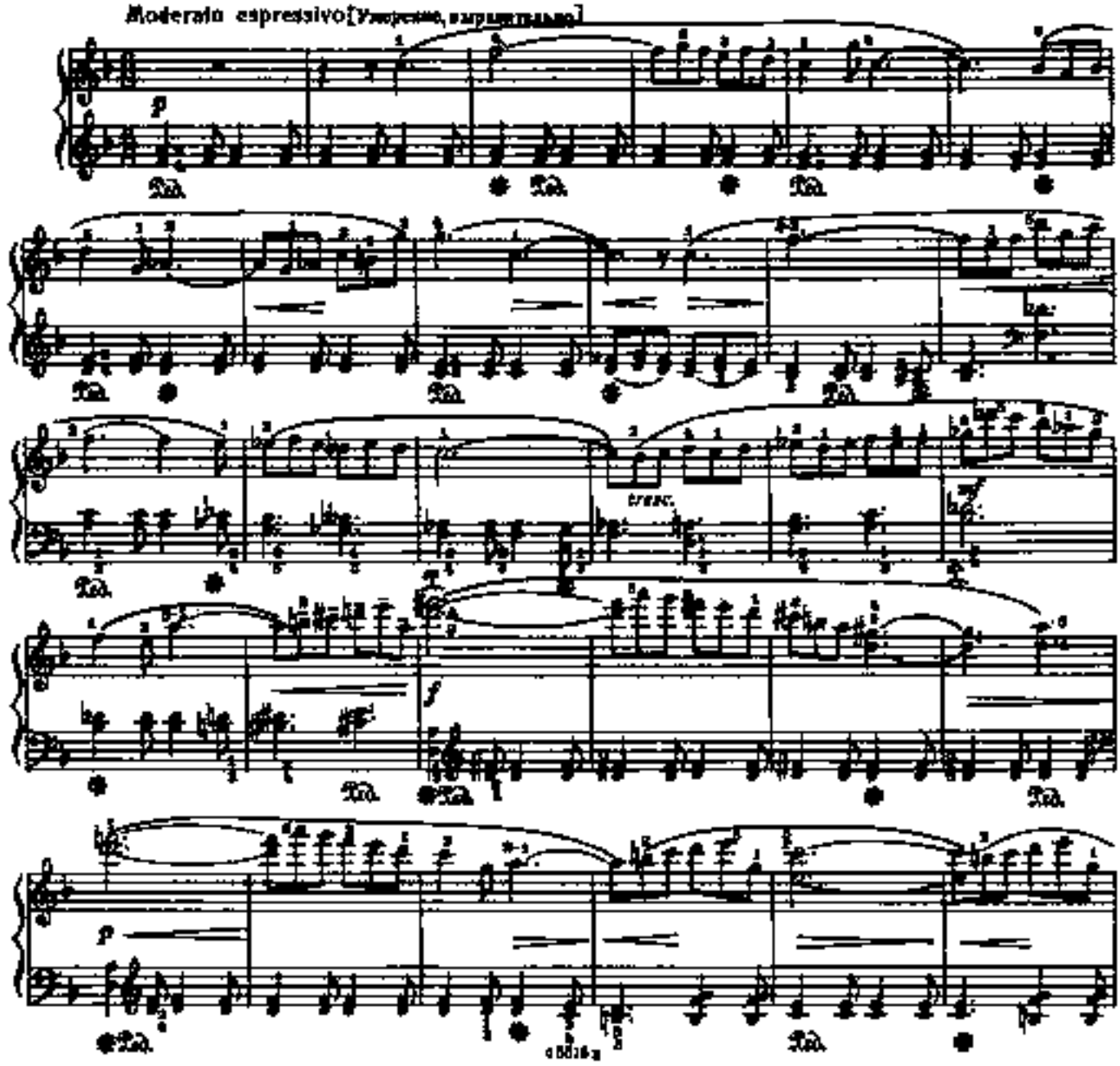
3. ЛИРИЧЕСКИЙ ВАЛЬС

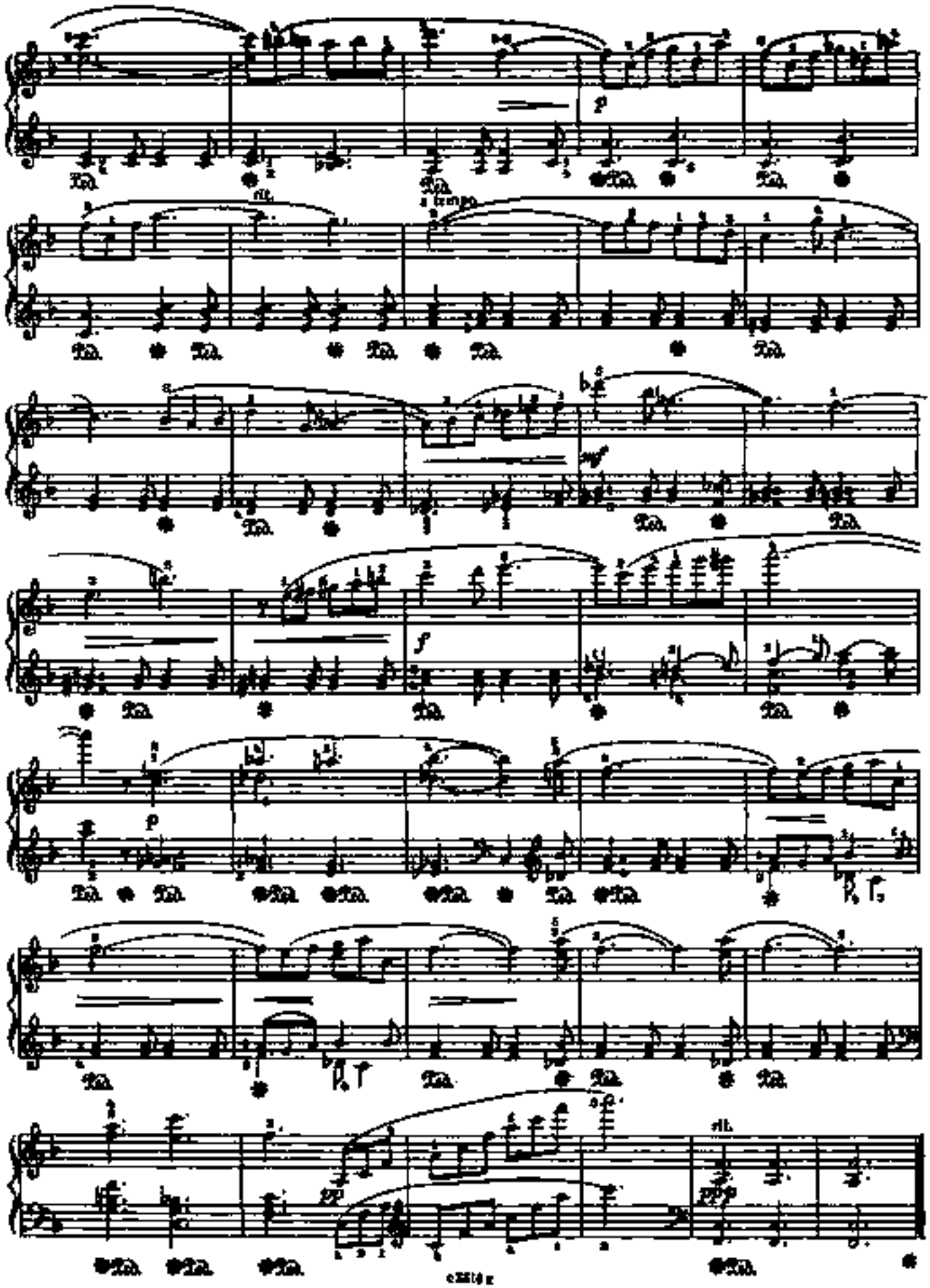



dim.
pp
poco a poco accel.
cresc. poco a poco
simile
la tempo
cresc. poco a poco
f
ch.
f
dim.
rit.
a tempo
p
con Ped.

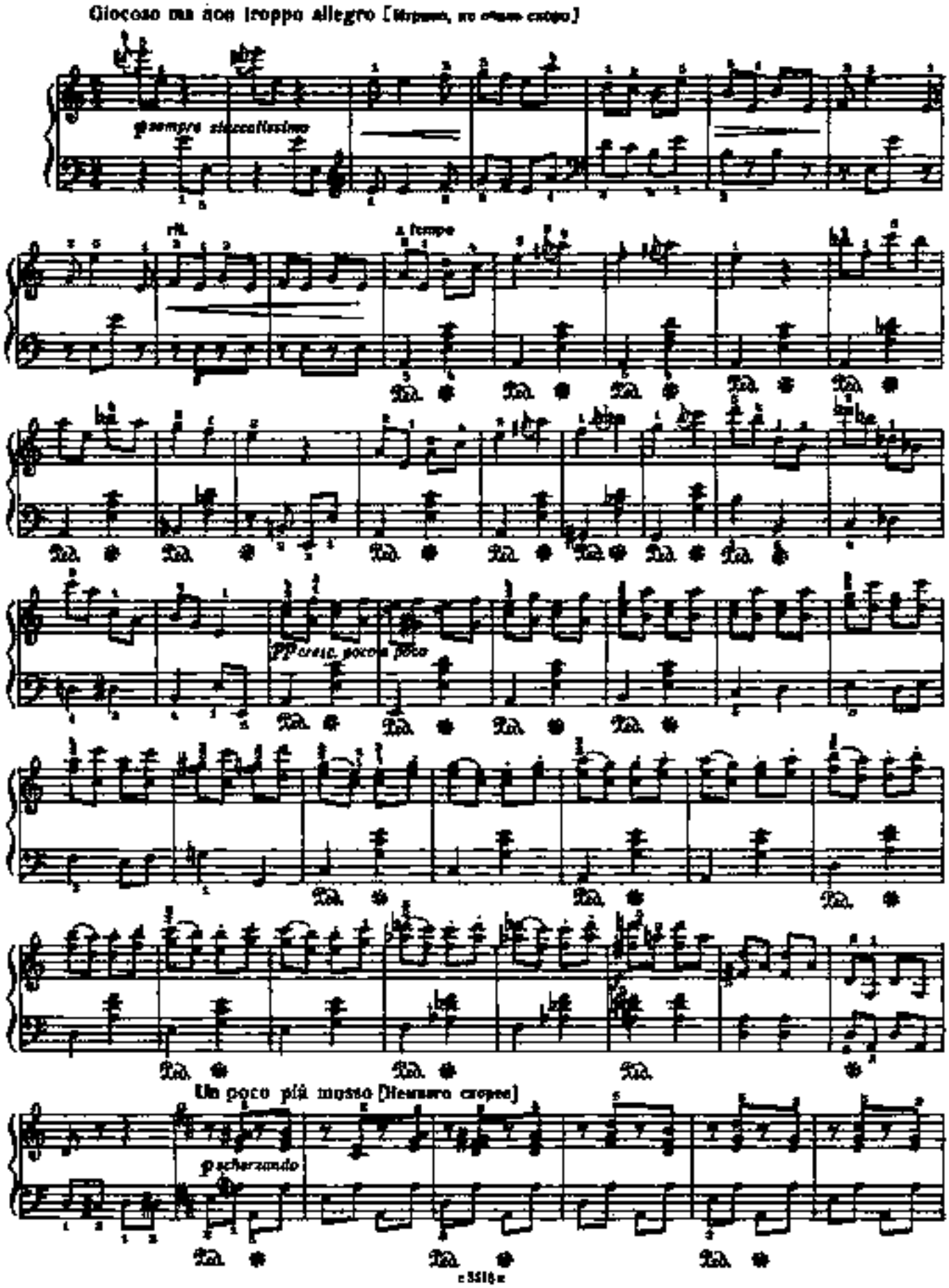

pp

4. РОМАНС


Moderato espressivo [Умеренно, выразительно]
p
Ped.
cresc.
f
p


rit.
a tempo
rit.

5. ПОЛЬКА


Giocoso ma non troppo allegro [Игриво, но очень скоро]
sempre staccatissimo
rit.
a tempo
pp cresc. poco a poco
Un poco più mosso [Немного скорее]
scherzando

rit.

call.

Tempo I

[Первый темп]

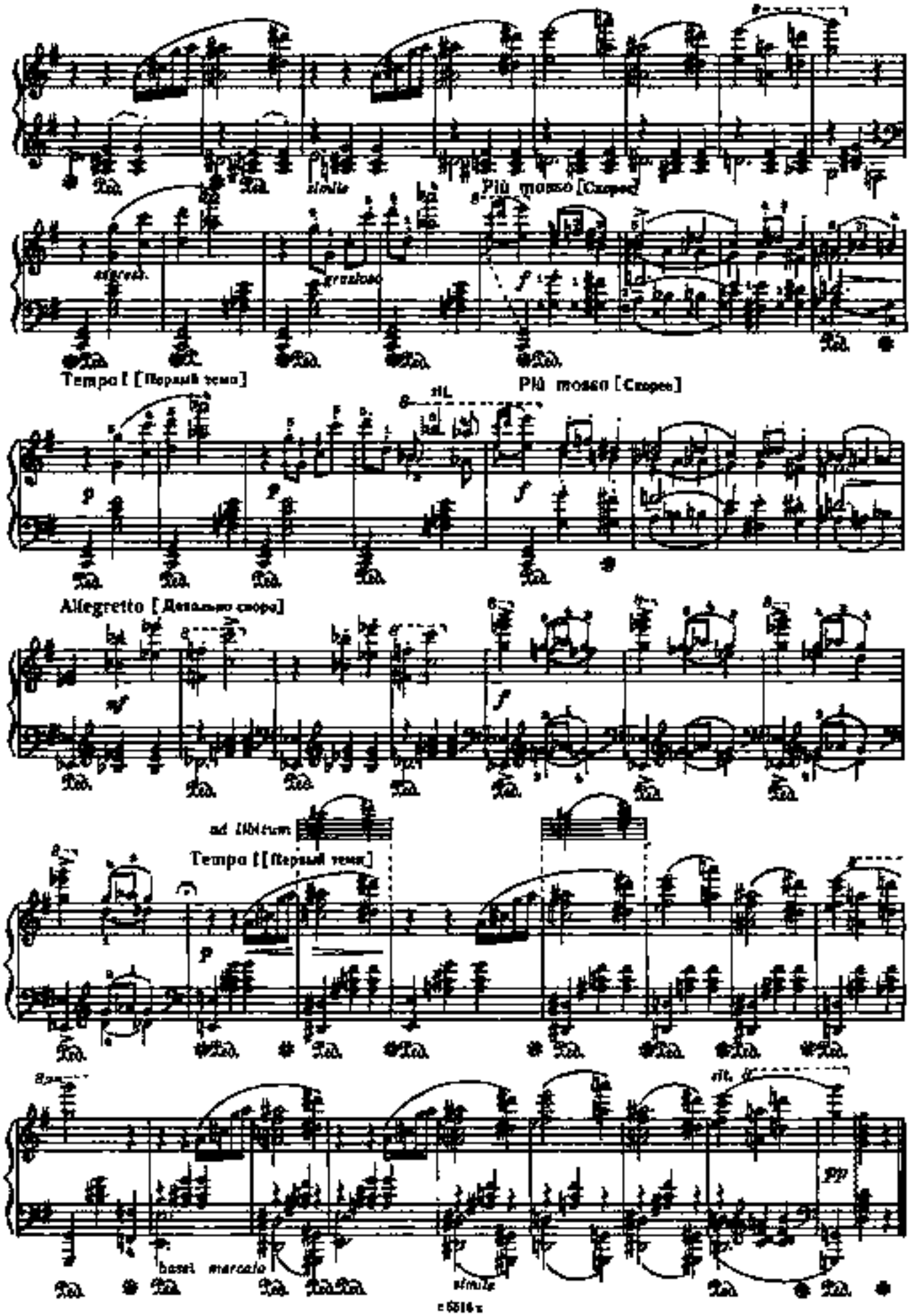
con Ped.

6. ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ №2

Соч. 1 №2

Andantino [Довольно медленно]

simile


simile
Più mosso [Скорее]
stacc.
grazioso
Tempo I [Первый темп]
Più mosso [Скорее]
Allegretto [Довольно скоро]
ad libitum
Tempo I [Первый темп]
basso marcato
simile
rit.
pp

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья 3

I. ЗАРУБЕЖНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ

Ж.-Б. ЛЮЛЛИ. Две пьесы:
1. *Гавот* 15
2. *Куранта* 17

Г. ПЕРСЕЛЛ. Две пьесы:
1. *Матросский танец* 18
2. *Ария* 19

Ф. КУПЕРЕН. Две пьесы:
1. *Кукушки* 19
2. *Маленькие ветряные мельницы* . 20

А. ВИВАЛЬДИ. *Сицилиана* 22

Ж.-Ф. РАМО. Две пьесы:
1. *Тамбурин* 23
2. *Менуэт* 25

Г.-Ф. ГЕНДЕЛЬ. Четыре пьесы:
1. *Сарабанда с вариациями* 26
2. *Куранта* 27
3. *Ларго из оперы «Ксеркс»* 28
4. *Пассакалья* 30

И.-С. БАХ. Пять пьес:
1. *Гавот* 32
2. *Прелюдия до минор. Из цикла «Двенадцать маленьких прелюдий»* . 34
3. *Прелюдия ми минор* 36
4. *Сицилиана* 37
5. *Бурре* 39

Д. СКАРЛАТТИ. Три пьесы:
1. *Соната* 41
2. *Менуэт* 43
3. *Жига* 44

К. ГЛЮК. *Гавот из оперы «Парис и Елена»* 45

И. ГАЙДН. Четыре пьесы:
1. *Менуэт ёжик* 46
2. *Ларгетто из Сонаты фа мажор* . 48
3. *Менуэт* 50
4. *Каприччио* 50

В.-А. МОЦАРТ. Пять пьес:
1. *Фантазия ре минор* 52
2. *Лакримоза из Реквиема* 56
3. *Менуэт* 58
4. *Вальс* 59
5. *Рондо из Сонаты ля мажор* . . 60

Л. БЕТХОВЕН. Пять пьес:
1. *Соната № 14* (первая часть). Соч. 27 № 2 64
2. *К Элизе* 66
3. *Контрданс* 69
4. *Менуэт* 70
5. *Экосезы* 71

К.-М. ВЕБЕР. Три пьесы:
1. *Вальс ми-бемоль мажор* 74
2. *Вальс ля минор* 75
3. *Аллеманда* 76

Дж. РОССИНИ. *Альпийская пастушка* . 77

Ф. ШУБЕРТ. Пять пьес:
1. *Музыкальный момент*. Соч. 94 № 3 78
2. *Сентиментальный вальс* 80
3. *Серенада* 80
4. *Благородный вальс*. Соч. 77 № 9 . 82
5. *Менуэт*. Соч. 78 № 3 83

Ф. МЕНДЕЛЬСОН. Две песни без слов:
1. *Песня венецианского гондольера* . 85
2. *Весенняя песня* 86

Р. ШУМАН. Пять пьес:
1. *Грезы*. Соч. 15 № 7 89
2. *Веселый крестьянин*. Соч. 68 № 10 89
3. *Отчего?* Соч. 12 № 3 90
4. *Я не сержусь*. Из цикла «Любовь поэта», № 10 91
5. *Посвящение* 92

II. РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И КОМПОЗИТОРЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ

А. АЛЯБЬЕВ. Две пьесы:
1. *Мазурка* 95
2. *Пьеса* 95

А. ВЕРСТОВСКИЙ. Две пьесы:
1. *Вальс* 96
2. *Мазурка* 97

А. ВАРЛАМОВ. *Вальс* 98

А. ГУРИЛЕВ. *Полька-мазурка* 100

М. ГЛИНКА. Пять пьес:
1. *Разлука. Ноктюрн* 101
2. *Прощальный вальс* 104
3. *Мазурка до минор* 104
4. *Мазурка ля минор* 105
5. *Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила»* 105

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ. Три пьесы:
1. *Меланхолический вальс* 108
2. *Казачок* 110
3. *Табакерочный вальс* 110

А. РУБИНШТЕЙН. Две пьесы:
1. *Романс*. Соч. 44 № 1 111
2. *Мелодия*. Соч. 3 № 1 113

А. БОРОДИН. Три пьесы из Маленькой сюиты, № 1, 5, 6:
1. *В монастыре* 115
2. *Грезы* 117

3. *Серенада* 118
Ц. КЮИ. *Куколки.* Испанские марионетки 119
М. БАЛАКИРЕВ. Две пьесы:
1. *Полька* 120
2. *Мазурка № 2* 123
М. МУСОРГСКИЙ. Четыре пьесы:
1. *Старый замок.* Из цикла «Картинки с выставки» 124
2. *Быдло.* Из цикла «Картинки с выставки» 126
3. *Слеза* 128
4. *Гопак* из оперы «Сорочинская ярмарка» 129
П. ЧАЙКОВСКИЙ. Пять пьес:
1. *Ноктюрн.* Соч. 19 № 4 131
2. *Баркарола* из цикла «Времена года» (июнь). Соч. 37 № 6 133
3. *Осенняя песнь* из цикла «Времена года» (октябрь). Соч. 37 № 10 . . . 136
4. *Неаполитанская песенка.* Соч. 39 № 18 138
5. *Нато-вальс.* Соч. 51 № 9 . . . 139
Н. ЛЫСЕНКО. *Эскиз-интермеццо* . . . 142
Я. ВИТОЛ. *Латышская народная песня.* Соч. 29 № 5 143
КОМИТАС. *Шушики вагаршапатский* (подражание таре и дайре) 144
М. ЧЮРЛЕНИС. *Прелюдия.* Соч. 12 № 1 145

III. СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

М. ИППОЛИТОВ-ИВАНОВ. *Песня без слов.* Соч. 7 № 4 146
А. СПЕНДИАРОВ. *Колыбельная.* Соч. 3 № 2 146
Д. АРАКИШВИЛИ. *Грузинская лезгинка* 149
Р. ГЛИЭР. Две пьесы:
1. *Рондо.* Соч. 43 № 6 150
2. *Гимн великому городу* из балета «Медный всадник» (отрывок) . 151
Н. МЯСКОВСКИЙ. Четыре пьесы:
1. *Пожелтевшие страницы.* Соч. 31 № 3 152
2. *В дреме.* Соч. 74 № 3 153
3. *Конец сказки.* Соч. 74 № 6 . . . 153
4. *Полька.* Соч. 73 № 5 155
А. АЛЕКСАНДРОВ. *Священная война* . 157
У. ГАДЖИБЕКОВ. *Джанги* 157
Ю. ШАПОРИН. Две пьесы:
1. *Вальс* из оперы «Декабристы» (сокращенное изложение) 160
2. *Полонез* из оперы «Декабристы» . 161
Ан. АЛЕКСАНДРОВ. Три пьесы:
1. *Кума.* Русская народная песня . 163
2. *Встреча.* Соч. 66 № 1 163
3. *Вальс* из музыки к радиопьесе «Хрустальный башмачок». Соч. 60 № 4 164
Л. РЕВУЦКИЙ. Две пьесы:
1. *Прелюдия.* Соч. 4 № 1 167
2. *Этюд* 168
С. ПРОКОФЬЕВ. Семь пьес:
1. *Прелюдия.* Соч. 12 № 7 169
2. *Менуэт.* Соч. 32 № 2 172
3. *Гавот.* Соч. 32 № 3 173
4. *Мимолетность.* Соч. 22 № 1 . . . 175
5. *Мимолетность.* Соч. 22 № 10 . . . 175
6. *Сказка старой бабушки.* Соч. 31 № 2 176
7. *Гавот* из Классической симфонии. Соч. 25 177
Б. ЛЯТОШИНСКИЙ. Две пьесы:
1. *Прелюдия.* Соч. 44 № 2 178
2. *Ой, гора с тремя криницами.* Украинская народная песня. Соч. 36 № 1 179
А. НОВИКОВ. *Гимн демократической молодежи мира* 181
В. КОСЕНКО. *Мазурка.* Соч. 3 № 3 . . 182
И. ДУНАЕВСКИЙ. Три пьесы:
1. *Марш* из кинофильма «Веселые ребята» 184
2. *Лунный вальс* из кинофильма «Цирк» 185
3. *Как много девушек хороших.* Из кинофильма «Веселые ребята» . . 187
А. ХАЧАТУРЯН. Пять пьес:
1. *Андантино* 188
2. *Подражание народному* 189
3. *Вальс* из музыки к драме М. Лермонтова «Маскарад» 191
4. *Венеция.* Ноктюрн из музыки к пьесе В. Шекспира «Отелло» 194
5. *Танец с саблями* из балета «Гаяне» 195
Д. КАБАЛЕВСКИЙ. Три пьесы:
1. *Новелла.* Соч. 27 № 25 200
2. *Прелюдия.* Соч. 5 № 4 201
3. *Прелюдия.* Соч. 38 № 8 203
Д. ШОСТАКОВИЧ. Шесть пьес:
1. *Прелюдия.* Соч. 32 № 10 204
2. *Прелюдия.* Соч. 34 № 15 206
3. *Лирический вальс* 207
4. *Романс* 209
5. *Полька* 211
6. *Фантастический танец № 2.* Соч. 1 № 2 212