

Н.П.Козлова

Русская Музыкальная литература

Третий год обучения



*Михаил Иванович Глинка
1804 - 1857*



*Александр Сергеевич Даргомыжский
1813 - 1869*



*Александр Порфирьевич Бородин
1833 - 1887*



*Николай Андреевич Римский-Корсаков
1844 - 1908*



*Модест Петрович Мусоргский
1839 - 1881*



*Петр Ильич Чайковский
1840 - 1893*

Русская музыкальная литература: Учебник для ДМШ: Третий год обучения предмету. – М.: Музыка. – 2003.

ISBN 5-7140-1062-0

Новый учебник в цикле учебников по музыкальной литературе для ДМШ. Автор освещает жизнь и творчество русских композиторов XIX века – Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и других, рассматривает проблемы отечественного искусства доглинкинской эпохи, первой и второй половины XIX века.

Для учащихся детских музыкальных школ и школ искусств.

Издательство «Музыка» 2004 г.

Русская музыка с древних времён по XVIII век

Русская музыка — это своеобразная летопись многовековой истории нашей страны. Ее истоки находятся в глубокой древности и тесно связаны с художественным творчеством восточных славян — песнями, сказками, легендами. Народное искусство всегда было неотделимо как от верований и обрядов (сначала языческих, а позже христианских), так и от земледельческого труда, который составлял основу жизни. Русский народ всегда славился своей музыкальностью, и песня сопровождала человека от рождения до смерти. Этим объясняется и большое разнообразие ее жанров, среди которых есть былины, колыбельные, обрядовые, плясовые, трудовые, игровые и многие другие песни.

Уже в древние времена была широко распространена и инструментальная музыка. Она исполнялась на различных струнных, духовых и ударных инструментах, среди которых одним из самых любимых были гусли. Постепенно в народных песнях, танцах, наигрышах складывались тип мелодики, особенности лада, ритма, многоголосия, то есть формировались особенности национального музыкального стиля, который позже и определил неповторимое своеобразие русской профессиональной музыки.

Зарождение профессиональной музыки в России происходило в эпоху создания первого древнерусского государства — Киевской Руси (IX—XIII века). Введение христианства в качестве государственной религии (988 год) и укрепление связей с Византией имели огромное значение для его последующего политического и культурного развития. Киевская Русь во время своего расцвета (первая половина XI века) заняла важное место среди стран средневековой Европы. Велика ее роль в истории русской культуры, о чем свидетельствуют дошедшие до нас шедевры — архитектура и фрески киевского Софийского собора и знаменитое произведение древнерусской литературы «Слово о полку Игореве».

Первыми формами профессиональной музыки стало устное светское искусство сказителей и скоморохов и письменное

музыкальное творчество, связанное с церковным пением. Музыка занимала важное место в жизни Киевской Руси. Она звучала во время церемоний, военных походов, пиров, на охоте, а также в повседневной жизни.

Скоморохи — любимцы князей и простого народа — были талантливыми артистами — певцами и танцорами, «лицедеями» и фокусниками, акробатами и дрессировщиками. Свои выступления они сопровождали игрой на различных народных инструментах — дудках, волынках, гусях, гудках, трубах, бубнах, свирелях. Певцы-сказители воспевали боевые подвиги князей и дружин; образ такого песнетворца воссоздан в «Слове о полку Игореве», автор которого вспоминает прославленного Баяна, жившего в XI веке.

С принятием христианства начинает развиваться духовная музыка, которая сначала испытывала сильное византийское влияние. Церковное пение было одnogолосным, без инструментального сопровождения и записывалось при помощи особых условных знаков, происходивших от системы невменного письма. (*Невмы (от греч. «дыхание») — знаки нотного письма, которые применялись в церковном пении в средневековой Европе; помещались над словесным текстом и напоминали певцам лишь о направлении мелодии, то есть служили своеобразной «подсказкой» при пении.*) Эти знаки могли обозначать как один звук, так и группу звуков, целую характерную попевку, но не указывали их точную высоту. Такой способ записи музыки получил название знаменного письма (от славянского слова «знамя» — «знак»). Его называли также крюковым письмом (по наименованию одного из главных знаков — «крюк»). Мелодии знаменного пения (распева) обычно строились на плавном поступенном движении в диапазоне квинты или октавы, повторении нескольких попевок (мелодических формул) и их вариантом развитии:

1

Первая попевка

Го - спо - ди, воз - звах к те - бе. у - слы - ши мя.

Вторая попевка

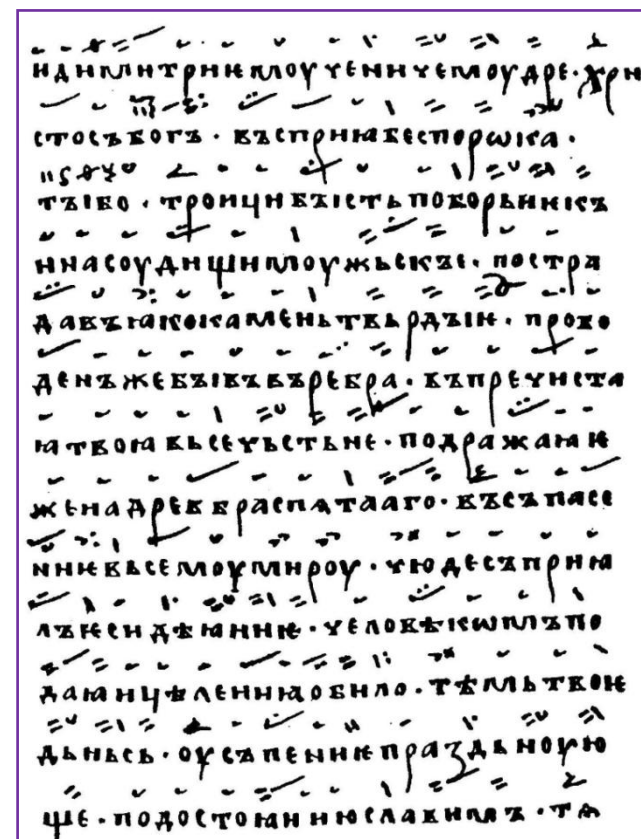
у - слы - ши мя.

Третья попевка

го - спо - ди.

После распада Киевской Руси, связанного с междоусобицами князей и нашествием монголо-татарских орд (в 1240 году Киев был взят ханом Батыем), основным хранителем древнерусской культуры становится **Новгород** — политически независимый («вольный»), богатый торговый город. Новгородские былины донесли до нас описание его шумной яркой жизни, неизменными участниками которой были скоморохи, а самым знаменитым среди них — певец и гуслист Садко. Новгород становится своеобразным центром русского скоморошества. В городе и вокруг него возникли целые скоморошьи поселения. В них жили многочисленные семьи артистов, откуда они разъезжались по всей Руси. Своим искусством славились новгородские церковные певчие и мастера колокольного звона. Эффектная и разнообразная «колокольная музыка» стала еще одним неповторимым видом древнерусского искусства.

С конца XIV века начинается объединение русских земель вокруг Москвы и создание единого государства. В 1380 году русское войско под руководством московского князя Дмитрия Донского разбило татарского хана Мамаю в битве на Куликовом поле, а в конце XV века при князе Иване III Русь была полностью освобождена от монголо-татарского ига. Иван III первым из московских князей именуется себя «государем всея Руси». В XVI веке его внук Иван IV Грозный расширяет границы государства, присоединяя новые земли. Москва становится столицей Русской



Страница из крюковой рукописи XII века

державы, символом ее величия и славы.

Эпоха Московской Руси — новый этап в развитии национальной культуры и искусства. Создают свои шедевры великие художники — Феофан Грек, Андрей Рублев, Даниил Черный, Дионисий, возникают новый архитектурный ансамбль Московского Кремля (*К работе над созданием Кремля были привлечены итальянские мастера, в том числе архитектор А. Фиораванти и инженер П. Солари*), многочисленные монастыри и соборы. К середине XVI века относится и появление первых печатных книг: в 1564 году И. Федоровым и П. Мстиславцем была напечатана богослужebная книга «Апостол».

В песенном фольклоре этого времени рождается новый эпический жанр — **историческая песня**, которая приходит на смену былинам: в ней, в отличие от былин, рассказывалось о реальных событиях и героях. Тогда же появляется и **лирическая песня** с ее глубокими эмоциональными образами и импровизационным характером напевов, о чем свидетельствует существование множества вариантов песен. С этим жанром связано и развитие особого вида многоголосия — русской хоровой подголосочной полифонии.

При московском дворе продолжало развиваться светское искусство. Несмотря на постоянные преследования скоморохов со стороны церкви как «нечестивцев», творивших «богомерзкие дела», московские цари любили скоморошью «забаву» и содержали для них целый штат артистов. Постепенно в придворном быту появляются и европейские музыкальные развлечения — слушание «заморской» музыки, исполняемой на органе и клавинофордах. В Москве постоянно заботились и о состоянии церковного пения: была проведена большая работа по исправлению ошибок в старинных знаменных распевах и систематизированы духовные песнопения, что привело к созданию в XV веке «Обихода» — певческой книги русской православной церкви. В конце XV века при дворе Ивана III учреждается **хор государевых певчих дьяков**. В него входили 30—35 певцов, которые постоянно сопровождали царя и пели как в соборах, так и во время различных дворцовых церемоний (*В XVIII веке хор был переведен в Петербург и преобразован в Придворную певческую капеллу*). Время Московской Руси стало эпохой наивысшего расцвета хоровой культуры знаменного пения.

XVII век стал рубежом в истории России: закончилось Средневековье и наступил новый важный этап в развитии государства, в течение которого произошли серьезные изменения во всех сферах жизни. Тревожное начало века, сложная политическая и социальная обстановка внутри страны были связаны со многими причинами: это «смутное» время междуцарствия с его борьбой за трон, завершившейся приходом к власти в 1613 году династии Романовых, стихийные бедствия и крестьянские бунты, борьба против польской и шведской интервенции. Лишь к середине века укрепляется государственный строй России, восстанавливается ее экономика. Важным событием для дальнейшего развития государства, сближения и тесного взаимодействия культуры славянских народов стало объединение России и Украины в 1654 году. Вместе с тем рост государственных налогов и закрепощение крестьянства приводят во второй половине XVII века к новым социальным потрясениям, среди которых самым значительным стала крестьянская война под предводительством Степана Разина. А церковные реформы патриарха Никона вызвали движение протеста (раскол) среди крестьянского и городского населения и многочисленные выступления в защиту «старой веры».

Несмотря на все потрясения, XVII век явился переломным в области просвещения, культуры и искусства. Усиление международного авторитета России, рост внешней торговли способствуют укреплению ее культурных связей со странами Западной Европы, развитию науки и образования. Успешно развивается книгопечатание, причем издается не только религиозная литература, но и научные и технические книги. В дворянском обществе усиливается тяга к образованию и просвещению: организуются первые школы, дающие среднее образование, а в 1687 году в Москве открывается первая высшая Славяно-греко-латинская академия. В литературном творчестве возникают новые светские жанры — бытовые, исторические, сатирические повести. Большие перемены происходят в живописи. Одной из центральных фигур в искусстве XVII века был художник, ученый, педагог и богослов Симон Ушаков; уже в иконописи он стремился воссоздать живое человеческое лицо («как в жизни бывает»). Такое новое понимание основной задачи искусства как отражения

реальной действительности приводит к рождению парсунного письма, то есть жанра светского портрета («Парсуна» — искаженное латинское слово «персона», что означает «лицо», «личность»).

Серьезные изменения произошли в этом столетии и в музыке. Еще в XVI веке возникли такие ранние формы церковного многоголосия, как двух- и трехголосное пение. Но настоящее утверждение многоголосия в русской духовной музыке происходит во второй половине XVII века, когда в Москве закрепляется пришедший с Украины новый хоровой стиль — **партесное пение** («Партес» (лат.) — «голоса»; партесное пение — пение по голосам, по хоровым партиям). Обычно это были песнопения для четырех, шести, восьми, двенадцати и большего количества голосов. Их запись делалась уже с помощью пятилинейной нотации, которая называлась «киевское письмо» и имела ноты квадратной формы. Наиболее развитой формой партесного многоголосия стали духовные концерты. Они исполнялись во время праздничного богослужения, отличались большой роскошью музыкального письма, а количество голосов могло достигать 24-х. Характерными чертами партесного концерта были полнота и насыщенность звучания, красочные динамические контрасты при чередовании хоровых и ансамблевых эпизодов.

Параллельно с утверждением в богослужении партесного пения в быту возникает жанр многоголосной песни, которая исполнялась дома в часы досуга. Это были **канты**, также пришедшие с Украины. Сначала содержание канта было религиозным, но постепенно становилось чисто светским — торжественно-хвалебным, патриотическим, любовно-лирическим и даже шуточным. По форме кант представлял собой куплетную песню, имел трехголосное изложение, в котором два верхних голоса двигались параллельными терциями, а бас давал гармоническую основу:



Кант впоследствии положил начало жанру русского романса.

В XVII веке начинают постепенно исчезать старинные обычаи и традиции: так, в 1648 году под влиянием церкви был издан царский указ, запрещавший участие скоморохов в празднествах и повелевавший уничтожать их маски и музыкальные инструменты. В то же время при дворе и в кругу просвещенного боярства растет увлечение европейской инструментальной музыкой, а у знатных вельмож появляются домашние хоры и оркестры. Важным событием стало создание в царствование Алексея Михайловича первого русского придворного театра. В его репертуаре преобладали представления на библейские сюжеты, причем большую роль в них играла музыка, для исполнения которой музыканты выписывались из-за границы.

XVIII век вошел во всемирную историю как «век разума и просвещения» (*Просвещение — идейное течение эпохи перехода от феодализма к капитализму. Наиболее выдающимися деятелями Просвещения были Дж. Локк в Англии, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш. Монтескье, Д. Дидро во Франции, Г. Э. Лессинг, Ф. Шиллер, И. В. Гёте в Германии, Т. Джефферсон, Б. Франклин в США, М. Ломоносов, Н. Новиков, А. Радищев в России. Просветители боролись за политические свободы и гражданское равенство, за установление «царства разума». Большое место в достижении нового общественного порядка просветители отводили распространению знаний; так, во Франции под руководством Дидро была создана «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» в 35-ти томах). Торжество свободной человеческой мысли, победившей средневековое*

мировоззрение, приводит к стремительному развитию естественных наук, философии, литературы и искусства. В XVIII веке Россия благодаря реформам Петра I также включается в общий процесс развития, приобщаясь к достижениям европейской цивилизации (*Петр I — первый российский император, царствовал с 1689 по 1725 год*). Указы Петра изменили весь уклад российской жизни: рушились старые обычаи и вводились новые, открывались гражданские (то есть нецерковные) школы, была учреждена Академия наук, укреплялись культурные связи с западноевропейскими странами. Преобразования петровского времени были продолжены в царствование императрицы Елизаветы Петровны (*Елизавета Петровна — дочь Петра I, российская императрица с 1741 года*). В годы ее правления были достигнуты значительные успехи во внешней политике и хозяйстве страны, а также произошли такие важные культурные события, как открытие Московского университета и общедоступного Российского театра, учреждение Академии художеств с музыкальными классами.

Вторая половина XVIII века стала «золотым веком» русского дворянства, но расцвет абсолютной монархии при Екатерине II имел двойственный характер. С одной стороны, Россия к концу века становится сильной державой, влияющей на судьбы мира (чему способствовали военные победы над прусским королем Фридрихом II и над Турцией), с другой — постоянно усиливается угнетение крестьянства, и доведенный до крайности народ поднимается на грандиозную войну, которую возглавил Емельян Пугачев. Несмотря на подавление восстания, влияние его свободолюбивых идей сильно воздействовало на лучшие умы того времени.

Напряженному развитию общественной мысли отвечал и стремительный прогресс в области художественного творчества. Благодаря тесному взаимодействию традиций европейской культуры и многовекового опыта древнерусского искусства в России к концу столетия создаются национальные школы в литературе и живописи, скульптуре и архитектуре, театре и музыке (*Школа — направление в литературе, науке, искусстве, представители которого связаны единством основных взглядов, творческих интересов и методов*). Гордостью отечественной культуры стали имена писателей Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, Радищева, Новикова, Державина, Фонвизина, Крылова,

Усадебное бытовое музицирование в России XVIII века



Карамзина, художников Аргунова, Рокотова, Левицкого, Боровиковского, Лосенко, скульпторов Шубина и Козловского, архитекторов Баженова и Казакова, артистов Волкова и Дмитревского, композиторов Дубянского, Березовского, Пашкевича, Фомина, Матинского, Хандошкина, Бортнянского, Козловского и других.

Развитие музыкального искусства в России в XVIII веке было необычайно быстрым — от знакомства с неизвестными до той поры зарубежными операми, камерными и симфоническими произведениями до появления целой плеяды национальных композиторов. Петр I открыл новые для российского общества европейские формы общественных собраний — ассамблеи, маскарады, придворные торжества и пиршества с музыкой и танцами,

еженедельные концерты из инструментальных сочинений композиторов XVII и XVIII веков. Созданные специальным указом военные духовые оркестры играли на парадах и праздниках, а в Москве на Красной площади открылся первый публичный театр, спектакли которого неизменно сопровождала музыка. В то же время в петровскую эпоху продолжали развиваться такие национальные музыкальные жанры, как партесный концерт и особый род приветственных кантов — **канты-виваты** («Виват» (лат.) — «да здравствует»). Так начинается кант, сочиненный в 1721 году по поводу окончания Северной войны:

3

Ра-дуй-ся, Рос-ско зем-ле, ра-дуй-ся, Рос-ско зем-ле.

ра-дуй-ся, Рос-ско зем-ле, ли-куй, ли-куй, ли-куй.

и ве-се-ли-ся, ли-куй, ли-куй, ли-куй, швед, у-ми-ри-ся.

Постепенно музыка стала входить в повседневную жизнь русского дворянства: становится модной игра на различных инструментах (клавикордах, арфе, флейте, гитаре), большую популярность приобретает на домашних вечерах исполнение светских кантов — любовно-лирических, шуточных, поздравительных. Позже обычай домашнего музицирования перенимают и люди других сословий. В усадьбах и городских домах все чаще звучит музыка. Это городские и российские песни, танцевальные пьесы, вариации на народные темы, а также и более сложные произведения — сонаты и квартеты.

Городская песня возникла на основе народной крестьянской песни, которая «приспосабливалась» к городскому быту — новой манере исполнения: ее мелодия сопровождалась аккордовым аккомпанементом какого-либо инструмента с четкой ритмической структурой и простыми гармоническими оборотами.

Народная песня этого времени очень разнообразна по содержанию; кроме ранее существовавших жанров появляются новые — солдатские и рекрутские, походные и молодецкие. Иное содержание получают исторические песни, в которых рассказывается о военных победах России, деяниях Петра I,

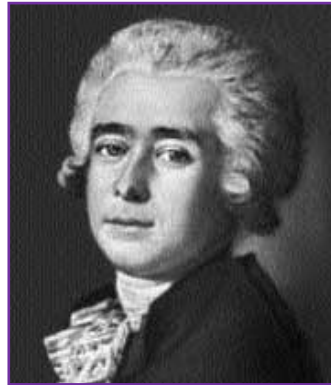
походах Суворова, о крестьянских восстаниях, их героях, вождях и судьбах обездоленных людей.

В XVIII веке начинается изучение лучших образцов национального фольклора; появляются исследования, посвященные русским народным сказкам, пословицам, обрядам и песням. Впервые делаются нотные записи народных песен и составляются специальные сборники с их обработками. Такими сборниками стали «Собрание русских простых песен с нотами» певца и гуслиста В. Трутовского и «Собрание народных русских песен с их голосами» Н. Львова и И. Прача (*Н. Львов — видный деятель русской культуры, ученый, художник, поэт, любитель музыки, собиратель текстов народных песен. И. Прач — чешский композитор, преподаватель фортепиано, музыкальный фольклорист; большую часть жизни прожил в России*). Песни из этих сборников, обработанные для голоса с фортепиано, использовались как любителями музыки, так и композиторами, которые заимствовали их для своих произведений — опер, инструментальных вариаций, симфонических увертюр.

В середине столетия возникает новый вид вокальной — лирической музыки — российская песня (песни, созданные на русские поэтические тексты — Сумарокова, Державина и других поэтов). Первые российские песни были сочинены известным любителем музыки, государственным деятелем и ученым Г. Тепловым и изданы в сборнике «Между делом безделье». Своим изложением они еще очень близки кантам. Произведения, написанные в конце века Ф. Дубянским и О. Козловским, уже имеют достаточно развитую фортепианную партию, более сложную форму и становятся первыми русскими романсами.

С домашним музицированием связано также развитие камерной инструментальной музыки. Особенно любимыми были всевозможные танцевальные пьесы — менуэты, полонезы, экосезы, контрдансы и другие — и вариации на темы народных песен для различных инструментов. Множество таких вариаций для скрипки создал **Иван Евстафьевич Хандошкин (1747—1804)** — композитор и первый русский скрипач-виртуоз, дирижер и педагог. Большую часть жизни он прожил в Петербурге. Хандошкин хорошо владел также игрой на альте, гитаре и балалайке, а в своей концертной деятельности славился искусством импровизации. Он явился создателем русской сольной скрипичной сонаты.

Другим выдающимся композитором XVIII — начала XIX века был **Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825)**. Музыкальное образование он получил сначала в Придворной певческой капелле, а затем в Италии, где прожил десять лет и стал признанным композитором. По возвращении в Россию вся дальнейшая судьба музыканта была связана с Придворной певческой капеллой, где сначала он занимал должность капельмейстера, а позднее стал ее директором. Творчество Бортнянского велико и разнообразно — помимо инструментальной музыки (клавирные сонаты, камерные ансамбли и другие) он сочинял оперы и романсы. Но в историю русской культуры он вошел как автор более ста хоровых произведений. Композитор создал замечательные духовные концерты, которые продолжили традицию партесного концерта и в то же время испытали влияние светской музыки — оперной и симфонической. Духовные концерты Бортнянского по своей форме приближаются к симфоническому циклу и состоят из самостоятельных частей, контрастных по характеру, где хоровые эпизоды чередуются с ансамблевыми и широко используются приемы постепенного нарастания и затухания звучности. Помимо культовой музыки композитор сочинял и светскую хоровую музыку — песни, гимны, кантаты.



Автор замечательных хоровых концертов **Максим Созонтович Березовский (1745—1777)**, как и Бортнянский,

сначала учился в Придворной певческой капелле, а затем в Италии у знаменитого теоретика музыки падре Мартини. Выдержав экзамен, он был принят в число членов Болонской академии. По возвращении в Россию его творческая и личная жизнь складывалась крайне неудачно. Короткая и драматичная жизнь Березовского закончилась самоубийством



в возрасте 32-х лет.

Однако главное место среди музыкальных жанров в XVIII веке занимала опера. Она, как и многие инструментальные жанры, появилась в России благодаря иностранным музыкантам. В 30-е годы в Петербурге был создан придворный итальянский театр, в репертуаре которого состояли оперы-серия и буффа. В течение многих лет в столице жили и работали такие известные европейские композиторы, как Арайя, Галуппи, Паизиелло, Сарти, Чимароза. Немного позже в Петербурге появляется и французская оперная труппа, представлявшая комические оперы Руссо, Филидора, Гретри, Монсиньи. Веселые спектакли оказали решающее воздействие на формирование русского оперного жанра. Его развитию способствовала деятельность как государственных и частных театров, так и распространенных повсеместно крепостных театров; некоторые из них (например, у графа Шереметева) успешно соперничали с лучшими европейскими театрами.

Русские оперы XVIII века представляли собой народно-бытовые музыкальные комедии, построенные на чередовании разговорных диалогов-сцен (как во французской комической опере) и музыкальных номеров песенного и ариозного характера, часто основанных на народных мелодиях. Первыми значительными произведениями в этом жанре стали оперы 1770—1780-х годов «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, «Санкт-Петербургский гостиный двор», «Несчастье от кареты» и «Скупой» В. Пашкевича, «Сокол» и «Сын-соперник» Д. Бортнянского, «Ямщики на подставе» Е. Фомина.

Евстигней Ипатьевич Фомин (1761—1800) — первый русский композитор, воплотивший в своем творчестве трагическую тему. Он написал оркестровую музыку к мелодраме (*Мелодрама — возникший в XVIII веке в Европе жанр музыкально-театрального представления, в котором литературный текст произносился в сопровождении оркестровой музыки: он либо чередовался с музыкальными номерами, либо звучал на их фоне*). «Орфей» на текст Я. Княжнина, которая была поставлена в Петербурге при участии знаменитого трагика И. Дмитревского. Увертюра к «Орфею» стала первым образцом русской драматической симфонической музыки. Оперная увертюра была тем жанром, благодаря которому развивалась отечественная симфоническая музыка в XVIII веке: в недрах театра, как это было и в Европе, рождалась будущая русская симфония.

Рождение и взаимодействие многих жанров и художественных стилей в русской музыке XVIII века, широкое распространение в быту музыкальных инструментов и складывавшиеся традиции музицирования, возникновение хоровых капелл, оркестров, оперных трупп, развитие музыкального образования (*В конце XVIII века музыкальные классы создаются также при Московском университете, в институтах, лицеях, пансионах; появляется целый ряд частных школ*) и становление концертной деятельности, наконец, появление национальной композиторской школы подготовили создание и расцвет русской классической музыки в XIX веке.

Вопросы и задания

1. Каковы истоки русской музыки? Где формировались особенности национального музыкального стиля?
2. Где и когда зародилась профессиональная музыка в России?
3. Расскажите о скоморохах и певцах-сказителях Киевской Руси.
4. Что такое знаменное пение?
5. Где сохранялись традиции древнерусской культуры после распада Киевской Руси?
6. Какова была роль Московской Руси в развитии национальной культуры и искусства? Какие новые жанры появились в эту эпоху в песенном фольклоре и светском искусстве?
7. Какие перемены произошли в XVII веке в области просвещения, культуры и искусства? Что такое парсунное письмо? партесное пение? духовный (партесный) концерт? кант?
8. Назовите главные культурные события XVIII века и русских писателей, художников, композиторов этого времени.
9. Как развивается кант в XVIII веке?
10. Что такое городская песня? российская песня?
11. Назовите авторов первых сборников русских народных песен. Каково значение появления нотных записей народной музыки?
12. Перечислите основные жанры инструментальной и хоровой музыки XVIII века.
13. Что представляли собой первые русские оперы, каковы их особенности?
14. Расскажите о композиторах XVIII века и основных жанрах их творчества.

В первой половине XIX века начинается расцвет русской классической музыки. Творчество Глинки и Даргомыжского открывает период стремительного взлета национального музыкального искусства до вершин мировой культуры. Развитие музыки было частью общего процесса — подъема всего русского искусства в знаменательный период исторического развития Российского государства. Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в 1825 году вызвали мощный взрыв патриотических чувств, подъем духовных сил нации. «Двенадцатый год, — писал Белинский, — потрясши всю Россию из конца в конец, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил...»

Именно в этот период происходит формирование русской классической литературы, музыки и живописи. Ведущая роль принадлежала литературе. Знаком эпохи стало творчество Пушкина, которое было подготовлено произведениями Жуковского, Карамзина, Батюшкова, Крылова. Пушкин явился создателем русского литературного языка, определив тем самым дальнейший путь развития национальной литературы. В одно время с Пушкиным сочиняют свои произведения Грибоедов, Рылеев, Вяземский, Дельвиг, Языков, Баратынский; позднее начинается творческая жизнь Лермонтова, Гоголя, Кольцова, Белинского. К середине века появится новое поколение писателей — Достоевский, Толстой, Некрасов, Тургенев, Гончаров и другие.

Первая половина XIX века положила начало и русской классической живописи (картины Кипренского, Тропинина, Венецианова, Щедрина, Брюллова, Иванова, Федотова) и скульптуры (Клодт и другие), архитектуры (Воронихин, Захаров, Бове, Жилярди, Росси).

Русское искусство первых десятилетий XIX века испытало на себе сильное воздействие нового европейского художественного направления — романтизма. «Романтизм — вот первое слово, огласившее пушкинский период», — писал Белинский. Характерные для него независимость творчества художника и внимание к внутреннему миру человека, интерес к жизни родного народа, его истории, песням, сказкам и легендам,

мятежность духа и свободолюбие, страстность и смелость высказывания, восторженная приподнятость находят воплощение в произведениях этого времени. Через романтизм, его повышенную эмоциональность и субъективность русское искусство шло к утверждению принципов художественного реализма.

Музыкальная жизнь России с начала XIX века начинает приобретать новые черты. Важными музыкальными центрами становятся лицеи, пансионы, университеты, а также литературно-художественные кружки. В этих кружках объединялись любители искусства, писатели, артисты, художники, музыканты. Здесь исполнялись новые произведения, обсуждались оперные спектакли и концерты. Такие собрания устраивались в Петербурге в домах Дельвига, Одоевского, графа Михаила Виельгорского, в Москве — у Грибоедова, княгини Зинаиды Волконской.

Оживляется концертная жизнь: в 1802 году в Петербурге создается первая русская концертная организация — «Филармоническое общество», которое устраивало публичные симфонические концерты. Концерты камерной музыки проходят в частных домах, дворянских и благородных собраниях и различных учебных заведениях, в них участвуют как русские, так и иностранные музыканты. Значительную роль продолжают играть хоры и симфонические оркестры крепостных музыкантов, которые существовали во многих дворянских усадьбах.

Одним из излюбленных жанров симфонической музыки в это время стали программные увертюры к операм и драматическим спектаклям, которые сочиняли Козловский, Давыдов, Алябьев, Верстовский. В жанре музыкального театра также происходят заметные изменения. Любимая в XVIII веке бытовая комическая опера постепенно уступает место операм-сказкам («Князь-невидимка» и «Илья-богатырь» Кавоса, «Днепровская русалка» Давыдова) и романтическим операм («Аскольдова могила» Верстовского). Наряду с оперой широкое распространение получают водевиль, музыка к драматическим спектаклям («трагедии на музыке»), а также балет, расцвет которого в России наступил с деятельностью великого французского балетмейстера Шарля Дидло.

Успешное развитие этих жанров было неотделимо от формирования русских исполнительских школ в опере (Е. Сандунова, О. Петров, А. Петрова-Воробьева), балете (А. Истомина, Е. Колосова, А. Глушковский), драме (Е. Семенова, П. Мочалов, М. Щепкин).

Повсеместное распространение получает бытовое домашнее музицирование. Любители музыки собирались по вечерам, играли и пели под аккомпанемент гитары, арфы или фортепиано. В репертуаре были народные песни — крестьянские, городские, солдатские. Их обработки делали многие композиторы, наиболее популярными были сборники Кашина и Рупина. Они исполнялись как сольные песни, дуэты и в виде инструментальных вариаций и ансамблей. В этой обстановке складывался и развивался любимый жанр эпохи — **романс**.

Романс и песня

Романсовое творчество композиторов первой половины XIX века сложилось на основе народных крестьянских, городских и российских песен. Именно в романсе формировались особенности русского музыкального языка, национального музыкального стиля. Его развитие было тесно связано с расцветом русской поэзии в пушкинскую эпоху и творчеством Жуковского, Вяземского, Баратынского, Дельвига, Батюшкова, Языкова, самого Пушкина и других поэтов. На их стихи писали свои романсы О. Козловский,

А. Жилин, братья Титовы, Мих. Виельгорский, А. Верстовский, А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилёв, П. Булахов, М. Глинка, А. Даргомыжский. В их творчестве сложились основные жанры русского романса. Это **лирический романс** — самый распространенный в это время; **«русская песня»**, возникшая как подражание народной музыке; **элегия** — лирико-философское размышление; **романтическая баллада**, создателем которой в России стал Верстовский; **застольная песня**, родившаяся из маршевых походных песен и воспевавшая свободу, просвещение и патриотизм; **лирические романсы о «дальних странах»**, в которых возникали романтические образы Италии, Испании, Кавказа, Востока, а также **романсы в танцевальных ритмах** (вальса, польки, мазурки, полонеза, болеро и других).

Одновременно происходит формирование неповторимо своеобразного русского вокального стиля, в котором соединились интонации и традиции народного пения с особенностями итальянской вокальной культуры бельканто, столь популярной в России. Каждый романс создает свой индивидуальный, легко запоминающийся образ, затрагивая самые чувствительные струны в сердце слушателя. Задушевность русского романса — его особая черта, идущая от искренности сопереживания автора своему лирическому герою, от свойств русской души.

А.А. Алябьев



Судьба Александра Александровича Алябьева (1787—1851) сложилась драматично, хотя первая половина его жизни не предвещала тяжких испытаний. Он родился в Тобольске; его отец занимал пост губернатора, считался человеком просвещенным и либеральным, был большим любителем музыки. Ребенок получил серьезное домашнее воспитание, в которое обязательной частью входила игра на фортепиано.

С переездом семьи в Москву Александр начал серьезно заниматься музыкой, и вскоре появляются его первые сочинения — романсы и фортепианные пьесы.

В первые дни Отечественной войны 1812 года Алябьев добровольцем вступает в армию. Он сражался вместе с легендарным поэтом-партизаном Денисом Давыдовым, был ранен, прошел со своим гусарским полком весь боевой путь до Парижа; за храбрость и боевые заслуги Алябьев был награжден орденами и медалью.

По окончании войны он, продолжая военную службу, живет в Петербурге, а выйдя в отставку, поселяется в Москве, где сближается с артистическим миром, общается с Грибоедовым, Крыловым, Бестужевым-Марлинским, Одоевским, Верстовским,

братьями Виельгорскими. Как пианист и певец участвует в любительских концертах, сочиняет театральную музыку (оперы, водевили), камерные инструментальные произведения, романсы, которые пользуются большим успехом у слушателей.

Но эта яркая творческая жизнь была прервана роковым случаем. В 1825 году в доме Алябьева во время карточной игры произошла крупная ссора, после которой один из ее участников скоропостижно скончался. Алябьева арестовали по подозрению в убийстве и после длительного судебного разбирательства, несмотря на недоказанность преступления, приговорили к лишению всех прав, дворянского звания и к ссылке в Сибирь.

Начались многолетние скитания Алябьева. Ссылка длилась более 15 лет; он жил в Тобольске, на Кавказе, в Оренбурге, Коломне. Но, несмотря на тяжелые испытания и одиночество, композитор продолжает активную творческую деятельность. Еще находясь в тюрьме, он сочиняет романсы (в том числе знаменитого «Соловья»), а также инструментальные пьесы, музыку к водевилям и балет «Волшебный барабан». В тобольской ссылке организует военный духовой оркестр и хор, дирижирует их выступлениями, пишет оркестровую музыку и романсы; такие из них, как «Иртыш», «Зимняя дорога», «Вечерний звон», связаны с темой изгнания и стали лирической исповедью композитора.

Во время поездки на Кавказ, разрешенной для лечения, Алябьев был пленен его природой, обычаями, музыкой. Он записывал грузинские, армянские, кабардинские, азербайджанские народные мелодии, ритмы и интонации которых затем нашли свое отражение в произведениях разных жанров.

Только в 1843 году Алябьев с большим трудом получает разрешение жить в Москве, но под надзором полиции и «без права показываться на публике». Он ведет уединенный образ жизни, отдавая все время сочинению. Жизненные испытания не сломили композитора. Его внимание привлекают стихи поэта-демократа Н. Огарева, посвященные темам и сюжетам из жизни простого народа. Появляются романсы «Кабак», «Изба», «Деревенский сторож», а также один из шедевров Алябьева — «Нищая» (стихи Беранже), в которых впервые зазвучала тема «маленького человека», тема социального неравенства, предвосхищая произведения Даргомыжского и Мусоргского. Эти сочинения стали последними в жизни композитора.

Творчество Алябьева разнообразно, оно включает в себя различные жанры — оперы, балет, водевили, произведения для оркестра, фортепианные пьесы, камерные ансамбли (трио, квартеты), хоровые сочинения. Но важнейшее место среди его сочинений занимают многочисленные романсы (свыше 150-ти). Одним из самых популярных является созданный в 1825 году на стихи Дельвига «Соловей». Романс принадлежит к жанру «русской песни» и написан в куплетной форме с неторопливым запевом и быстрым припевом. Нежная проникновенная мелодия тесно связана с интонациями русских лирических песен, ей свойственна ладовая переменность, идущая из народной музыки (ре минор — фа мажор, до мажор — ля минор). Ее плавные закругленные четырехтактные фразы поддерживаются скромным «гитарным» аккомпанементом:

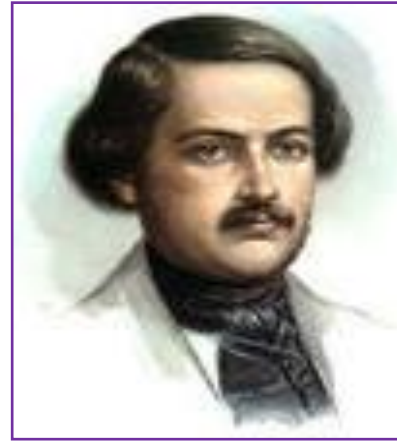
4 Не спеша, с чувством

Со - ло - вей мой, со - ло - вей.
 го - ло - сий со - ло - вей!
 Ты ку - да, ку - да ле - тшь,
 где всю ноч - ку про - по - ешь?

В то же время яркие и стремительные фортепианные заключения куплетов ярко контрастируют с пластичной вокальной кантиленой.

Впоследствии выдающиеся исполнительницы романса — Аделина Патти, Генриетта Зонтаг, Полина Виардо, а также многие русские певицы — насыщали вокальную партию виртуозными пассажами и каденциями. Популярности произведения содействовали его фортепианные обработки — вариации

Глинки и транскрипции Листа, а также скрипичная фантазия Анри Вьетана.



А.Е.Варламов

Александр Егорович Варламов (1801—1848) родился в Москве в семье скромного чиновника. Страстное влечение мальчика к музыке и его одаренность проявились рано: подбирая по слуху народные песни, он сам научился играть на скрипке. Благодаря незаурядным способностям и красивому голосу его в десять лет

приняли певчим в петербургскую Придворную певческую капеллу. Здесь Варламов занимался под руководством директора капеллы, выдающегося композитора Д. С. Бортнянского. Успехи в пении позволили ему вскоре стать солистом хора; он научился также играть на гитаре, фортепиано и виолончели.

После обучения в капелле Варламов получает назначение на службу в Голландию в качестве регента (*Регент* — руководитель и вокальный педагог хора певчих) русской посольской церкви в Гааге. Годы, проведенные за границей, оказали большое влияние на музыкальное развитие будущего композитора: он часто посещает оперу и концерты, сам выступает как певец и гитарист.

По возвращении в Петербург Варламов сначала преподает в Театральной школе, а затем снова поступает в Придворную певческую капеллу хористом и учителем пения. В 1827 году он знакомится с Глинкой; общение с ним имело огромное значение для творческих устремлений молодого музыканта.

Первые романсы и церковные хоры Варламова относятся к концу 1820-х годов, но настоящий расцвет композиторской деятельности начинается после переезда в 1832 году в Москву, где он получил место капельмейстера, а затем «композитора музыки» императорских театров. Варламов быстро сблизился с московским артистическим миром, подружился с

композиторами Гурилевым и Верстовским, писателем М. Загоскиным, актерами М. Щепкиным и П. Мочаловым, поэтом-актером Н. Цыгановым, на чьи стихи он создал многие романсы. Всех их объединяли общие художественные интересы и любовь к русской песне.

Варламов сочиняет множество прославивших его вокальных произведений — это «Ах ты, время, времечко», «Что это за сердце», «Горные вершины», «Вдоль по улице метелица метет», «На заре ты ее не буди», «Что мне жить и тужить», «Оседлаю коня» и другие. Среди них одним из самых знаменитых стал «Красный сарафан» (стихи Н. Цыганова), который, по словам современника, «был певаем всеми условиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика». По роду своей службы Варламов много пишет театральной музыки к трагедиям, мелодрамам, балету, а также постоянно выступает в концертах как оркестровый и хоровой дирижер, так и певец. У него был небольшой, но красивый тенор, его пение отличалось великолепной вокальной техникой и необычайной задушевностью. В 1840 году Варламов издает «Школу пения», которая стала первым в России учебным пособием по вокальному искусству и сыграла важную роль в обучении многих русских певцов.

Последние годы композитор провел в Петербурге, где его жизнь сложилась очень трудно. Широкая известность не помогла ему снова получить службу в капелле, и Варламов с семьей находился в трудном материальном положении. Его здоровье ухудшалось, и он скончался от чахотки в 1848 году.

В историю русской музыки Варламов вошел как автор романсов и песен, создав около 200 произведений. В выборе стихов он обращался как к русским поэтам — Пушкину, Жуковскому, Дельвигу, Лермонтову, Плещееву, Фету, Кольцову, так и к Гёте, Гейне, Беранже. Основными жанрами для композитора были «русская песня» и лирический романс. В его сочинениях, полных задушевности, соседствуют и задумчивая мечтательность, и порывистая романтическая устремленность и приподнятость.

Варламов одним из первых композиторов обратился к поэзии Лермонтова, которая была созвучна духовной атмосфере 1830—1840-х годов и передавала острую неудовлетворенность окружающей жизнью и «вольнлюбивые мечты» русских

людей. В романсе «Белеет парус одинокий» композитор сумел отразить эти чувства и настроения. В его музыке слышны «жажда бури» лермонтовского героя, его непримиримость и непокорность. Широкая энергичная мелодия в начале куплета сразу достигает кульминации — звука *соль*, который является вершиной яркой выразительной кантилены. Взволнованность чувства в романсе подчеркивается аккордовым сопровождением с чеканным ритмом полонеза-болеро:

5 Умеренно скоро

Музыкальный фрагмент романса «Белеет парус одинокий» А.Л. Гурилёва. Музыка записана на трех станах в нотной системе с ключом G (два диэза) и метром 2/4. Над первой нотой первой строки стоит динамическое обозначение *p*. Под нотами даны русские слова: Бе - ле - ет па - рус о - ди - но - кий в ту - ма - не мо - ря го - лу - бом. Что и - шет он в стра - не да - - ле - кой? Что ки - нул он в кра - ю род - ном?

А.Л. Гурилёв

Александр Львович Гурилев (1803—1858) родился в Москве в музыкальной семье. Его отец Л. С. Гурилев, известный пианист, композитор и дирижер, был крепостным музыкантом графа В. Орлова. Мальчик начал заниматься музыкой под руководством отца, а затем брал уроки фортепиано и теории музыки у Дж. Филда и И. И. Геништы, которые преподавали в семье графа. С юности Гурилев играл на скрипке и альте в крепостном оркестре, который считался одним из лучших в начале XIX века.



В 1831 году после смерти графа Орлова семья Гурилевых получила вольную. С этого времени начинается композиторская деятельность Гурилева. Он много выступает также в концертах как пианист и преподает пение и фортепиано.

Большое влияние на формирование вокального стиля Гурилева оказала его дружба с Варламовым; их сблизила общая любовь к народной музыке и цыганскому пению. Вскоре сочинения композитора начинают завоевывать популярность. Такие романсы, как «В минуту жизни трудную», «Вьется ласточка сизокрылая», «Домик-крошечка», «Разлука», «Колокольчик», «Сарафанчик», «Грусть девушки», зазвучали в светских гостиных, и в домах чиновников, купцов, мещан. Среди фортепианных произведений Гурилева наибольшей любовью пользовались танцевальные миниатюры и многочисленные вариации на темы известных романсов и арий из опер.

Но, несмотря на признание, композитора постоянно преследовала нужда, хотя он ради заработка брался подчас за любую работу. Тяжелая судьба не пощадила Гурилева: в последние годы жизни он страдал тяжелым душевным заболеванием. Скончался композитор в Москве в 1858 году.

Вокальное творчество Гурилева включает в себя около 90 романсов и сборник «47 русских народных песен», обработанных для голоса с фортепиано. Он, как и Варламов, предпочитал жанр «русской песни» и лирический романс. Его музыке свойственны нежная элегичность, мечтательность и задушевная искренность высказывания.

Песня «Колокольчик» (стихи И. Макарова) характерна для композитора своим задумчивым лирическим настроением, связанным с образами русской природы и дальней дороги, так широко воспетыми отечественной поэзией. Здесь проявилась одна из главных особенностей «русских песен» Гурилева — использование изящного вальсового ритма в сочетании с простой и сдержанной мелодией, ее тонкой щемящей интонацией:

6 Довольно оживленно



Од - но - звуч-но гре-мит ко - ло - коль-чик, и до -



- ро-га пы-лит-ся слег-ка, и у - ны-ло по ров-но-му



по - лю за - ли - ва - ет - ся песнь ям - щи -



ка, за - ли - ва - ет - ся песнь ям - щи - ка.

Повторяемость ритмической фигуры аккомпанемента изредка расцвечивается тонким звукоизобразительным штрихом — нежным стаккато октав в верхнем регистре.

Романсы и песни Алябьева, Варламова, Гурилева оказали большое влияние на творчество современников — Глинки и Даргомыжского. Позже традиции их лирики, внимание к внутреннему миру человека найдут свое продолжение в гениальных романсах Чайковского.

Вопросы и задания

1. Какие события оказали влияние на общественную и культурную жизнь России в первой половине XIX века?
2. Назовите композиторов, литераторов, живописцев, архитекторов и скульпторов этого времени.
3. Какие изменения произошли в музыкальной жизни России с начала XIX века?
4. Перечислите наиболее популярные музыкальные жанры этой эпохи. Каково было содержание домашнего музицирования?
5. Назовите жанры русского романса первой половины XIX века и их авторов — композиторов и поэтов.
6. Расскажите о жизни и творчестве Алябьева, Варламова, Гурилева.

Михаил Иванович Глинка

1804 - 1857



Глинка — основоположник русской классической музыки и первый русский композитор мирового значения. Творчество Глинки завершило процесс формирования отечественной композиторской школы и вместе с тем открыло новые пути русской музыки, занявшей в XIX веке одно из ведущих мест в европейской культуре. В произведениях Глинки нашел свое яркое выражение подъем русской национальной культуры, порожденный событиями Отечественной войны 1812 года. Подобно Пушкину Глинка создал прекрасное и гармоничное искусство, воспевающее красоту и радость жизни, торжество разума, добра и справедливости.

В своем творчестве Глинка обращался к различным музыкальным жанрам — опере, романсу, симфоническим произведениям, камерным ансамблям, фортепианным пьесам и другим сочинениям. Важнейшими качествами музыки Глинки были выразительность и пластичность мелодий, тонкость гармонии и стройность формы, изящество инструментовки. Его музыкальный язык, впитав в себя своеобразные черты русской народной песни и итальянского бельканто, венской классической школы и романтического искусства, стал основой национального стиля русской классической музыки.

Биография

Детство и юность. Глинка родился 20 мая (по старому стилю) 1804 года в селе Новоспаском Смоленской губернии. В имении родителей он был окружен любовью и заботой, а его первые детские впечатления, связанные с русской природой, деревенским бытом и народной песней, повлияли на всю дальнейшую судьбу. «Живейшим поэтическим восторгом»

наполняли его душу колокольные звоны и церковное пение. Мальчик рано познакомился и с профессиональной музыкой, когда слушал домашние концерты небольшого оркестра крепостных музыкантов, принадлежавшего его дяде, а зачастую и играл по слуху вместе с ними. Много позднее композитор вспоминал в своих «Записках»:

«...Однажды играли квартет Крузеля (Б. Крусель — финский композитор и кларнетист-виртуоз, старший современник Глинки) с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление — я оставался целый день потом в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое, томительно-сладкое состояние и на другой день во время урока рисования был рассеян; в следующий урок рассеянность еще увеличилась, и учитель, заметя, что я рисовал уже слишком небрежно, неоднократно журил меня и, наконец, однако ж, догадавшись, в чем было дело, сказал мне однажды, что он замечает, что я все только думаю о музыке: *что ж делать?* — отвечал я, — *музыка — душа моя!*»

В это же время Глинка начинает учиться игре на фортепиано, а затем и на скрипке. Домашнее образование, типичное для дворянских семей в начале XIX века, включало в себя различные предметы; юный Глинка неплохо рисовал, страстно увлекался географией и путешествиями, изучал литературу, историю и иностранные языки (впоследствии он владел восемью языками).

Неизгладимое впечатление оказали на мальчика события Отечественной войны 1812 года. На время наполеоновского нашествия семья Глинки была вынуждена покинуть имение и перебраться в Орёл. Но по возвращении домой услышанные им рассказы о героизме русских людей и подвигах партизан Смоленщины остались в памяти на всю жизнь.



Дом в селе Новоспаском, где родился Глинка

С 1818 года Глинка продолжил свое образование в одном из лучших учебных заведений Петербурга — Благородном пансионе при Главном педагогическом институте. Пансион славился прогрессивно мыслящими преподавателями и передовыми учеными, среди которых выделялся своим смелым талантом и незаурядностью выдающийся русский юрист А. П. Куницын — один из любимых учителей Пушкина. Гувернером Глинки в пансионе был В. К. Кюхельбекер — лицейский друг Пушкина, поэт и будущий декабрист. Общение с ним способствовало развитию у Глинки чувства любви к народному искусству и интереса к поэзии. Тогда же Глинка познакомился и с Пушкиным, который часто навещал в пансионе Кюхельбекера и своего младшего брата Льва.

Годы учения протекали в атмосфере пылких литературных и политических споров с друзьями, что отражало тревожный дух времени. В Благородном пансионе, как и в Царскосельском лицее, сформировались личности будущих «бунтовщиков» — непосредственных участников трагических событий 14 декабря 1825 года.

Во время пребывания в пансионе продолжалось развитие музыкального дарования Глинки. Он берет уроки игры на фортепиано и скрипке, а также теории музыки у лучших петербургских педагогов (в том числе несколько уроков фортепиано у Дж. Филда), постоянно посещает камерные и симфонические концерты, оперу и балет, принимает участие в любительских выступлениях и, наконец, делает первые шаги в сочинении.

Ранний период творчества. Окончив пансион в 1822 году, Глинка некоторое время проводит в Новоспасском, где с домашним оркестром дяди пробует свои силы как дирижер, постигая искусство оркестрового письма. Летом следующего года он совершает для лечения поездку на Кавказ, принесшую много ярких впечатлений. Далее в течение нескольких лет Глинка живет в Петербурге. Прослужив недолгое время чиновником в канцелярии Совета путей сообщения, он вскоре подает в отставку, чтобы целиком посвятить себя главному и любимому занятию — музыке.

Огромное значение для художественного формирования композитора имело его знакомство и постоянное общение с крупнейшими поэтами и писателями — Пушкиным, Дельвигом,

Грибоедовым, Жуковским, Мицкевичем, Одоевским, а также с лучшими музыкантами того времени: Глинка часто встречается и музицирует с Варламовым, братьями Виельгорскими.

Анна Петровна Керн, в доме которой часто бывал Глинка, рассказывала в своих воспоминаниях об исполнительском искусстве композитора:

«Глинка... поклонился своим выразительным, почтительным манером и сел за рояль. Можно себе представить, но мудрено описать мое удивление и восторг, когда раздались чудные звуки блистательной импровизации... У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки. Он так искусно владел инструментом, что до точности мог выразить все, что хотел; невозможно было не понять того, что пели клавиши под его миниатюрными пальцами... В звуках импровизации слышалась и народная мелодия, и свойственная только Глинке нежность, и игривая веселость, и задумчивое чувство. Мы слушали его, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи.

...Когда он, бывало, пел... романсы, то брал так сильно за душу, что делал с нами что хотел: мы и плакали и смеялись по воле его. У него был очень небольшой голос, но он умел ему придавать чрезвычайную выразительность и сопровождал таким аккомпанементом, что мы заслушивались. В его романсах слышалось и близкое искусное подражание звукам природы, и говор нежной страсти, и меланхолия, и грусть, и милое, неуловимое, необъяснимое, но понятное сердцу».

Наряду с этим начинающий композитор много времени посвящает самостоятельному изучению оперной и симфонической литературы. После первых несовершенных опытов появляются такие яркие сочинения, как романсы «Не искушай» (слова Е. Баратынского), «Бедный певец» и «Не пой, красавица, при мне» (оба на слова Пушкина), соната для альты с фортепиано и другие инструментальные произведения. Желая развить и усовершенствовать свое мастерство, Глинка в 1830 году уезжает за границу.

Путь к мастерству. За четыре года Глинка посетил Италию, Австрию и Германию. Будучи по натуре своей добрым, общительным и увлекающимся человеком, он легко сходил с людьми. В Италии Глинка сближается с такими корифеями итальянского оперного искусства, как Беллини и Доницетти, знакомится с Мендельсоном и Берлиозом. Жадно впитывая разнообразные впечатления, увлекаясь красотой итальянской романтической оперы, композитор пылливо и серьезно учится. В общении с первоклассными певцами он с упоением постигает на практике великое искусство бельканто.

В Италии Глинка продолжает много сочинять. Из-под его пера появляются произведения разных жанров: «Патетическое трио», секстет для фортепиано и струнных инструментов, романсы «Венецианская ночь» и «Победитель», а также целый ряд фортепианных вариаций на темы популярных итальянских опер. Но вскоре в душе композитора возникают иные стремления, о чем есть свидетельство в «Записках»: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть Итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-Русски».

Выехав летом 1833 года из Италии, Глинка сначала посетил Вену, затем переехал в Берлин, где зимой 1833 – 1834 года совершенствовал свои знания под руководством известного немецкого теоретика музыки **Зигфрида Дена**.

Центральный период творчества.

Весной 1834 года Глинка возвращается в Россию и приступает к осуществлению своего заветного замысла, возникшего еще за границей, — созданию национальной оперы на отечественный сюжет. Этой оперой стал «Иван Сусанин», премьера которой состоялась в Петербурге 27 ноября 1836 года. Музыкальный писатель и критик В. Ф. Одоевский дал высокую оценку этому событию в русской музыке: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — новая стихия в искусстве — и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»

Успех окрылил композитора, и сразу после премьеры «Ивана Сусанина» он начинает работать над новой оперой «Руслан и Людмила». Поэму Пушкина Глинка узнал еще в юности и теперь горел желанием воплотить в музыке яркие сказочные образы. Композитор мечтал, что либретто напишет сам поэт, но судьба распорядилась иначе. Гибель Пушкина разрушила первоначальные планы Глинки, и создание оперы



растянулось почти на шесть лет. Другие жизненные обстоятельства также не благоприятствовали творческому процессу. В 1837 году Николай I в качестве поощрения назначает Глинку на должность капельмейстера Придворной певческой капеллы. Эта служба, сначала привлекавшая композитора своей творческой стороной, постепенно стала тяготить его многочисленными чиновничьими обязанностями, и он подает в отставку. Неудачной оказалась женитьба Глинки, закончившаяся бракоразводным процессом. Все эти события делали жизнь композитора все более трудной. Глинка разрывает прежние знакомства в светском обществе и ищет убежище в артистическом мире. Ближайшим его другом становится известный писатель и драматург Н. Кукольник. В его доме Глинка общается с художниками, поэтами, журналистами и находит избавление от нападков и сплетен своих великосветских недоброжелателей.

Композитор и музыкальный критик А. Н. Серов в своих воспоминаниях оставил выразительный портрет Глинки, относящийся к этому времени:

«...Брюнет с бледно-смуглым, очень серьезным, задумчивым лицом, окаймленным узкими, черными, как смоль, бакенбардами; черный фрак застегнут доверху; белые перчатки; осанка чинная, горделивая...

Как все истинные артисты, Глинка был темперамента, по преимуществу, нервного. Малейшее раздражение, тень чего-нибудь неприятного вдруг делали его совсем не в духе; среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих... более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дальше, тем больше увлекался, потому что увлекал других».

Вместе с тем в эти трудные годы, работая над «Русланом», композитор создает много других сочинений; среди них романсы на слова Пушкина «Я помню чудное мгновенье» и «Ночной зефир», вокальный цикл «Прощание с Петербургом» и романс «Сомнение» (оба на слова Кукольника), а также музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский», первый вариант (для фортепиано) «Вальса-фантазии». К этому же времени относится деятельность Глинки в качестве певца и вокального педагога: на его этюдах и упражнениях и при его участии постигали секреты мастерства певцы Д. Леонова, С. Гулак-Артемовский;

его советами пользовались О. Петров и А. Петрова-Воробьева (первые исполнители ролей Сусанина и Вани).

Наконец, была закончена опера «Руслан и Людмила» и 27 ноября 1842 года, ровно через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина», поставлена в Петербурге. Эта премьера принесла Глинке немало тяжелых переживаний. Император и его свита покинули зал до окончания представления, что определило «мнение» аристократической публики. В печати разгорелись жаркие споры вокруг новой оперы. Великолепным ответом недоброжелателям Глинки стала статья В. Ф. Одоевского и строки из нее: «О, верьте мне! На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся вползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие».

«Руслан и Людмила» — «большая волшебная опера» (по определению автора) — стала первой русской сказочно-эпической оперой. В ней причудливо переплелись разнообразные музыкальные образы — лирические и эпические, фантастические и восточные. Опера, проникнутая солнечным оптимизмом, выражает вечные идеи победы добра над злом, верности долгу, торжества любви и благородства. Глинка, по словам ученого и критика Б. Асафьева, «на былинный лад распел пушкинскую поэму», в которой неторопливое, как в сказе, былинное, развертывание событий построено на контрасте сменяющих друг друга красочных картин. Традиции «Руслана и Людмилы» Глинки были в дальнейшем разносторонне развиты русскими композиторами. Эпичность, картинность по-новому ожили в опере «Князь Игорь» и «Богатырской симфонии» Бородина, а сказочность нашла свое продолжение во многих произведениях Римского-Корсакова.

Сценическая жизнь «Руслана и Людмилы» не была счастливой. Оперу стали ставить все реже из-за резко возраставшего увлечения аристократической публики итальянской оперой, и через несколько лет она надолго исчезла из репертуара.

Поздний период жизни и творчества. В 1844 году Глинка уезжает в Париж, где проводит около года. Художественная жизнь французской столицы производит на него большое впечатление; он встречается с французскими композиторами Джакомо Мейербером, а также Гектором Берлиозом, который

с успехом исполнил в своих концертах фрагменты из опер Глинки и напечатал хвалебную статью о русском композиторе. Глинка был горд приемом, оказанным ему в Париже: «...Я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России», — писал он в письме к матери.

Весной 1845 года, специально выучив испанский язык, Глинка отправляется в Испанию. Там он пробыл два года: посещал многие города и области, изучал обычаи и культуру этой страны, записывал от народных певцов и гитаристов испанские мелодии, даже выучился народным танцам. Результатом поездки стали две симфонические увертюры: «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Одновременно с ними в 1848 году появилась знаменитая «Камаринская» — оркестровая фантазия на темы двух русских песен. С этих произведений ведет свое начало русская симфоническая музыка.

Последнее десятилетие Глинка жил попеременно то в России (Новоспасское, Петербург, Смоленск), то за границей (Варшава, Париж, Берлин). В эти годы зарождаются новые веяния в русском искусстве, связанные с расцветом, по определению В. Белинского, «натуральной» (реалистической) школы в литературе. Они пронизывают творчество Тургенева, Достоевского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Толстого и других

писателей. Это течение не прошло мимо внимания композитора — оно определило направление его дальнейших художественных поисков.



М.И.Глинка с сестрой Л.И.Шестаковой (1852 год)

Глинка начинает работу над программной симфонией «Тарас Бульба» и оперой-драмой «Двумужница», но позже прекращает их сочинение. В эти годы вокруг Глинки возникает кружок молодых музыкантов и почитателей его таланта. В доме композитора часто бывают Даргомыжский, Балакирев, музыкальные критики В. В. Стасов и А. Н. Серов. Хозяйкой дома и близким другом Глинки стала его любимая сестра Людмила Ивановна Шестакова. Именно по ее просьбе в 1854—1855 годы Глинка написал «Записки» — свою автобиографию. Впоследствии Л. И. Шестакова содействовала увековечению памяти композитора и популяризации его творчества, а в 60—70-е годы в ее доме часто проходили собрания балакиревского кружка, известного под названием «Могучая кучка».

Весной 1856 года Глинка совершает последнюю поездку в Берлин. Увлечшись старинной полифонией, изучая произведения Палестрины, Генделя, Баха, он не оставляет мысль о возможности связать «фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Эта задача вновь привела Глинку к Зигфриду Дену. Целью занятий было создание оригинальной русской полифонии, основанной на мелодиях знаменного распева. Начинаясь новый этап творческой биографии, которому не суждено было продолжиться. 3 февраля 1857 года в Берлине Глинка скончался. По настоянию Л. И. Шестаковой его прах был перевезен в Россию и погребен на кладбище Александро-Невской лавры в Петербурге.

Глинка не успел осуществить многое из задуманного. Но идеи, заложенные в его творчестве, получили развитие в произведениях всех крупнейших русских композиторов.

Вопросы и задания

1. Каково значение творчества Глинки в истории русской музыки?
2. Расскажите о главных событиях жизни и творчества Глинки.
3. Каковы были «музыкальные университеты» композитора?
4. Назовите выдающихся музыкантов и литераторов — современников и друзей Глинки.
5. Перечислите основные сочинения композитора.
6. Составьте краткий план главных событий жизни и творчества Глинки.

Мысль о создании русской национальной оперы возникла у Глинки, как упоминалось, в Италии. Вернувшись в Россию в 1834 году, композитор воодушевился темой, предложенной В. А. Жуковским. Сюжет был посвящен подвигу костромского крестьянина Ивана Осиповича Сусанина, пожертвовавшего своей жизнью ради спасения родины и царя во время польской интервенции в начале XVII века. Заметное влияние на трактовку образа главного героя оказала стихотворная дума Рылеева «Иван Сусанин», в которой трагедия народного героя тесно связана с общенародной судьбой. Глинка самостоятельно разработал сценарий «отечественной героико-трагической оперы» (как он ее назвал) и по нему сочинял музыку (без текста). Позже либреттистом оперы стал «усердный литератор из немцев» барон Розен — посредственный поэт, занимавший придворную должность и известный своими монархическими убеждениями. Кроме того, по желанию Николая I название оперы было заменено на «Жизнь за царя». И все же главной идеей произведения, по замыслу Глинки, стала любовь к отечеству и неразрывная связь личных судеб героев с судьбой всего народа.



Первые исполнители оперы «Жизнь за царя»: О. А. Петров в роли Сусанина, А. Я. Петрова-Воробьева в роли Вани

Премьера оперы, как уже говорилось, состоялась в Петербурге 27 ноября 1836 года. Успех, по словам автора, был

«самый блистательный»; ему в большой степени способствовали выдающиеся оперные певцы О. Петров и А. Петрова-Воробьева — исполнители партий Сусанина и Вани. Тем не менее часть аристократической публики презрительно называла музыку оперы «мужицкой», «кучерской», на что композитор остроумно заметил в своих «Записках»: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ». А одним из самых лаконичных и метких отзвуков борьбы мнений стал знаменитый экспромт Пушкина:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не сможет в грязь!

Новаторство Глинки проявилось в упразднении разговорных диалогов, характерных для всех предшествующих русских опер XVIII и начала XIX века. Вместо них композитор ввел особый мелодический речитатив, основанный на песенных интонациях, и в опере появилось непрерывное музыкальное развитие. Жанр оперы — народная музыкальная драма — положил начало целому направлению в русской оперной музыке, к которому, прежде всего относятся «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Псковитянка» Римского-Корсакова.

Опера состоит из четырех действий с эпилогом.

Краткое содержание

Оперные театры страны долгое время (с 1939 года) ставили оперу с новым текстом поэта С. Городецкого (именно с этим либретто мы и рассматриваем произведение).

Действие первое. Осень 1612 года. Село Домнино в Костромской губернии. Крестьяне радостно встречают ополченцев. Дочь Ивана Сусанина Антонида ждет возвращения своего жениха Богдана Собинина, который с дружиной сражается с поляками, она мечтает о свадьбе. На реке показывается лодка — это возвращается Собинин с ратниками. Он рассказывает о сборе ополчения во главе с Мининым и Пожарским. Вместе с Антонидой он просит Сусанина дать согласие на свадьбу. Сначала Сусанин непреклонен, но, узнав, что поляки осаждают в Москве, меняет свое решение.

Действие второе. Бал в замке польского короля Сигизмунда. Шляхта кичится своими победами и мечтает о богатой добыче. Внезапное появляется гонец, он сообщает о разгроме войск ополчением Минина и По-

жарского. Поляки в смятении. Новый отряд рыцарей отправляется в поход на Русь.

Действие третье. В доме Сусанина готовятся к свадьбе Антонида и Собинина. Приемный сын Сусанина Ваня мечтает сражаться с врагом. Неожиданно появляется отряд поляков. Они требуют, чтобы Сусанин провел их к посаду, где расположилось ополчение Минина, и показал им дорогу к Москве. Сусанин тайком посылает Ваню предупредить Минина об опасности, а сам уходит с поляками, решив завести их в непроходимую лесную чащу. В избе собираются подруги Антонида, они застают ее в слезах. Собинин, узнав о случившемся, вместе с крестьянами устремляется в погоню за врагом.

Действие четвертое. Картина первая. По лесу в поисках врага пробирается отряд Собинина.

Картина вторая. Ночь. К воротам монастырского посада прибегает Ваня. Он будит посадских людей и ополченцев, укrywшихся в монастыре. Все устремляются за врагом.

Картина третья. Глухой, непроходимый лес. Ночь. Сюда Сусанин завел измученных поляков. Расположившись на отдых, поляки засыпают. Сусанин размышляет о предстоящей гибели, вспоминает близких, мысленно прощается с ними. Поднимается метель, от усиливающейся вьюги поляки просыпаются и, убедившись в безвыходности своего положения, в ярости убивают Сусанина.

Эпилог. Красная площадь в Москве. Народ приветствует русское войско. Здесь же Ваня, Антонида и Собинин. Народ празднует освобождение родины и славит героев, отдавших жизнь за победу над врагом.

Опера начинается **увертюрой**, которая построена на темах оперы и воплощает ее основную идею. Медленное величественное вступление контрастирует с взволнованным и динамичным сонатным аллегро, предвосхищая драматические события произведения.

Действие первое содержит характеристику русского народа и главных героев произведения. Оно открывается **интродукцией** (*Интродукция — «введение», «вступление» (лат.). В оперной и балетной музыке это оркестровое вступление ко всему произведению или отдельным действиям, а также хоровая сцена, следующая за увертюрой и открывающая первое действие*). Эта развернутая хоровая сцена строится на двух контрастных хорах — мужском и женском. Мужской хор, по словам Глинки, передает «силу и беззаботную неустрашимость русского народа». Энергичные интонации, близкие крестьянским и солдатским песням, и особенности

изложения (сольный запев, подхватываемый хором) придают музыке народный характер:

7 Скоро Русский воин

Ро - ди - на мо - я!
Хор
Рус - ска - я зем - ля!
Рус - ска - я зем - ля!
Бу - ри мчат - ся над то - бой.

Мелодия женского хора (появляющаяся сначала в оркестре) своим оживленным и радостным характером напоминает весенние хороводные песни.

8 Скоро

На зов сво - ей род - ной стра - ны и - дут е - е сы - ны.
Зо - ло - ту - ю бра - гу, хлеб и медпре-под-носит вам на - род!

Кульминацией интродукции является большая хоровая fuga (свободной композиции), в которой соединяются темы обоих хоров.

После монументальной интродукции следуют **каватина и рондо Антонида** — музыкальный портрет героини, раскрывающий ее душевный мир, нежность и верность в любви.

Каватина, неторопливая и задумчивая, близка своей распевностью русским протяжным песням. Мечтательно-грустные фразы солирующих кларнета и флейты подчеркивают народный характер музыки:

9 Медленно

Ах ты, по - ле, по - ле
ты мо - е! Что там в тво - ей да - ли ве - тер по - ет?

Рондо, оживленное и шаловливо-грациозное, раскрывает светлый мир мечтательной Антонида:

10 Скоро

Солн - це ту - чи не за - кро - ют, луч про - гля - нет зо - ло - той!
Ско - ро серд - це у - спо - ко - ит друг же - лан - ный мой.

Трио «Не томи, родимый» является лирической кульминацией всего первого действия. Оно пронизано общим настроением грусти, поэтому вокальные партии Собинина, Антонида и Сусанина основаны на одних и тех же выразительных задушевных интонациях, близких городскому бытовому романсу:

11 Не спеша

Не то - ми, ро - ди - мый, не кру - ши ме - ня!
Ты не о - мра - чай мне до - ро - го - го дня!

Действие второе. Ослепительный бал в тронном зале замка польского короля резко контрастирует со сценами русской крестьянской жизни, представленной в первом акте. Перед нами предстают иной мир и иные характеры, и воплощены они другими выразительными средствами. Если в первом действии преобладало сольное и хоровое пение, то здесь господствует оркестровая балетная музыка, почти полностью основанная на ритмах польских танцев. Блеск и пышность звучания усиливаются благодаря участию оркестра медных духовых инструментов, располагающегося на сцене.

Четыре танца (все польские, кроме вальса) образуют большую сюиту. Она начинается парадным и воинственным **полонезом** с призывной и горделивой темой фанфарного характера:

12 Умеренно

Темпераментный **краковяк** с острым синкопированным ритмом строится на быстрой смене разнохарактерных эпизодов, то жизнерадостных и удалых, то грациозно-элегантных. **Вальс**, лирический и изящный, благодаря размеру 6/8 и синкопе на второй доле такта приобретает польский колорит.

Среди всей сюиты он выделяется изысканностью оркестрового звучания, тонкой графикой партий солирующих инструментов.

Завершает сюиту блестящая **мазурка** с упругой мелодией и звонкими аккордами на третьей доле:

13 Темп мазурки

В дальнейшем интонации и ритмы полонеза и мазурки будут постоянно сопровождать появление поляков; но если полонез не изменит свой надменный характер, то мазурка в четвертом действии приобретет совсем иной психологический подтекст (поляки в глухом заснеженном лесу). Таким образом, впервые в русской опере танцы перестали играть роль вставных номеров и приобрели важное драматургическое значение, стали средством характеристики действующих лиц. Именно здесь таятся истоки будущего русского классического балета.

Действие третье состоит из двух частей. Первая (до прихода врагов), лирическая и светлая по настроению, отличается неторопливым и спокойным течением событий. Начинается она **песней Вани** «Как мать убили», выражающей, по словам Глинки, «тихую и беззаботную жизнь и благодарность благодетелю». Приветливая и ясная мелодия близка русским народным песням:

14 Умеренно скоро

Как мать у - би - ли у ма - ло - го птен - ца,
о - стал - ся птен - чик сир и - гла - ден в гнез - де ..

Миром и покоем наполнено звучание голосов в следующем далее квартете Сусанина, Собинина, Вани и Антонида.

Вторая часть третьего акта начинается с появления поляков; с этого момента музыкально-сценическому действию будут свойственны стремительное развитие событий, драматические столкновения, резкие контрасты.

Центральный и наиболее напряженный эпизод — сцена Сусанина с поляками. В этой драматической сцене-диалоге поляки охарактеризованы темами трехдольных польских танцев, хотя в них уже нет былой удалости и беспечности. Речь Сусанина резко противопоставлена агрессивным интонациям врагов: она звучит серьезно, с большой гордостью и достоинством. Его ответы полякам Глинка построил на темах главных хоровых сцен оперы — интродукции и эпилога. В первом ответе («Велик и свят наш край родной»)

15 Величественно

Велик и свят наш край родной. Блестят снега в тиши лесной. Под белым снегом дремлет сизая. Русь жребий свой Москве вручила.

зарождается тема финального хора «Славься»:

Во втором ответе («Страха не страшусь») звучит тема мужского хора из интродукции:

16 Величественно

Страха не страшусь, смерти не боюсь, тягу к святой Руси!

Так Глинка подчеркивает неразрывную связь между подвигом Сусанина и героизмом народа, выражает идею народного патриотизма. Контраст между музыкальными характеристиками персонажей — Сусанина и поляков — достигает кульминации в эпизоде, где их темы звучат одновременно; такое сочетание разных метров называется полиметрией («Боже, дай силы мне»):

17 [Величественно]

Хор: тенора

risoluto e marcato

Ведь наши погибнут в Моск-

agitato, ma marcato

Т. Боже, дай силы мне, ты ве подосадой! Заста-

Т. умудри меня, ты научи-
вим вести нас иль

Т. чименя! Боже, дай силы мне!
будем пытать.

После ухода Сусанина с поляками в избе собираются девушки: следует свадебный хор «Разгулялися, разливалися», который своей безмятежностью и поэтичностью усугубляет драматизм предыдущей сцены. Тихая светлая мелодия, переменный лад,

пятидольный размер, преобладание бесполутоновых оборотов роднят ее с русскими обрядовыми песнями:

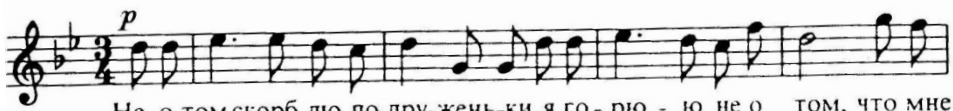
18 Подвижно



Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся воды вешни-е по лу-гам.

Романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки» раскрывает глубокие переживания девушки, ее тревогу и отчаяние. В проникновенной печальной мелодии соединяются интонации горестных крестьянских плачей и обороты, типичные для бытовых романсов:

19 Не слишком затягивая



Не о том скорб-лю, по-дру-жень-ки, я го-рю - ю не о том, что мне



жал - ко во-ли де-вичь-ей, что о - став - люот-чий дом!

Действие четвертое. Картина вторая. Сцена у монастырского посада была написана Глинкой уже после премьеры оперы по просьбе А. Петровой-Воробьевой (первой исполнительницы партии Вани). В этой сцене лирический образ Вани приобретает мужественные, героические черты. Взволнованный прерывистый речитатив «Бедный конь в поле пал» строится на коротких песенных мотивах; он сменяется плавной кантиленой в небольшой арии «Ах, беда, беда сиротинке мне», которая своей певучестью напоминает песню из третьего действия. Призывные восходящие интонации заключительного раздела сцены с хором («Где тут Минин стоит») звучат быстро, энергично и воинственно.

Картина третья. В ней находится драматическая кульминация всей оперы и развязка действия. Сцена начинается хором поляков, основанным на измененной теме мазурки: она звучит теперь неуверенно и мрачно, ее мелодия, насыщенная хроматизмами, приобрела изломанный характер, а неустойчивые гармонии

(увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд) усиливают ощущение безнадежности.

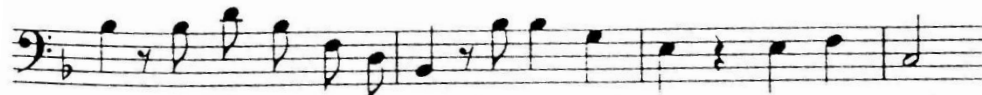
Центральный эпизод картины — **речитатив и ария Сусанина**, приобретающие здесь черты драматического монолога, в котором композитор раскрывает глубокий внутренний мир героя, высокие качества его души. Сусанин, по словам Б. Асафьева, — «человек громадной внутренней силы и сердечной теплоты, чувства его простые, ясные, открытые».

Речитатив «Чуют правду» — великолепный пример глинкинского распевного речитатива — звучит мужественно и строго:

20 Не слишком затягивая



Чу - ют прав-ду! Смерть близ-ка! Но не страш-на о-



-на: свой долг ис-пол-нил я. При-ми мой прах, мать-зем-ля!

Ария «Ты взойдешь, моя заря» полна глубокой скорби. В ней Глинка, по словам В. Ф. Одоевского, сумел «создать новый, неслыханный дотоле характер, возвысить народный напев до трагедии». Ее сдержанная величественная мелодия пронизана певучими интонациями народных лирических песен:

21 Не слишком затягивая



Ты взойдешь, мо - я, за-ря! Над ми ром свет прол



ьшь. По - следний раз взой дешь,ду чом привет ным горя.

В средней части арии тема насыщается широкими выразительными распевами, становится более динамичной. Реприза приобретает беспокойный характер благодаря ритмическому варьированию оркестровой партии

(синкопированные аккорды на фоне триольного ритма в басах).

За арией следует речитативный монолог, в котором Сусанин, готовясь к смерти, мысленно прощается с близкими; в оркестре появляются отголоски тем Антонида, Собинина, Вани. После оркестровой картины метели наступает развязка драмы. Решительно и непреклонно звучит ответ Сусанина полякам: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал...»:

22 С воодушевлением

Музыкальный фрагмент с вокальной партией Сусанина и оркестром. Текст: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал...»

В оркестре в это время слышны волевые интонации народной молодецкой песни «Вниз по матушке по Волге». Так Глинка подчеркивает единство героя и народа — защитников Родины.

Эпилог оперы — грандиозная народная сцена. Величественный хор «Славься» выражает всеобщую радость и ликование, он воплощает основную идею оперы. Звучание колоколов придает музыке особую торжественность.

23 Торжественно, с движением

Музыкальный фрагмент с хором. Текст: «Славься, славься ты, Русь моя! Славься ты»

Музыкальный фрагмент с вокальной партией и оркестром. Текст: «рус-ская на-ша зем-ля! Да бу-дет во ве-ки ве-ков силь-на лю-би-мая на-ша, род-на-я стра-на!»

Назвав «Славься» гимном-маршем, Глинка хотел подчеркнуть неразрывную связь эпической распевности и горделивой поступи народного шествия. По словам музыкального критика А. Н. Серова, «во всех существующих до сих пор операх нет финального хора, который бы так тесно был сплочен с задачей музыкальной драмы и такой могучей кистью рисовал бы историческую картину данной страны в данную эпоху. Тут Русь времен Минина и Пожарского в каждом звуке».

Вопросы и задания

1. Изложите историю создания оперы «Иван Сусанин» и ее содержание.
2. Какова основная идея произведения? К какому оперному жанру оно принадлежит?
3. Чем «Иван Сусанин» отличается от русских опер XVIII века?
4. Расскажите о главных героях оперы и их музыкальных характеристиках.
5. Как в опере создается образ русского народа?
6. Каковы особенности музыкальной характеристики поляков?
7. Что такое интродукция? Полиметрия?
8. В чем состоит историческое значение оперы «Иван Сусанин»?

Симфонические произведения

Все свои наиболее значительные симфонические произведения — испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», скерцо «Камаринская» и «Вальс-фантазию» — Глинка создал в последнее десятилетие жизни (ранее была сочинена музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский» — увертюра, антракты и вокальные номера). Но интерес к оркестровой музыке, возникший в детстве, не покидал Глинку на протяжении всей его жизни. Уже в операх он проявил себя как блестящий мастер-симфонист; достаточно вспомнить польский акт в «Иване Сусанине», а также «Марш Черномора», «Восточные танцы» и увертюру из «Руслана и Людмилы».

Как в оперных, так и в оркестровых произведениях композитор сумел соединить наиболее яркие и характерные черты европейской классической и романтической культуры, достижения отечественных композиторов — своих предшественников и современников — и, наконец, самобытные особенности фольклора — прежде всего русского, но и польского, испанского, восточных народов.

В то же время Глинка всегда стремился к доступности своего музыкального языка: «Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные (*то есть понятные*) знатокам и простой публике», — писал он в 1845 году.

Оркестр звучит у Глинки то наполнено и блестяще, то проникновенно и глубоко, то нежно и прозрачно, подобно акварели художника. Композитор мастерски противопоставляет тембры разных инструментов, создавая яркий контраст их звучания, насыщает свои партитуры оркестровыми соло.

Увертюра к «Руслану и Людмиле» стала первой вершиной симфонического творчества Глинки. Она была сочинена после завершения всего произведения, строится на темах оперы и передает ее главную идею — победу светлых сил над миром зла. Музыка увертюры, стремительная и ликующая, по словам Глинки, «летит на всех парусах»; она содержит основные образы оперы — мужественную героиню, радость любви, таинственную сказочность.

Увертюра написана в тональности ре мажор, звучащей празднично и приподнято; она имеет сонатную форму. Вступление

начинается с решительных могучих аккордов оркестра: они подобны, по выражению композитора, богатырским ударам кулака. Яркий национальный характер звучания первых тактов достигается благодаря плагальным оборотам (тоника — субдоминанта — тоника), типичным для русской музыки. Главная партия (взятая, как и тема вступления, из финала оперы), динамичная и неудержимая, также воплощает богатырский героический образ:

24а Очень быстро

Вступление



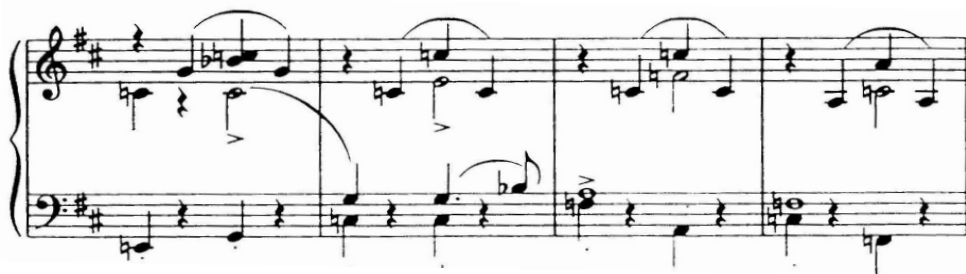
Главная партия



Певучая и исполненная радостного чувства побочная партия появляется в фа мажоре (в репризе прозвучит в ля мажоре). Она построена на теме любви из арии Руслана во втором действии и поручена виолончелям:

25 [Очень быстро]





В разработке характер обеих тем меняется; внезапные контрасты динамики, регистров, тембров, повторяющиеся «аккорды оцепенения» делают музыку таинственной и тревожной. Однако силы добра и любви побеждают: когда после «бурлящей» радостью репризы у тромбонов возникает призрак Черномора (целотонная гамма), то он быстро исчезает под напором жизнерадостных богатырских сил.

Симфоническая фантазия «Камаринская» (1848 год).

В этом произведении Глинка показал различные стороны русского народного характера, его богатую творческую фантазию, тонкое чувство юмора и лиризма.

Сочинение построено на двух контрастных народных темах и написано в форме двойных вариаций. Первая тема — свадебная «Из-за гор, гор высоких» — медленная, лирическая, задумчивая. Вторая — плясовая «Камаринская» — быстрая, лукавая, задорная. Такое контрастное сопоставление песен типично для народного музицирования и часто будет использоваться русскими композиторами.

Тема свадебной песни появляется вслед за коротким вступлением и после унисонного проведения у струнных (подобно сольному запеву) начинает «оплетаться» певучими подголосками. Они проходят в основном у деревянных духовых инструментов, которые своим звучанием напоминают народные свирели, рожки, жалейки.

26 С движением



Плясовая (у скрипок) сначала также остается неизменной — варьируется лишь сопровождение. Его тонкий изысканный орнамент возникает из особенностей народного инструментального исполнения, поручен пиццикато струнных и напоминает звучание балалаек.

27 Умеренно скоро



Но далее плясовая тема сама начинает изменяться и постепенно приобретает очертания свадебной, тем самым подготавливая ее возвращение:

28



Глинка, найдя общность основного мотива в обеих темах (нисходящее поступенное движение к тонике), сблизил и объединил их признаки, сумев добиться непрерывности музыкального развития. Звучание плясовой в заключении передает широкую удаль и размах народной пляски.

«Русское скерцо» — так любил Глинка называть «Камаринскую» — сыграло важную роль в развитии русской симфонической музыки. Контрастное сопоставление народных тем и приемы их музыкального развития — подголосочная полифония, вариационная орнаментика, разнообразие тембров, свойственные народному исполнительству, — нашли свое дальнейшее воплощение в произведениях русских композиторов-классиков. Много лет спустя, в 1888 году Чайковский в своем дневнике записал: «Русских симфонических сочинений написано много, можно сказать, что имеется настоящая русская симфоническая школа» И что же? Вся она в „Камаринской“, подобно тому как весь дуб в жёлуде! И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство».

«Вальс-фантазия» занимает особое место в творчестве Глинки. Это одно из самых романтических сочинений композитора (*Вальс посвящен Екатерине Ермолаевне Керн, дочери Анны Петровны Керн, воспетой Пушкиным*). Он был написан в 1839 году для фортепиано; позднее композитор делал оркестровые редакции, последняя осуществлена в 1856 году. Скромная танцевальная пьеса превратилась в настоящую лирическую поэму.

Основная тема произведения – задумчивая, мечтательно-задушевная; повышение IV ступени и тритоновая интонация вносят в нее трогательный щемящий оттенок. Трехтактовое строение фразы (а не четырехтактовое, квадратное, как в европейском вальсе) исходит из нечетной структуры русских народных песен, оно придает теме постоянное ощущение устремленности вперед:



«Вальс-фантазия» имеет рондообразное строение. Главная тема проходит много раз, чередуясь с различными по настроению эпизодами, то светлыми и изящными, то драматически-взволнованными. Сочинение отличается необыкновенной изысканностью оркестровки. Ее воздушность, «парящий характер» определяются преобладающим звучанием струнной группы, «чистыми» однородными тембрами многочисленных соло, выразительными подголосками основных тем.

«Вальс-фантазия» Глинки положила начало целой ветви русской музыки; его лирические танцевальные образы

получили дальнейшее развитие в симфониях и балетах Чайковского и Глазунова.

Вопросы и задания

1. Назовите симфонические произведения Глинки.
2. Каковы особенности строения и тонального плана увертюры к опере «Руслан и Людмила»?
3. Расскажите об основных темах «Камаринской», приемах их развития.
4. Охарактеризуйте «Вальс-фантазию». Назовите особенности строения главной темы, форму всего произведения.
5. В чем заключается своеобразие инструментовки Глинки, характера звучания симфонического оркестра в его произведениях?
6. Каково значение оркестровых сочинений Глинки в русской симфонической музыке?

Романсы и песни

К камерной вокальной музыке Глинка обращался на протяжении всей жизни. Им создано более 70 песен и романсов. В них нашли отражение разнообразные душевные состояния, а также созданы различные портреты, живописные пейзажи, бытовые сценки, картины далеких стран. Весьма широк диапазон жанров в вокальном творчестве композитора. Среди них лирический романс, элегия, «русская песня», серенада, баркарола, застольная песня, баллада, а также романсы, написанные в танцевальных ритмах (вальса, мазурки, польки, болеро, полонеза и других). Богатство и разнообразие содержания в романсах Глинки сочетается с совершенной музыкальной формой, достигается гармоническое единство вокальной и фортепианной партий. Большинство романсов композитора написано на стихи русских поэтов-современников — Пушкина, Жуковского, Баратынского, Дельвига, Батюшкова, Кукольника.

Главной задачей для композитора в камерной вокальной музыке всегда было воплощение общего настроения стихотворения, ведущего поэтического образа. Поэтому вокальные мелодии в романсах Глинки, как правило, являются

выразительной и пластичной кантиленой и лишь изредка включают в себя речитативные интонации.

Будучи сам прекрасным певцом и вокальным педагогом, Глинка не только стал первым классиком русского романса, но и создателем русской вокальной школы, русского бельканто, где, по словам Б. Асафьева, «плавность, гибкость, пластика красивых мелодий сочетаются с глубоким реалистическим раскрытием душевного смысла поэтического слова».

Своим первым удачным опытом в области вокального творчества Глинка назвал элегию «**Не искушай**» (слова Е. Баратынского, 1825 год). Композитор тонко передает мир чувств человека — его разочарованность, любовные сомнения и скрытую надежду. Мягкой грустью овеяно фортепианное вступление, которое, как далее и вокальная партия, начинается с типично русской интонации восходящей сексты:

30 Умеренно



Не ис-ку-шай ме-ня без нуж-ды воз-вра-том не-жно-сти тво-ей: ра-зо-ча-ро-ван-но-му чуж-ды все о-боль-щень-я преж-них дней!

Благородная мелодия отличается плавными и закругленными фразами, немногочисленными, но изысканными хроматизмами, нисходящими интонациями вдоха. Романс имеет куплетную форму. Если в первой части куплета (ля минор), где господствует печальное настроение, мелодия спокойна и сдержанна, то во второй части (до мажор) она оживляется, устремляется вверх, выражая беспокойный порыв, и предельно точно воспроизводит оттенки поэтической речи. В кульминационной фразе («и не могу предаться вновь») музыка, полная живого и трепетного чувства, приобретает патетический характер. В фортепианном сопровождении романса преобладает гармоническая фигурация — фактура, типичная для бытового романса первой половины XIX века. Романс обрамляется вступлением и заключением, которые придают его форме законченность и стройность.

В 1840 году Глинка создает свой единственный вокальный цикл «**Прощание с Петербургом**» на стихи Н. Кукольника. Такое название цикл получил в связи с намечавшимся отъездом Глинки за границу. И хотя в нем нет единой сюжетной линии, все 12 романсов объединяются одной темой — темой прощания с родиной, темой странствования.

«**Попутная песня**» (№ 6) была написана по случаю открытия первой в России железной дороги. В ней чередуются два контрастных образа⁷. Один из них (ре мажор) — оживленный, радостный, праздничный — передает веселую суету и шум толпы. Быстрая скороговорка восьмых в вокальной мелодии дублируется фортепианной партией, а четкий упругий ритм и энергичный акцентированный аккорд сопровождения в начале каждой строфы носят изобразительный характер:

31 Очень скоро



Дым стол-бом, ки-пит, ды-мит-ся па-ро-ход! Пе-стро-та, раз-гул, вол-не-нье, о-жи-да-нье, не-тер-пе-нье.

Другой, лирический образ (си минор) передает переживания героя, его волнение в ожидании встречи: моторный характер сопровождения остается прежним, но скороговорка вокальной партии сменяется широкой и распевной кантиленой:

32 Несколько сдержаннее



Нет! Тай-на-я ду-ма бы-стре-е ле-тит, и серд-це, мгно-ве-нья счи-та-я, сту-чит...

Романс «Жаворонок» (№ 10) воспринимается как лирический образ родной природы. В нем тонко преломлены характерные черты «русской песни». Романс имеет куплетную форму. Уже фортепианное вступление настраивает на задумчивый лад, а звучание верхнего регистра, форшлаги, восходящие октавные ходы подражают пению птицы.

Вокальная партия выражает не просто трогательное состояние, а вечную тоску человеческого сердца о верной и нежной любви, робкую надежду на истинное чувство. Прекрасная певучая мелодия льется «неисходною струей» на фоне прозрачного сопровождения, в котором взлетающие октавные скачки передают ощущение воздушности, состояния «между небом и землей». Особенностью мелодии является постоянное возвращение к *си* — V ступени ми минора, которое как бы притягивает к себе все остальные звуки и, «выразительно вибрируя», рождает впечатление звящего высоко в небе голоса жаворонка:

33 Умеренно

Между не-бом и зем-лей пе-сня раз-да-ёт-ся

Романс «Я помню чудное мгновенье» был написан в 1840 году и посвящен Е. Е. Керн. Полное слияние слова и музыки, вдохновенного чувства двух гениев русского искусства — Пушкина и Глинки — создало этот шедевр. Композиции пушкинского стихотворения соответствует трехчастная форма романса, отразившая главные эмоционально-смысловые моменты «сюжета» — встречу, разлуку, новую встречу.

Характерное для многих романсов Глинки инструментальное обрамление (в виде фортепианного вступления и заключения) строится на основном мотиве вокальной мелодии. Сама же мелодия пленяет своей выразительной лирической кантиленой, красотой и гибкостью, а ее небольшие закругленные фразы объединяются гармоническими фигурациями фортепианной партии.

Средний раздел контрастен; он начинается с резкого тонального сдвига из фа мажора в ля-бемоль мажор. Вокальная партия преобразуется во взволнованный речитатив, меняется фактура фортепианной партии — ее аккорды звучат решительно и тревожно.

В репризе тема любви не просто возвращает нас к начальному образу, но достигает ликующей, восторженной кульминации, которую подчеркивает трепетное биение шестнадцатых в фортепианном сопровождении.

34 Умеренно скоро

Я пом-ню чуд-но-е мгно-венье-е: пе-ре-до
 мной я-ви-лась ты, как ми-мо-лет-но-е ви-
 -де-нье, как ге-ний чис-той кра-со-ты, как
 ге-ний чис-той кра-со-ты.

Вопросы и задания

1. Какие жанры русского романса Глинка воссоздал в своих произведениях?
2. На стихи каких поэтов композитор писал романсы?
3. Что являлось главной художественной задачей для Глинки при создании романса?
4. Спойте или сыграйте мелодии романсов Глинки, расскажите об особенностях их музыкального языка.

Основные произведения

Оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), «Руслан и Людмила»
 Симфонические произведения: испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», симфоническая фантазия «Камаринская», «Вальс-фантазия»

Камерные вокальные произведения: более 70 романсов и песен
 Фортепианные произведения: вариации, ноктюрны, вальсы, мазурки, полонезы и другие

Камерные инструментальные ансамбли: «Патетическое трио», «Большой секстет»



Александр Сергеевич
Даргомыжский
1813 - 1869

Даргомыжский — младший современник и друг Глинки — продолжил дело создания русской классической музыки.

Вместе с тем его творчество принадлежит уже другому этапу в развитии национального искусства. Если Глинка выразил круг образов и настроений пушкинской эпохи, то Даргомыжский находит свой путь: его зрелые сочинения созвучны реализму многих произведений Гоголя, Некрасова, Достоевского, Островского, художника Павла Федотова. Стремление передать жизнь во всем ее разнообразии, интерес к личности «маленького» человека и к теме социального неравенства, точность и выразительность психологических характеристик, в которых особенно ярко раскрывается дарование Даргомыжского как музыкального портретиста, — вот отличительные особенности его таланта.

Даргомыжский был по своей природе вокальным композитором. Главными жанрами его творчества стали опера и камерная вокальная музыка. Новаторство Даргомыжского, его поиски и достижения нашли продолжение в произведениях следующего поколения русских композиторов — членов балакиревского кружка и Чайковского.

Биография

Детство и юность. Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в имении родителей в Тульской губернии. Через несколько лет семья переезжает в Петербург, и с этого момента большая часть жизни будущего композитора протекает в столице. Отец Даргомыжского служил чиновником, а мать, женщина

творчески одаренная, пользовалась известностью как поэтесса-любительница. Родители стремились дать своим шестерым детям широкое и разностороннее образование, в котором главное место занимали литература, иностранные языки, музыка. С шести лет Сашу стали обучать игре на фортепиано, а затем и на скрипке; позже он занимался и пением. Свое фортепианное образование юноша завершил у одного из лучших столичных преподавателей, австрийского пианиста и композитора Ф. Шоберлехнера. Став превосходным виртуозом и неплохо владея скрипкой, он часто принимал участие в любительских концертах и квартетных вечерах петербургских салонов. Тогда же, с конца 1820-х годов, начинается чиновничья служба Даргомыжского: примерно полтора десятилетия он занимал должности в различных департаментах и вышел в отставку в чине титулярного советника.

Первые попытки сочинения музыки относятся к одиннадцатилетнему возрасту: это были разные рондо, вариации и романсы. С годами юноша проявляет все больший интерес к композиции; в освоении приемов композиторской техники немалую помощь ему оказал Шоберлехнер. «На восемнадцатом и девятнадцатом году моего возраста, — вспоминал впоследствии композитор в автобиографии, — написано было много, конечно не без ошибок, множество блестящих сочинений для фортепиано и скрипки, два квартета, кантаты и множество романсов; некоторые из этих сочинений были тогда же изданы...» Но, несмотря на успехи у публики, Даргомыжский еще оставался дилетантом; превращение любителя в настоящего композитора-профессионала началось с момента знакомства с Глинкой.

Первый период творчества. Встреча с Глинкой произошла в 1834 году и определила всю дальнейшую судьбу Даргомыжского. Глинка тогда работал над оперой «Иван Сусанин», и серьезность его художественных интересов, профессиональное мастерство заставили Даргомыжского впервые по-настоящему задуматься о смысле композиторского творчества. Музицирование в салонах было заброшено, и он приступил к восполнению пробелов в своих музыкально-теоретических познаниях, штудировав тетради с записями лекций Зигфрида Дена, которые передал ему Глинка.

Знакомство с Глинкой вскоре перешло в настоящую дружбу. «Одинаковое образование, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас, но мы скоро сошлись и искренно подружались несмотря на то, что Глинка был десятью годами старше меня. Мы в течение 22 лет сряду были с ним постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях», — вспоминал впоследствии композитор.

Помимо углубленных занятий Даргомыжский с середины 1830-х годов посещает литературные и музыкальные салоны В. Ф. Одоевского, М. Ю. Виельгорского, С. Н. Карамзиной (*Софья Николаевна Карамзина — дочь Николая Михайловича Карамзина, известного историка и писателя, автора многотомной «Истории государства Российского»*), где встречается с Жуковским, Вяземским, Кукольниковым, Лермонтовым. Царившая там атмосфера художественного творчества, беседы и споры о развитии национального искусства, о современном состоянии русского общества формировали эстетические и социальные взгляды молодого композитора.

По примеру Глинки Даргомыжский задумал сочинение оперы, но в выборе сюжета проявил самостоятельность художественных интересов. Воспитанная с детства любовь к французской литературе, увлечение французскими романтическими операми Мейербера и Обера, желание создать «нечто истинно драматическое» — все это остановило выбор композитора на популярном романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери». Опера «Эсмеральда» была закончена в 1839 году и представлена для постановки в Дирекцию императорских театров. Однако ее премьера состоялась лишь в 1848 году: «...Эти-то восемь лет напрасного ожидания, — писал Даргомыжский, — ив самые кипучие года жизни, легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность».

В ожидании постановки «Эсмеральды» романсы и песни стали единственным средством общения композитора со слушателями. Именно в них Даргомыжский быстро достигает вершины творчества; подобно Глинке он много занимается вокальной педагогикой. В его доме по четвергам устраиваются музыкальные вечера, на которых бывают многочисленные певцы, любители пения, а иногда и Глинка в сопровождении своего друга Кукольника. На этих вечерах исполнялась, как правило, русская музыка, и прежде всего сочинения Глинки и самого хозяина.

В конце 30-х — начале 40-х годов Даргомыжский создает много камерных вокальных произведений. Среди них такие романсы, как «Я вас любил», «Юноша и дева», «Ночной зефир», «Слеза» (на слова Пушкина), «Свадьба» (на слова А. Тимофеева), и некоторые другие отличаются тонким психологизмом, поиском новых форм и средств выразительности. Увлечение поэзией Пушкина привело композитора к созданию кантаты «Торжество Вакха» для солистов, хора и оркестра, которая впоследствии была переработана в оперу-балет и стала первым в истории русского искусства образцом этого жанра.

Важным событием в жизни Даргомыжского стала его первая заграничная поездка в 1844—1845 годах. Он отправился в путешествие по Европе, причем главной целью был Париж. Даргомыжский, как и Глинка, был очарован и покорен красотой французской столицы, богатством и разнообразием ее культурной жизни. Он встречается с композиторами Мейербером, Галеви, Обером, скрипачом Шарлем Берио и другими музыкантами, с одинаковым интересом посещает оперные и драматические спектакли, концерты, водевили, судебные процессы. По письмам Даргомыжского можно определить, как меняются его художественные взгляды и вкусы; на первое место он начинает ставить глубину содержания и верность жизненной правде. И, как это ранее случилось с Глинкой, путешествие по Европе обострило у композитора патриотические чувства и потребность «писать по-русски».

Зрелый период творчества. Во второй половине 1840-х годов в русском искусстве происходят серьезные изменения. Они были связаны с развитием передового общественного сознания в России, с усилением интереса к народной жизни, со стремлением к реалистическому отображению повседневного быта людей простого сословия и социального конфликта между миром богатых и бедных. Появляется новый герой — «маленький» человек, и описание судьбы и жизненной драмы мелкого чиновника, крестьянина, ремесленника становится главной темой произведений современных писателей. Этой же теме посвящены многие зрелые сочинения Даргомыжского. В них он стремился усилить психологическую выразительность музыки. Творческий поиск привел его к созданию в вокальных жанрах метода интонационного реализма, который

правдиво и точно отражает внутреннюю жизнь героя произведения.

В 1845—1855 годы композитор с перерывами работает над оперой «Русалка» по одноименной неоконченной драме Пушкина. Даргомыжский сам сочинял либретто; он бережно подошел к пушкинскому тексту, по возможности сохраняя большинство стихов. Его привлекла трагическая судьба крестьянской девушки и ее несчастного отца, потерявшего рассудок после самоубийства дочери. В этом сюжете воплощена постоянно интересовавшая композитора тема социального неравенства: дочь простого мельника не может стать женой родовитого князя. Такая тема давала возможность автору раскрыть глубокие душевные переживания героев, создать настоящую лирическую музыкальную драму, полную жизненной правды.

В то же время глубоко правдивые психологические характеристики Наташи и ее отца замечательно сочетаются в опере с красочными народно-бытовыми хоровыми сценами, где композитор мастерски претворил интонации крестьянских и городских песен и романсов.

Отличительной особенностью оперы явились ее речитативы, отразившие стремление композитора к декламационным мелодиям, ранее уже проявившее себя в его романсах. В «Русалке» Даргомыжский создает новый вид оперного речитатива, который следует за интонацией слова и чутко воспроизводит «музыку» живой русской разговорной речи.

«Русалка» стала первой русской классической оперой в реалистическом жанре психологической бытовой музыкальной драмы, проложив дорогу лирико-драматическим операм Римского-Корсакова и Чайковского. Премьера оперы состоялась 4 мая 1856 года в Петербурге. Дирекция императорских театров отнеслась к ней недоброжелательно, что сказалось в небрежной постановке (старые, убогие костюмы и декорации, сокращение отдельных сцен). Высшее столичное общество, повально увлеченное итальянской оперной музыкой, проявило к «Русалке» полное равнодушие. Тем не менее опера имела успех у демократической публики. Незабываемое впечатление производило исполнение партии Мельника великим русским басом Осипом Петровым. Передовые музыкальные критики Серов и Кюи горячо привет-

ствовали рождение новой русской оперы. Однако на сцене она шла редко и вскоре исчезла из репертуара, что не могло не вызвать у автора тяжелых переживаний.

Во время работы над «Русалкой» Даргомыжский пишет много романсов. Его все сильнее привлекает поэзия Лермонтова, на чьи стихи создаются проникновенные монологи «Мне грустно», «И скучно, и грустно». Он открывает новые стороны в поэзии Пушкина и сочиняет превосходную комедийно-бытовую сценку «Мельник».

Поздний период творчества Даргомыжского (1855— 1869) характеризуется расширением круга творческих интересов композитора, а также активизацией его музыкально-общественной деятельности.

В конце 50-х годов Даргомыжский начинает сотрудничать в сатирическом журнале «Искра», где в карикатурах, фельетонах, стихах высмеивались нравы и порядки современного общества, печатались Салтыков-Щедрин, Герцен, Некрасов, Добролюбов. Руководителями журнала были талантливый художник-карикатурист Н. Степанов и поэт-переводчик В. Курочкин. В эти годы на стихи и переводы поэтов-искровцев композитор сочиняет драматическую песню «Старый капрал», сатирические песни «Червяк» и «Титулярный советник».

К этому же времени относится знакомство Даргомыжского с Балакиревым, Кюи, Мусоргским, которое немного позже перейдет в близкую дружбу. Эти молодые композиторы вместе с Римским-Корсаковым и Бородиным войдут в историю музыки как члены кружка «Могучая кучка» и впоследствии обогатят свое творчество достижениями Даргомыжского в различных областях музыкальной выразительности.

Общественная активность композитора проявилась в его работе по организации Русского Музыкального Общества (*РМО — концертная организация, созданная в 1859 году А. Г. Рубинштейном. Она ставила перед собой задачи музыкального просвещения в России, расширения концертной и музыкально-театральной деятельности, организации музыкальных учебных заведений*). В 1867 году он становится председателем его петербургского отделения. Он принимает участие и в разработке устава Петербургской консерватории.

В 60-е годы Даргомыжский создает несколько симфонических пьес: «Баба-яга», «Казачок», «Чухонская фантазия». Эти «характеристические фантазии для оркестра» (по

определению автора) основаны на народных мелодиях и продолжают традиции «Камаринской» Глинки.

С ноября 1864-го по май 1865 года состоялось новое заграничное путешествие. Композитор посетил ряд европейских городов — Варшаву, Лейпциг, Брюссель, Париж, Лондон. В Брюсселе состоялся концерт из его произведений, который имел большой успех у публики, получил сочувственные отклики в газетах и принес автору немало радости.

Вскоре по возвращении на родину в Петербурге состоялось возобновление «Русалки». Триумфальный успех постановки, ее широкое общественное признание содействовали новому душевному и творческому подъему композитора. Он начинает работу над оперой «Каменный гость» по одноименной «маленькой трагедии» Пушкина и ставит перед собой невероятно сложную и смелую задачу: сохранить неизменным пушкинский текст и построить произведение на музыкальном воплощении интонаций человеческой речи. Даргомыжский отказывается от привычных оперных форм (арий, ансамблей, хоров) и делает основой произведения речитатив, который является как главным средством характеристики персонажей, так и основой сквозного (непрерывного) музыкального развития оперы (*Некоторые принципы оперной драматургии «Каменного гостя», первой русской камерной оперы, нашли свое продолжение в произведениях Мусоргского («Женитьба»), Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери»), Рахманинова («Скупой рыцарь»)*)

На музыкальных вечерах в доме композитора в дружеском кругу неоднократно исполнялись и обсуждались сцены из почти готовой оперы. Ее наиболее восторженными поклонниками были композиторы «Могучей кучки» и музыкальный критик В. В. Стасов, особенно сблизившиеся с Даргомыжским в последние годы его жизни. Но «Каменный гость» оказался «лебединой песней» композитора — он не успел закончить оперу. Даргомыжский скончался 5 января 1869 года и был похоронен в Александро-Невской лавре, недалеко от могилы Глинки. Согласно завещанию композитора, оперу «Каменный гость» закончил по авторским эскизам Ц. А. Кюи, а оркестровал Римский-Корсаков. Благодаря усилиям друзей в 1872 году, спустя три года после смерти композитора, его последняя опера была поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге.

Вопросы и задания

1. Расскажите о различных периодах жизни и творчества Даргомыжского. Составьте краткий план его биографии.
2. Назовите основные произведения композитора. Какие жанры были ведущими в его творчестве?
3. Дайте краткую характеристику творчества Даргомыжского.
4. Расскажите об операх композитора. В чем состоит новаторство «Русалки» и «Каменного гостя»?

Романсы и песни

Даргомыжский вместе с Глинкой является основоположником русского классического романса. Камерная вокальная музыка была для композитора одним из главных жанров творчества. Он сочинял романсы и песни в течение нескольких десятилетий, и если в ранних произведениях было много общего с сочинениями Алябьева, Варламова, Гурилева, Верстовского, Глинки, то поздние некоторыми чертами предвосхищают вокальное творчество Балакирева, Кюи и особенно Мусоргского. Именно Мусоргский называл Даргомыжского «великим учителем музыкальной правды».

Даргомыжский создал более 100 романсов и песен. Среди них — все популярные вокальные жанры того времени — от «русской песни» до баллады. Вместе с тем Даргомыжский стал первым русским композитором, который воплотил в своем творчестве темы и образы, взятые из окружающей действительности, и создал новые жанры — лирико-психологические монологи («И скучно, и грустно», «Мне грустно» на слова Лермонтова), народно-бытовые сценки («Мельник» на слова Пушкина), сатирические песни («Червяк» на слова Пьера Беранже в переводе В. Курочкина, «Титулярный советник» на слова П. Вейнберга).

Несмотря на особую любовь Даргомыжского к творчеству Пушкина и Лермонтова, круг поэтов, к стихам которых обращался композитор, весьма разнообразен: это Жуковский, Дельвиг, Кольцов, Языков, Кукольник, поэты-искровцы Курочкин и Вейнберг и другие. Вместе с тем композитор неизменно проявлял особую требовательность к поэтическому тексту будущего романса, тщательно отбирая лучшие стихотворения.

При воплощении поэтического образа в музыке он по сравнению с Глинкой использовал иной творческий метод. Если для Глинки важным было передать общее настроение стихотворения, воссоздать в музыке основной поэтический образ, и для этого он использовал широкую песенную мелодию, то Даргомыжский следовал за каждым словом текста, воплощая свой ведущий творческий принцип: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Поэтому наряду с песенно-ариозными чертами в его вокальных мелодиях так велика роль речевых интонаций, которые часто становятся декламационными.

Фортепианная партия в романсах Даргомыжского всегда подчинена общей задаче — последовательному воплощению слова в музыке; поэтому в ней часто присутствуют элементы изобразительности и живописности, она подчеркивает психологическую выразительность текста и отличается яркими гармоническими средствами.

«Шестнадцать лет» (слова А. Дельвига). В этом раннем лирическом романсе сильно проявилось влияние Глинки. Даргомыжский создает музыкальный портрет прелестной, грациозной девушки, используя изящный и гибкий ритм вальса. Краткое фортепианное вступление и заключение обрамляют романс и строятся на начальном мотиве вокальной мелодии с его выразительной восходящей секстой. В вокальной партии преобладает кантилена, хотя в некоторых фразах ясно слышны речитативные интонации:

35 Умеренно быстро

Мне ми - ну - ло шест - над - цать лет, но серд - це бы - ло в во - ле. Я
ду - ма - ла: весь бе - лый свет, весь бе - лый свет наш бор, по - ток и по - ле.

Романс построен в трехчастной форме. Со светлыми и радостными крайними разделами (до мажор) отчетливо контрастирует средний со сменой лада (ля минор), с более динамичной вокальной мелодией и взволнованной кульминацией в конце раздела. Роль фортепианной партии состоит

в гармонической поддержке мелодии, а по фактуре она представляет собой традиционный романсовый аккомпанемент.

Романс «Мне грустно» (слова М. Лермонтова) принадлежит к новому типу романса-монолога. В размышлении героя выражена тревога за судьбу любимой женщины, которой суждено испытать «молвы коварное гоненье» лицемерного и бессердечного общества, заплатить «слезами и тоской» за недолгое счастье. Романс строится на развитии одного образа, одного чувства. Художественной задаче подчинены и одночастная форма произведения — период с репризным дополнением, и вокальная партия, основанная на выразительной напевной декламации. Экспрессивна уже интонация в начале романса: после восходящей секунды — нисходящий мотив с его напряженно и скорбно звучащей уменьшенной квинтой:

36 Умеренно

Мне груст - но, по - то - му что я те - бя люб - лю -
и зна - ю: мо - ло - дость цве - ту - шу - ю тво - ю
не по - ща - дит мол - вы ко - вар - но - е го - не - нье!

Большое значение в мелодике романса, особенно его второго предложения, приобретают частые паузы, скачки на широкие интервалы, взволнованные интонации-возгласы: такова, например, кульминация в конце второго предложения («слезами и тоской»), подчеркнутая ярким гармоническим средством — отклонением в тональность II низкой ступени (ре минор — ми-бемоль мажор). Фортепианная партия, основанная на мягкой аккордовой фигурации, объединяет насыщенные цезурами (Цезура — момент членения музыкальной речи. Признаки цезуры: паузы, ритмические остановки, мелодические и ритмические повторы, смена регистра и другие) вокальную мелодию и создает сосредоточенный психологический фон, ощущение душевной самоуглубленности.

В драматической песне «**Старый капрал**» (слова П. Беранже в переводе В. Курочкина) композитор развивает жанр монолога: это уже драматический монолог-сцена, своеобразная музыкальная драма, главный герой которой — старый наполеоновский солдат, осмелившийся ответить на оскорбление молодого офицера и осужденный за это на смерть. Волновавшая Даргомыжского тема «маленького человека» раскрывается здесь с необыкновенной психологической достоверностью; музыка рисует живой правдивый образ, полный благородства и человеческого достоинства.

Песня написана в варьированной куплетной форме с неизменяющимся припевом; именно суровый припев с его четким маршевым ритмом и настойчивыми триолями в вокальной партии становится ведущей темой произведения, главной характеристикой героя, его душевной стойкости и мужества:

37 **Умеренно**
Вно - гу, ре - бя - та, раз, два! Гру - дью по - дай - ся,
впе - ред рав - ния - ся! Раз, два.
раз, два.

Каждый из пяти куплетов по-разному раскрывает образ солдата, наполняя его все новыми чертами — то гневными и решительными (второй куплет), то нежными и сердечными (третий и четвертый куплеты).

Вокальная партия песни выдержана в речитативном стиле; ее гибкая декламация следует за каждой интонацией текста, достигая полного слияния со словом. Фортепианное сопровождение подчинено вокальной партии и своей строгой и скупой аккордовой фактурой подчеркивает ее выразительность при помощи пунктирного ритма, акцентов, динамики, ярких гармоний. Уменьшенный септаккорд в партии фортепиано — залп выстрела — обрывает жизнь старого капрала. Подобно траурному послесловию звучит в миноре тема припева, как бы прощаясь с героем.

Сатирическая песня «Титулярный советник» написана на слова поэта П. Вейнберга, который активно работал в «Искре». В этой миниатюре Даргомыжский в музыкальном творчестве развивает гоголевскую линию. Рассказывая о неудачной любви скромного чиновника к генеральской дочери, композитор рисует музыкальный портрет, родственные литературным образам «униженных и оскорбленных».

Меткие и лаконичные характеристики персонажи получают уже в первой части произведения (песня написана в двухчастной форме): бедный робкий чиновник обрисован осторожными секундными интонациями piano, а надменная и властная генеральская дочка — решительными квартовыми ходами forte. Аккордовое сопровождение подчеркивает эти «портреты»:

38 Умеренно скоро

Он был ти - ту - ляр - ный со - вет - ник, о - на ге - не - раль - ска - я дочь

Во второй части, описывая развитие событий после неудачного объяснения, Даргомыжский применяет простые, но очень точные выразительные средства: размер 2/4 (вместо 6/8) и стаккато фортепиано изображают неверную приплясывающую походку загулявшего героя, а восходящий, немного надрывный скачок на септиму в мелодии («и пьянствовал целую ночь») подчеркивает горькую кульминацию этой истории:



По - шел ти - ту - ляр - ный со - вет - ник и пьян-ство-вал це - лу - ю ночь.

Вопросы и задания

- 1 . Сформулируйте главный творческий принцип Даргомыжского.
- 2 . На чьи стихи писал композитор свои вокальные произведения? Назовите его любимых поэтов.
- 3 . Каково соотношение музыки и слова в романсах Даргомыжского? Какой мелодический стиль преобладает в его вокальной музыке?
- 4 . Какие новые жанры композитор создал в камерной вокальной музыке?
- 5 . Кем называл Даргомыжского Мусоргский?

Основные произведения

Оперы: «Эсмеральда», «Торжество Вакха» (опера-балет), «Русалка», «Каменный гость»

Вокальные произведения: более 100 романсов и песен, вокальные ансамбли и камерные хоры а капелла

Симфонические произведения: «Баба-яга», «Казачок», «Чухонская фантазия»

Пьесы для фортепиано и скрипки

Русская музыка в 60-е - 70-е годы XIX века

Вторая половина XIX века стала временем серьезных перемен в общественной жизни России, периодом небывалого расцвета и мирового признания русской национальной культуры. Переломными в этом процессе явились 60-е и 70-е годы. Тяжелое экономическое положение и поражение России в Крымской войне (1856) остро поставили вопрос о необходимости коренных изменений в устройстве государства.

Начало «эпохе великих реформ» положила отмена крепостного права (1861) при Александре II, вошедшем в русскую историю под именем «царя-освободителя». Реформы коснулись органов самоуправления и системы судопроизводства, введения всеобщей воинской повинности и народного образования, ослабления цензуры и развития печати. Они сопровождались мощным общественным подъемом, охватившим все слои населения. Особую роль в нем играла разночинная (недворянская) интеллигенция, которая объединяла учителей и ремесленников, врачей и агрономов, чиновников и выходцев из крестьян и духовенства, студентов и литераторов.

Важное значение в распространении демократических и революционных идей имела деятельность Герцена и его газеты «Колокол», а также сочинения Чернышевского и Добролюбова, которые вместе с Некрасовым сотрудничали в журнале «Современник». Позже традиции «Современника» Некрасов продолжил и развил в журнале «Отечественные записки».

Происходившие перемены оказали огромное влияние на развитие отечественной литературы, науки и искусства. Гордостью русской культуры стало творчество Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Островского, Льва Толстого, а также работы выдающихся историков Соловьева, Костомарова, Ключевского. Стремительному прогрессу естественных наук способствовали труды биологов Мечникова и Тимирязева, химиков Зинина, Менделеева и Бутлерова, физика Столетова, физиолога Сеченова и других ученых.

В эти годы расцветает театральное искусство. Помимо государственных («казенных») театров в столице и провинции

появляются многочисленные частные труппы; в их репертуар все чаще включается современная реалистическая драма. Глубокие психологические образы в спектаклях создают такие корифеи русской сцены, как Пров Садовский, Федотова, Ермолова, Савина, Варламов.

Обновляется и изобразительное искусство. В 1870 году группа художников организовала «Товарищество передвижных художественных выставок», которое начало устраивать выставки картин в различных городах России. В число «передвижников» вошли Крамской, Перов, Суриков, братья Васнецовы, Репин, Шишкин, Поленов, Саврасов, Ге, Васильев, Куинджи, Маковский, Ярошенко, а в 80-е годы к ним присоединились Левитан и В. Серов. В своих пейзажах, портретах, бытовых и исторических картинах художники стремились воплотить реальную жизнь во всей сложности ее социальных и нравственных проблем, раскрыть судьбу отдельного человека и всего народа. Начиная с середины 50-х годов их лучшие произведения приобретал московский купец П. М. Третьяков, задумавший составить коллекцию русской живописи. Его собрание стало основой первой русской национальной галереи, которую в 1892 году он передал в дар Москве.

Изменились и формы музыкально-концертной жизни. Увеличилось число людей, интересующихся серьезным искусством. Чтобы «сделать хорошую музыку доступной большому массам публики» (Д. В. Стасов), в Петербурге в 1859 году было основано Русское музыкальное общество (РМО), которое позднее стало именоваться Императорским (ИРМО). Инициатором его создания стал Антон Григорьевич Рубинштейн — великий русский пианист, композитор и дирижер. РМО не только устраивало симфонические и камерные концерты: оно способствовало созданию музыкальных учебных заведений (музыкальных классов) и проведению конкурсов среди русских композиторов на создание новых произведений. Вслед за Петербургом отделения РМО открываются в Москве и большинстве крупных городов России.

Для обучения и воспитания профессиональных музыкантов, потребность в которых резко увеличилась, в 1862 году в Петербурге музыкальные классы РМО были преобразованы в

первую русскую консерваторию, директором которой стал А. Г. Рубинштейн. В 1866 году открывается Московская консерватория; ее возглавил брат А. Г. Рубинштейна Николай Григорьевич Рубинштейн — пианист и дирижер, много сделавший для развития музыкальной жизни Москвы.

В 1862 году в Петербурге одновременно с консерваторией была создана **Бесплатная музыкальная школа (БМШ)**, которой руководили М. А. Балакирев и хоровой дирижер, композитор и преподаватель пения Г. Я. Ломакин. В отличие от профессиональных целей консерваторского образования главной задачей БМШ было распространение музыкальной культуры среди широкого круга людей. Рядовой любитель музыки мог получить в БМШ основы музыкальной теории, навыки пения в хоре и игры на оркестровых инструментах.

Большое значение в музыкально-просветительской работе БМШ имели ее симфонические концерты (с участием хора школы), причем значительную часть их репертуара составляли произведения русских композиторов.

Огромный вклад в популяризацию русской музыки и развитие национального исполнительского искусства внесли пианисты и дирижеры братья Рубинштейны, певцы Платонова, Лавровская, Мельников, Стравинский, скрипач Ауэр, виолончелист Давыдов, дирижер Направник и другие.

В 60—70-е годы свои лучшие произведения создают А. Н. Серов и А. Г. Рубинштейн. Тогда же в полной мере раскрывается талант представителей молодого поколения — Чайковского и целой группы петербургских композиторов, которые объединились вокруг Балакирева. Это творческое содружество, возникшее на рубеже 50—60-х годов, получило название «Новая русская музыкальная школа», или «Могучая кучка». Помимо Балакирева, возглавившего кружок, в него вошли Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин. Их творческие взгляды сложились под влиянием демократических идей Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского. Музыканты считали себя продолжателями дела Глинки и Даргомыжского и свою цель видели в обновлении и развитии русской национальной музыки. Они считали, что художник в своем творчестве должен воспроизводить жизненную правду во всем ее многообразии, что искусство призвано выполнять просветительские и воспитательные задачи и быть, по выражению Чернышевского, «средством для беседы с людьми».

Творчество композиторов «Могучей кучки» было тесно связано с историей и бытом России, с музыкальным и поэтическим фольклором, с древними обычаями и обрядами. Важное значение для них имела народная крестьянская песня. Бережно собирая и изучая народные мелодии, они видели в них источник вдохновения и основу своего музыкального стиля.

Члены кружка, не имевшие профессионального музыкального образования, приобретали мастерство под руководством Балакирева. Ярко одаренный композитор, блестящий пианист-виртуоз, способный дирижер, **Милий Алексеевич Балакирев (1836—1910)** имел уже немалый творческий и исполнительский опыт и пользовался огромным авторитетом у молодых коллег.

Впоследствии Римский-Корсаков вспоминал о нем: «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой». Как критик «он сразу чувствовал техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостатки формы. [...] Его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он Должен был производить это обаяние как никто другой. Цени малейший признак таланта в другом, он не мог, однако, не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собою. Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу».

Балакирев руководит Бесплатной музыкальной школой и ее постоянными концертами, продолжает сочинять симфоническую и камерную музыку (музыкальная картина «1000 лет», фортепианная фантазия «Исламей», романсы), делает обработки народных песен (сборник «40 русских народных песен» для голоса с фортепиано), является главным дирижером РМО.

В 70-е годы Балакирева начинают преследовать неудачи как в его музыкально-общественной деятельности, так и в личной жизни. Изменяются его отношения с членами «Могучей кучки», которые, став зрелыми композиторами,

перестали нуждаться в его помощи и опеке. Борьба с жизненными невзгодами, утрата веры в свои силы, материальная нужда приводят Балакирева к длительному душевному и творческому кризису.

В начале 80-х годов Балакирев возвращается к музыкальной деятельности — вновь возглавляет БМШ, становится директором Придворной певческой капеллы, создает новые произведения (симфоническая поэма «Тамара», позднее две симфонии, а также романсы и фортепианные сочинения). Но это был уже другой человек — замкнутый и утративший прежнюю энергию.

Рука об руку с Балакиревым и его молодыми единомышленниками новые пути в русском искусстве прокладывал музыкальный и художественный критик, историк искусства **Владимир Васильевич Стасов (1824—1906)**. Человек энциклопедических знаний, знаток музыки, живописи, скульптуры, театра, литературы, народного искусства, он был им близким другом и помощником, вдохновителем и инициатором творческих замыслов. Стасов был участником всех музыкальных собраний балакиревского кружка, первым слушателем и критиком новых сочинений. В своих статьях он пропагандировал творчество крупнейших представителей отечественного искусства и всю свою долгую жизнь посвятил борьбе за самостоятельный национальный; путь его развития.

Одновременно со Стасовым русскую музыкальную критику в этот период представляют А. Серов, Ц. Кюи и Г. Ларош; со статьями и рецензиями выступают Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков.

Русская музыка 60—70-х годов стала важным этапом в развитии национального искусства и открыла новые пути для дальнейшего развития отечественной и мировой музыкальной культуры.

В последние два десятилетия XIX века композиторы Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков, Чайковский продолжают свой творческий путь и создадут в различных жанрах выдающиеся произведения.

Вопросы и задания

1. Чем ознаменованы 60 – 70-е годы XIX века в общественной жизни России?
2. Как в это время изменилась культурная жизнь России? Расскажите об организации РМО, БМШ, первых русских консерваториях.
3. Перечислите литераторов, художников, ученых 60 – 70-х годов.
4. Назовите композиторов, входивших в «Могучую кучку». Каковы были их идейно-эстетические взгляды?
5. Расскажите о Балакиреве, его личности и судьбе.
6. Охарактеризуйте критическую деятельность Стасова и ее значение в развитии русского искусства. Назовите других русских музыкальных критиков.

Александр Порфирьевич Бородин

1833 - 1887



Талант Бородина необычайно многогранен — он был выдающимся композитором, крупным ученым-химиком, известным педагогом, активным общественным деятелем, успешно выступал как музыкальный критик. Таким же разносторонним было и его музыкальное дарование: «Талант Бородина, — писал В. В. Стасов, — равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере, и в романсе.* Главные; качества его — великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость,

соединенная с изумительной страстностью, нежностью и красотой». Являясь верным последователем Глинки, Бородин был особенно близок ему в оптимистическом восприятии мира, вере в торжество разума и красоты — вечных идеалов жизни. В своем небольшом по объему творчестве он уделил особое внимание эпическим образам, которые наиболее ярко воплотились в опере «Князь Игорь», симфониях и даже в жанре романса. Вместе с Римским-Корсаковым и Чайковским Бородин стал создателем русской классической симфонии. Органичность стиля, стройность формы, мелодическая яркость, красочность гармоний, сочетание национального своеобразия русских и восточных образов определили оригинальность, неповторимую красоту музыки Бородина.

Биография

Детство. Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября 1833 года в Петербурге. Его отцом был князь Л. С. Гедианов (*Л. С. Гедианов вел родословную от татарского князя Гедея, пришедшего на Русь во времена Ивана Грозного; сам Бородин говорил и о грузинских предках своего отца. Так как ребенок был рожден вне брака, отец (по обычаю того времени) записал его сыном своего слуги П. И. Бородина, от которого он и получил фамилию и отчество*), а матью — А. К. Антонова, дочь простого солдата, красивая молодая женщина. Около шести лет Бородин провел в доме отца, но его воспитанием целиком занималась мать, Авдотья Константиновна. По воспоминаниям Е. С. Бородиной, жены композитора, она была «умная женщина, в ней было очень много педагогического чутья и смысла... Она умела не вредить [сыну] своим баловством... с необыкновенной чуткостью изучала его нежную организацию и редкую натуру, подмечала в ней и развивала всякое хорошее побуждение; словом, это были приемы разумного и вдумчивого воспитания... Мать Саши... была лишена каких бы то ни было музыкальных способностей. Но это нисколько не мешало ей сделать все для развития музыкальности в сыне, как скоро она в нем ее усмотрела».

Благодаря заботам матери Бородин получил отличное домашнее образование: занятия литературой, историей, математикой, географией чередовались с уроками французского и английского языков, рисования и черчения. Но особенно привлекали мальчика химия и музыка — два увлечения, две

страсти, которым он был верен всю жизнь. Всевозможные колбы и реторты, приборы и реактивы для химических опытов заполняли квартиру; Саша проводил различные эксперименты, устраивал фейерверки и показывал химические фокусы. Рано проявилась и его музыкальность. «Жили они тогда на Семеновском плацу, — рассказывала Е. С. Бородина, — Саше было всего восемь лет. На плацу иногда играла военная музыка, и Саша в сопровождении Луизы (*Луиза – гувернантка Бородина*) непременно отправлялся ее слушать. Он перезнакомился с солдатами, рассматривал их инструменты, следил, как на каждом из них играют. А дома садился за фортепиано и по слуху наигрывал, что слышал. Видя такую его любовь к музыке и несомненную к ней способность, мать устроила для него уроки на флейте; солдатик из военного оркестра приходил учить его по полтиннику за урок». Учился Саша и игре на фортепиано, а затем самостоятельно овладел виолончелью. В девять лет он уже начал сочинять: его первым музыкальным произведением стала полька «Элен», сочиненная в честь взрослой барышни, в которую влюбился юный автор.

В двенадцать лет у Бородина появился товарищ, дружба с которым продолжалась всю жизнь. Это был Миша Щиглев, который несколько лет прожил в семье Бородина, готовясь вместе с ним к поступлению в гимназию. Их сблизила любовь к музыке: они вместе ходили на концерты, играли в четыре руки произведения Баха, Гайдна, Моцарта, Россини, Доницетти и других композиторов и, по воспоминаниям М. Щиглева, «знали чуть не наизусть все симфонии Бетховена и других и в особенности заигрывались и восхищались Мендельсоном». Для собственного музицирования Бородин тогда же сочинил концерт для флейты и трио с двумя скрипками и виолончелью на темы из оперы «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера.

Постепенно увлечение химией становилось главным, и в 1850 году Бородин поступает в петербургскую Медико-хирургическую академию.

Годы учения. Поездка за границу. Медико-хирургическая академия стала для Бородина вторым домом, и с ней он оказался связан до конца жизни. Академия была крупным учебным и научным центром России; в ней работали многие выдающиеся ученые, в том числе хирург Н. И. Пирогов, эмбриолог и географ К. М. Бэр, химик Н. Н. Зинин. Отдавая

много времени изучению ботаники, зоологии, минералогии, Бородин стал любимым учеником профессора Зинина и навсегда связал свою жизнь с химией. Хотя большую часть своего времени он отдавал наукам и лаборатории, тем не менее, успевал много читать: любимым чтением были Пушкин, Лермонтов, Гоголь и новые сочинения Тургенева, Гончарова, Белинского, а также философские статьи в журналах. Продолжались и занятия музыкой: Бородин посещает различные музыкальные собрания, постоянно бывает на квартетных вечерах, участвуя в них как виолончелист. На таких собраниях Бородин впервые услышал музыку Глинки и навсегда влюбился в нее. Он сочиняет инструментальные ансамбли, романсы и даже фуги, а также изучает немецкие трактаты по теории музыки и композиции (чем часто вызывает неудовольствие Зинина, считавшего, что музыка отвлекает его ученика от занятий наукой).

В 1856 году Бородин окончил академию и получил назначение в качестве врача-ординатора в Военно-сухопутный госпиталь, где и проработал несколько лет. Он успешно защищает диссертацию на степень доктора медицины и продолжает усиленно заниматься химией. Тогда же происходит его знакомство с семнадцатилетним Мусоргским, молодым офицером Преображенского полка, состоявшееся в госпитале: Бородин был дежурным врачом, а Мусоргский — дежурным офицером.

В 1859 году академия отправляет Бородину как одного из лучших своих выпускников в заграничную командировку для научного совершенствования. Три года он провел в Германии, в знаменитом университетском городе Гейдельберге, побывал в Швейцарии, Франции, Италии, Голландии. В те годы в Гейдельберге собрались молодые русские ученые, с которыми и подружился Бородин. Среди них были химик Менделеев, физиолог Сеченов, медики Юнге и Боткин и другие. Они не только занимались научной работой, а, собравшись вместе, горячо обсуждали волновавшие их вопросы общественной жизни, новинки литературы и искусства, с жадностью читали свежие номера журнала «Современник», редактируемого Некрасовым и Чернышевским, газету Герцена «Колокол», издававшуюся в Лондоне.

Выполненные за годы пребывания за границей химические исследования приносят Бородину широкую известность, однако, поглощенный работой в лаборатории, он не забывает и о музыке — увлеченно играет в ансамблях, посещает оперу и симфонические концерты, где знакомится с музыкой современных европейских композиторов — Вебера, Мендельсона, Листа, Берлиоза, Вагнера, а также продолжает сочинять камерные инструментальные произведения (в их числе — виолончельная соната си минор и фортепианный квинтет).

В 1861 году Бородин знакомится со своей будущей женой — талантливой московской пианисткой Е. С. Протопоповой, приехавшей в Гейдельберг на лечение. Благодаря Екатерине Сергеевне Бородин становится горячим поклонником музыки Шопена и Шумана. Много лет спустя Екатерина Сергеевна вспоминала:

«Пока я играла, Бородин был у рояля и весь превратился в слух... Как вам сказать, какое он на меня сразу произвел впечатление? Красив он был действительно... Несомненно мне было, что и умен он очень; непринужденное же остроумие так и било у него ключом. Понравилось мне в нем и его любовное отношение к музыке, которую я боготворила. Мне стало отрадно, что я заставила ярого мендельсониста так упиваться дорогими мне Шопеном и Шуманом».

«Могучая кучка». Творческий расцвет. Осенью 1862 года Бородин вернулся в Петербург. Вскоре по приезде он был избран профессором Медико-хирургической академии, где до конца жизни вел курс химии и продолжал исследовательскую работу. Студенты обожали своего учителя. Бородин заботился обо всех: часто оказывал материальную помощь нуждающимся, помогал в устройстве на работу. Его доброжелательность была поистине безграничной. Ему были свойственны добродушно-веселое настроение, душевная деликатность и необыкновенная предупредительность к окружающим.

Тогда же в жизни Бородина произошло событие, которое! определило всю его дальнейшую композиторскую деятельность. В доме профессора академии и своего друга С. П. Боткина он знакомится с Балакиревым, который к тому времени уже возглавлял кружок композиторов, куда входили Мусоргский, Кюи и Римский-Корсаков, а также

руководил Бесплатной музыкальной школой. Балакирев, сразу почувствовав самобытный талант Бородин, убедил его серьезно заняться композицией и тут же предложил приступить к сочинению симфонии. Бородин с энтузиазмом! взялся за дело под руководством Балакирева; он часто приходил к нему, показывая написанное, и постепенно познакомился с другими членами балакиревского кружка (знакомство с Мусоргским произошло раньше) и В. В. Стасовым, который был неременным участником этих собраний (*С вхождением Бородина в балакиревский кружок завершилось формирование «Могучей кучки»*).

Сочинив всего за месяц первую часть, Бородин закончил симфонию, однако, лишь через пять лет. Такой долгий процесс создания этого и других произведений был связан с необычайной загруженностью композитора наукой, педагогикой и общественной работой, но кроме того — с особенно серьезным и требовательным отношением его к собственному творчеству, в котором он, как и в науке, не терпел дилетантизма. Но уже в Первой симфонии Бородин, следуя традициям Глинки и советам Балакирева, выработал свой индивидуальный композиторский стиль, для которого были характерны яркие русские образы и мелодии, появление восточных мотивов, сочные и оригинальные гармонии, стройная форма, наконец, эпический характер всего произведения, связанный с былинами и сказками. Симфония была с успехом исполнена в 1869 году в Петербурге в концерте РМО под управлением Балакирева и стала одной из первых русских симфоний (*В 1865 году появилась Первая симфония Римского-Корсакова, а в 1866-м — Первая Чайковского*).

Во второй половине 1860-х годов Бородин обращается к жанру романса и сочиняет ряд великолепных и очень разных по теме и характеру произведений. Это «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Морская царевна», «Фальшивая нота», «Море» (все — на собственные слова), «Отравой полны мои песни» (на стихи Г. Гейне). Стасов охарактеризовал их как «целый непрерывный ряд истинных шедевров красоты, страстности, выразительности, талантливейшей декламации и оригинальных своеобразных форм».

Успех симфонии воодушевил композитора и придал ему новые творческие силы. В 1869 году он задумывает Вторую симфонию и тогда же начинает работу над оперой «Князь

Игорь». Создание этих произведений растянулось на долгие годы — симфонию Бородин сочинял 7 лет, оперу 18: музыкальное творчество часто уступало дорогу другим важнейшим для него занятиям. Помимо активной научной и педагогической деятельности много времени и сил уходило на организацию Высших женских медицинских курсов, а затем и на преподавание на них (*Высшие женские медицинские курсы стали первым в России высшим учебным заведением для женщин*). Одновременно Бородин был в числе учредителей Русского химического общества, работал в Обществе русских врачей, был одним из директоров РМО, редактором научно-популярного журнала «Знание», руководил созданными им в Медико-хирургической академии студенческим хором и оркестром, выступавшими с благотворительными концертами. Эти многочисленные обязанности, а также постоянные болезни жены и беспорядочность домашнего быта почти не оставляли времени для музыки, о чем горько сожалели его товарищи композиторы.

Последние годы жизни. Летом 1877 года Бородин направляется в заграничную командировку — едет в Германию, в Йенский университет. Недалеко от Йены находится; Веймар, красивый старинный городок, где в разное время жили великие люди Германии — Гёте, Шиллер, философ] Гегель. Многие годы в Веймаре жил и работал великий венгерский композитор, пианист и дирижер Ференц Лист. Бородин давно мечтал познакомиться с ним, и наконец эта мечта осуществилась. Лист еще со времени его гастролей в России заинтересовался русской музыкой. Он высоко оценил] творчество Бородина, подчеркивал свежесть и национальное своеобразие его музыки. В последующие годы Бородин еще дважды побывал у Листа, встречая у маэстро теплый дружеский прием и искреннее восхищение «Новой русской музыкальной школой» (*Понятие «Новая русская музыкальная школа» было выдвинуто самими членами «Могучей кучки», считавшими себя последователями! русских композиторов старшего поколения — Глинки и Даргомыжского**).

С начала 80-х годов растет известность Бородина как композитора. Помимо Германии его симфонии и квартет! исполняются с успехом в других европейских странах Австрии, Франции, Норвегии, Бельгии, Голландии, а также США.

В последнее десятилетие жизни композитор продолжил работу над «Князем Игорем». В то же время он создает два струнных квартета, став вместе с Чайковским основоположником русской классической камерно-инструментальной музыки.

Второй струнный квартет ре мажор был посвящен Екатерине Сергеевне Бородиной. Музыка произведения наполнена нежностью и страстью, теплотой и проникновенностью. В первых трех частях классического четырехчастного цикла (I часть — сонатное аллегро, II часть — скерцо, III часть — Ноктюрн, IV часть — праздничный финал) преобладают лирические чувства, кульминацией которых стал Ноктюрн с его неповторимо прекрасной темой, звучащей как вдохновенная серенада человеческой любви.

Бородин пишет также «Маленькую сюиту» для фортепиано, симфоническую картину «В Средней Азии» — живописный музыкальный пейзаж — и несколько романсов, среди которых одним из лучших стала элегия «Для берегов отчизны дальней» (стихи Пушкина), сочиненная под впечатлением смерти Мусоргского. Большинство этих произведений было создано в конце 70-х — начале 80-х годов. Позднее Бородин сочиняет уже очень мало, что было связано и с огромной, накопившейся за многие годы усталостью, и с начавшимися болезнями. Тем не менее он продолжает, хотя и урывками, работать над Третьей симфонией, которую хотел назвать «Русской».

Не выдержав непосильных нагрузок, Бородин скончался внезапно от сердечного приступа около полуночи 15 февраля 1887 года на танцевальном костюмированном вечере. После смерти композитора его ближайший музыкальный друг Римский-Корсаков со своим учеником Глазуновым (*В 80-е годы Бородин подружился с молодыми композиторами А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым — учениками профессора Римского-Корсакова*) по материалам автора дописали и дооркестровали «Князя Игоря». Премьера оперы состоялась в 1890 году в Мариинском театре в Петербурге и прошла с большим успехом.

Спустя десять лет после смерти Бородина его ученик и друг, химик А. П. Дианин писал: «Оставив после себя весьма ценные научные исследования и неподражаемые страницы художественного творчества, он при жизни служил для окружающих идеалом человека, беззаветно преданного служению науке и искусству и всегда горячо отзывчивого на все доброе и прекрасное».

Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику музыкального наследия Бородина.

2. Расскажите об особенностях личности композитора, его многогранной деятельности, об окружении, друзьях.

3. Охарактеризуйте различные периоды жизни и творчества Бородина.

4. Перечислите основные произведения композитора.

5. Изложите письменно в виде плана главные события его жизненного и творческого пути.

«Князь Игорь»

В конце 1860-х годов увлечение оперой захватило композиторов «Могучей кучки»: Мусоргский сочинял «Бориса Годунова», Римский-Корсаков — «Псковитянку», Кюи заканчивал «Вильяма Ратклифа». Бородин тоже захотел: попробовать свои силы в опере. В. В. Стасов вспоминал, что «оперу ему теперь больше бы хотелось сочинять, чем симфонию»; поэтому «он продолжал атаковать меня требованиями сюжета для оперы». Стасов предложил композитору сюжет «Слова о полку Игореве» — выдающегося произведения древнерусской литературы XII века. «Мне казалось, писал Стасов, — что тут заключаются все задачи, которые потребны для таланта и художественной натуры Бородина! широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматичность, Восток в многообразнейших его проявлениях». Сюжет пришелся Бородину «ужасно по душе».

Патриотическая идея «Слова», повествующего о неудачном походе князя Игоря Святославича Новгород-Северского против половцев в 1185 году и призывающего русских князей к объединению перед лицом врага, привлекла композитора, и он подошел к созданию оперы с основательностью истинного ученого. Бородин изучал эпоху созданий «Слова», сохранившиеся литературные памятники — летописи, исторические труды, литературные произведения, а также музыкальный фольклор — записи древних русских восточных напевов. В этой работе большую помощь ему оказывал Стасов — знаток русской истории и древней литературы. Стасов сочинил сценарий (подробный план) оперы, но собственно текст Бородин писал сам одновременно с музыкой.

Посвятив оперу памяти Глинки, Бородин сумел объединить в «Князе Игоре» главные черты обеих его опер — эпическую величавость Руси в сочетании с живописной красочностью

Востока («Руслан и Людмила») и героичку народной музыкальной драмы («Иван Сусанин»). Соединение этих линий русской оперной музыки привело к созданию историко-эпической оперы, ставшей новым этапом в развитии оперного жанра в России.

Опера имеет пролог и четыре действия.

Краткое содержание

Пролог. В древнерусском княжестве Новгород-Северском, на площади города Путивля собрались его жители. Они славят князя Игоря, который с сыном Владимиром и дружиной собирается в поход против половцев. Внезапно начинается солнечное затмение. Жена Игоря Ярославна, народ и бояре, видя в этом дурное предзнаменование, пытаются отговорить князя от похода. Но он непреклонен. Два ратника — скоморохи-гудошники (*Гудок — старинный русский смычковый инструмент*) Скула и Ерошка, струсив, решают сбежать из войска и перейти на службу к князю Галицкому — брату Ярославны, который на время Игорева похода остается «княжить на Путивле». Игорь и воины прощаются с женами и выступают в поход.



Ф.И.Стравинский, Г.П.Угринович в ролях Скулы и Ерошки

Действие первое. Картина первая. На княжем дворе Владимира Галицкого с утра до вечера идет пьяная гульба. Сбежавшие из дружины Скула с Брошкой и пирующая челядь прославляют новую затею князя — для его развлечений слуги похитили девушку. Галицкий дерзко мечтает «сесть князем на Путивле» вместо Игоря. Прибегают девушки и просят освободить их подругу, но Галицкий прогоняет их.

Картина вторая. Терем Ярославны. Княгиня тоскует и тревожится об Игоре, от которого давно нет вестей. К ней приходят девушки, прося защиты от разгулявшегося Галицкого. Появляется князь. Ярославна требует от него объяснений. Галицкий держится дерзко и вызывающе, но после гневных слов княгини утихомиривается. Неожиданно приходят бояре; они сообщают о поражении дружины, ранении Игоря и его пленении вместе с сыном. Тем временем к Путивлю подходят половцы во главе с ханом Гзаком. Звучит тревожный набат, все направляются на защиту города.

Действие второе. Половецкий стан, вечер. Девушки, собравшиеся возле шатра Кончаковны — дочери хана Кончака, — развлекают ее пением и танцами. Кончаковна ждет свидания со своим возлюбленным — Владимиром Игоревичем. Влюбленные мечтают о свадьбе и клянутся ДРУГ другу в верности. Появляется Игорь. Он тяжело переживает поражение и неволю. Его не оставляют мучительные раздумья о своей участи и судьбе родины. Крещеный половчанин Овлур предлагает Игорю организовать побег, но Игорь колеблется — ведь он находится на поруках у хана Кончака.

С охоты возвращается хан Кончак. Он полюбил отважного русского князя, принимает его как почетного гостя, хочет стать его союзником, другом и даже готов отпустить Игоря из плена с условием, что тот больше не поднимет меч против половцев. Но в ответ Игорь признается, что мечтает о новом походе против врага. Чтобы отвлечь Игоря от мрачных мыслей, Кончак приказывает привести невольниц; начинаются половецкие пляски. Половцы славят Кончака.

Действие третье (При постановке оперы часто выпускается). С богатой добычей из успешного похода на Русь: возвращается хан Гзак. В плен захвачено много русских. Игорь с сыном поражены жестокостью врага и разорением Путивля. Они решают бежать из плена с помощью Овлура. Кончаковна, услышав разговор Игоря с Овлуром, умоляет Владимира не покидать ее, но Игорь требует, чтобы сын расстался с возлюбленной. Тогда Кончаковна поднимает тревогу, будит весь стан и задерживает Владимира. Игорю удается бежать, а Кончак объявляет о свадьбе дочери и о новом походе на Русь.

Действие четвертое. Ранним утром на городской стене Путивля горько плачет Ярославна, тоскуя по Игорю. Мимо проходят крестьяне из разоренных половцами селений. Внезапно появляются два всадника — это Игорь и Овлур. Происходит счастливая встреча Игоря с Ярославной.

Находчивые гудошники Скула и Ерошка, неожиданно увидевшие Игоря, начинают звонить в колокола, чтобы первыми известить о возвращении князя из плена и тем самым заслужить прощение.

Сбегают горожане — хитрость скоморохов удалась, и на радостях их прощают. Все славят Игоря.

Опера начинается с большой **увертюры**, в которой использованы темы оперы и противопоставлены музыкальные образы русских и половцев (*Увертюра была записана по памяти Глазуновым либо (по другой версии) сочинена им по темам и плану Бородина*).

Пролог. Как и Глинка, Бородин открывает оперу большой хоровой сценой. **Хор народа «Солнцу красному слава»**, который обрамляет пролог, воспевает мужество русских воинов, отправляющихся на борьбу с половцами. Величественное звучание хора, его торжественность и решительность воплощают богатырский образ русского народа. Главная тема близка древним эпическим и обрядовым песням; для нее характерны ладовая переменность, параллельное голосоведение, бесполутоновые интонации (*Мелодия движется по ступеням пентатоники — пятиступенного бесполутонового лада, который часто встречается в старинных народных песнях*).

40 Умеренно скоро, торжественно

Солн-цу крас-но - му сла - ва! Сла - ва! Сла - ва в не-бе у

нас! Кня-зю И - го-рю сла-ва, сла-ва, сла-ва у нас на Ру - си!

The image shows a musical score for a chorus. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first system of music is for the vocal line, with the lyrics 'Солн-цу крас-но - му сла - ва! Сла - ва! Сла - ва в не-бе у' written above it. The piano accompaniment starts with a forte dynamic marking 'f'. The second system of music is for the vocal line, with the lyrics 'нас! Кня-зю И - го-рю сла-ва, сла-ва, сла-ва у нас на Ру - си!' written above it. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Ярким контрастом к началу пролога является **сцена солнечного затмения**. Ее музыка передает всеобщий ужас и оцепенение, тревожное ощущение надвигающейся беды. Причудливые гармонические и мелодические средства в этом эпизоде состоят в последовательности секундаккордов, возникающих на фоне выдержанного звука *ре* в басу, зловещем

колорите увеличенного трезвучия и «ползущих» хроматических ходов, которые подчеркиваются таинственно-мрачным звучанием оркестра:

41 Умеренно

Маленькая сценка-диалог Скулы и Брошки — точная и мастерская характеристика струсивших «ратников». Самоуверенная хитрость Скулы, простодушная боязливость Ерочки и даже их движения выражены в остроумных речитативных репликах и оркестровых фразах.

Действие первое. Картина первая. Песня Галицкого (бас) — ярко нарисованный портрет «князя-босяка» (как назвал его Стасов), раскрывающий его бесшабашный характер, неумное честолюбие и цинизм, не лишенный, по словам самого Бородина, «некоторого изящества». Стремительная гамма и цепочка синкопированных аккордов оркестрового вступления, а также размашистый речитатив «Грешно! таить: я скуки не люблю» уже рисуют бесцеремонность и наглость героя. Главная тема песни, звучащая в крайних разделах (песня имеет трехчастное строение), проста, энергична и строится на повторяющихся мотивах; её плясовой ритм дублируется в оркестре:

42 Умеренно скоро

Толь-ко б мне до-ждать-ся че-сти, на Пу-тив-ле кня-зем се-сти,-

я б не стал ту - жить, я бы знал, как жить!

Средняя часть («К ночи в терем») имеет другой характер — ее гибкая мелодия звучит любовно-вкрадчиво на фоне плавного певучего сопровождения.

Картина вторая. Иной образ предстаёт в **ариозо Ярославны** (сопрано), которое начинает эту картину. Юной жене князя (Ефросинья Ярославна Галицкая была второй женой князя Игоря) присущи не только безграничная нежность и любовь к Игорю, но и сила характера, величая горделивость русской княгини — эти черты Ярославны раскроются в следующих сценах.

В музыке ариозо наиболее полно показаны ее лирические черты, переданы душевная тоска, тревожные предчувствия, раздумья о судьбе любимого человека, а основная тема ариозо «Ах, где ты, где ты, прежняя пора» по своим интонациям близка некоторым темам Игоря:

43 Более воодушевленно

Ах, где ты, где ты, преж-ня-я по-ра, ко-
-гда мой ла-да был со мно-ю...

Хор девушек «Мы к тебе, княгиня» тихой светлой мелодией и нежными переливами переменного лада напоминает русские песни; его ласковая женственность сродни характеру Ярославны. Просьба о защите от обидчика звучит! то доверчиво и робко (в начале сцены), то взволнованно и умоляюще (в конце ее):

44 Не спеша

Мы к те - бе, кня - ги - ня, мы к те - бе, род - на - я,
про - сим - мо - лим, не о - ставь нас...

Хор бояр «Мужайся, княгиня» необычайно суров и сдержан. Постоянная смена тональностей, мрачный колорит ми-бемоль минора в первых фразах, тяжелое размеренное движение угловатой мелодии в низком регистре на фоне непрерывной пульсации восьмых в сопровождении рождает ощущение неизбежности беды, неотвратимости несчастья:

45 Неторопливо

Му - жай - ся, кня - ги - ня, не - доб - ры - е
вес - ти те - бе мы не - сем, кня - ги - ня.



П.З.Захаров в роли князя Игоря

Действие второе. Половецкий стан. Южная степь наполнена теплыми душистыми ароматами. Лучи заходящего солнца мягкими красками освещают шатры половцев. Красота бескрайнего пейзажа, неподвижность воздуха рождает ощущение абсолютного покоя. Перед нами другой мир, другие люди, другие чувства — и иные средства выразительности, использованные композитором. Изучив многочисленные восточные напевы, среди которых были кавказские, среднеазиатские и даже арабские мелодии, Бородин в восточных сценах оперы создал собственные оригинальные темы, в которых соединились в обобщенном виде различные признаки народных песен — их интонационные, ритмические, ладовые особенности.

Вдохновенный лирический образ, томный и мечтательный, рождается в Песне половецкой девушки с хором, открывающей действие. Следующая за ней пляска очаровывает гибкостью прихотливой мелодии, причудливой ритмикой и неожиданными сменами тональностей.

Каватина Кончаковны (контральто) «Меркнет свет дневной» рисует портрет восточной красавицы, ожидающей свидания с возлюбленным. Мелодия основного раздела каватины звучит как любовная песня, полная неги и страсти. Она импровизационна по своему складу, богато украшена хроматизмами, имеет сложную ритмику, тонально неустойчива. Оркестровое сопровождение насыщено пряными гармониями и типичным для восточной музыки органным пунктом.

amoroso

Ночь, спу - ской - ся ско - рей,
тьмой о - ку - тай ме - ня...

В каватине Владимира Игоревича (тенор) и его дуэте с Кончаковой выражается нежное и страстное чувство, соединившее их сердца.

Ария Игоря (баритон) «Ни сна, ни отдыха измученной душе» — главная музыкальная характеристика героя, передающая всю глубину его переживаний. Ария построена в трехчастной форме с речитативным вступлением и заключением. Оркестровое вступление и первые фразы Игоря звучат сосредоточенно и скорбно. Но появление основной темы арии «О дайте, дайте мне свободу» резко меняет настроение музыки: она решительна, энергична, полна мужественного порыва и страстного желания свободы, что подчеркивает и маршевый ритм.

47 Не спеша, но с воодушевлением

О дай - те, дай - те мне сво - бо - ду. я мой по - зор су -
ме - ю ис - ку - пить: спа - су я честь сво - ю и
сла - ву. я Русь от не - дру - га спа - су!

Средняя часть арии «Ты одна, голубка лада» вносит контраст: Игорь мысленно обращается к Ярославне, и широкая лирическая тема (тема любви Игоря) звучит ласково, светло и спокойно.

dolce

Ты од - на го - луб - ка да - да, ты од -
на ви - нить не ста - вешь, сердцем чут - ким
все ной - мешь ты, все ты мне про - стишь!

Ария заканчивается кодой (представляющей собой речитативное заключение), где душевные страдания Игоря достигают предела: «Ох, тяжело мне... Тяжко сознание бессилья моего!»

Ария Кончака (бас) рисует сложный образ восточного властителя: в нем сочетаются храбрость и упоение собственным могуществом, жестокость и великодушие, коварство и своеобразное благородство. Ария состоит из нескольких разнохарактерных эпизодов. Начальная оркестровая фраза с ее упругими тритоновыми ходами и вступительный речитатив Кончака сразу представляют нам многоликость образа героя — то властную величественность, то вкрадчивость. Эпизод «Ты ранен в битве при Каяле» (*Allegro*) передает воинственность хана: этому служат стремительный темп, ритм скачки, гармоническая неустойчивость.

Центральный раздел «О нет, нет, друг, ты здесь не пленник мой» (*Andantino*, си-бемоль мажор) создает иное настроение: неторопливая величавость, искреннее уважение к Игорю (не без затаенного коварства) выражены в плавной широкой мелодии с гибким синкопированным ритмом; она звучит на фоне тонической квинты в басу и характерной триольной фигуры.

Заключительный раздел арии «Хочешь ты пленницу с моря дальнего» (*Allegretto moderato*) идет в быстром темпе и отличается изысканными хроматизмами в мелодии.

О нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не пленник мой,
ты ведь гость у меня до-ро-гой!

Половецкие пляски с хором завершают второе действие. Эта большая сцена представляет собой балетную вокально-симфоническую сюиту, основанную на сопоставлении и развитии восточных образов разного характера. Начинает сцену плавная и поэтичная песня-пляска девушек-невольниц «Улетай на крыльях ветра ты в край родной», возникающая как воспоминание о далекой и прекрасной родине. Тонкая, «кружевная» мелодия хора, сливаясь с солирующим гобоем, поддерживается красочными гармониями:

50 Не спеша

У-ле-тай на крыль-ях вет-ра ты в край род-
ной, род-на-я пе-сня на-ша, ту-да, где
мы те-бя сво-бод-но пе-ли, где бы-ло

так при-воль - но нам с то - бо - ю.

Задумчивое настроение песни сменяет «дикая», по определению Бородина, пляска мужчин в ритме лезгинки — темпераментная, воинственная, со стремительно кружащейся темой. Далее следует общая пляска, на фоне которой звучит славление хана; она в свою очередь сменяется легкой и еще более «дикой» пляской мальчиков. Затем все танцы повторяются, но уже в варьированном виде: их темы, развиваясь, сплетаются друг с другом, рождая новые причудливые звучания. Завершается эта, по определению Б. В. Асафьева, «симфония-поэма в танце» грандиозной кульминацией — исступленной, полной огня общей пляской с хором.

Действие третье открывается **Половецким маршем**. Это еще одна музыкальная характеристика кочевников, но здесь они предстают как жестокие и хищные варвары. Приближение половецкого войска хана Гзака передается при помощи постепенного нарастания звучности оркестра.

Главная тема марша звучит жестко, для нее характерны резкие хроматические мотивы, диссонирующие аккорды с форшлагами и настойчиво-зловещая ритмическая фигура, пронизывающая крайние разделы марша (марш имеет трехчастное строение со вступлением и кодой):

Действие четвертое начинается **Плачем Ярославны**. В этой необычной оперной арии слились воедино горе русской женщины и боль за отчизну, за несчастья родного народа. Текст Плача Бородин полностью взял из «Слова о полку Игореве». Необычайно поэтичны его образы — обращений к ветру, реке, солнцу как к живым существам часто встречались в славянском фольклоре. По своей композиции Плач близок форме рондо



и состоит из нескольких разделов, чередующихся с рефреном.

Мелодия рефрена строится на нисходящих секундовых интонациях, характерных для русских причитаний; они постоянно возвращаются к одному звуку (*фа-диез*) и звучат на фоне «унылой» пустой октавы аккомпанемента. Первый

51 **Очень умеренно**

Ах! Плачу я, горько плачу я,
слылю да к милому
на море шлю ра но поутру.

Е.Я.Цветкова в роли Ярославны

раз рефрен проходит в оркестровом вступлении поочередно у солирующих кларнета и флейты, а затем повторяется у Ярославны перед каждым разделом арии:

Первый эпизод Плача «Я кукушкой перелетной полечу к реке Дунаю» строится на теме любви Игоря (из средней части арии во втором действии), тем самым подчеркивая общность чувств главных героев оперы; еще раз эта мелодия прозвучит в конце арии, в обращении к солнцу.

Хор поселян как бы продолжает скорбный Плач Ярославны, выражая этим единение чувств княгини и народа. Хор звучит строго и сдержанно, в духе протяжной песни. Начинается он с сольного запева, к которому постепенно со своими подголосками присоединяются все новые голоса. Подобно народным песням хор почти полностью исполняется а капелла, а его динамика строится на постепенном усилении, а затем ослаблении силы звучания (эффект приближения и удаления).

52 **Умеренно**

Ох, не буйный ветер завывал.



го - ре на - ве - вал, на - ве - вал...

Как и оперы Глинки, «Князь Игорь» завершается торжественным финальным хором, в котором народ с радостным ликованием славит Игоря.

Вопросы и задания

1. Расскажите историю создания оперы «Князь Игорь». Какое литературное произведение было положено в ее основу?
2. Какова основная идея произведения? К какому жанру принадлежит опера?
3. Изложите содержание каждого действия.
4. В чем суть основного конфликта произведения? Какими музыкальными средствами охарактеризованы в ней русский народ и половцы?
5. Расскажите о музыкальных портретах героев оперы.
6. Каким певческим голосам поручены их вокальные партии?

Вторая симфония

Бородин вместе с Римским-Корсаковым и Чайковским стал одним из создателей русской классической симфонии. Как и в оперном жанре, композитора привлекали масштабные эпические образы, связанные с темами и характерами русских былин и сказок; по словам Бородина, его всегда тянуло к симфоническим формам.

Композитор работал над Второй симфонией (си минор) с 1869 по 1876 год, одновременно сочиняя «Князя Игоря». Симфония и опера оказались близки друг другу по своему характеру и содержанию. Музыка симфонии, которую Бородин по мере создания показывал своим друзьям на собраниях балакиревского кружка, произвела на всех сильное впечатление. Яркость героико-эпических образов, идея любви к родине дали повод Мусоргскому предложить именовать новую симфонию «Славянской героической»; Стасов в свою очередь дал ей название «Богатырская», опираясь на

конкретную программу автора, который в медленной части хотел «нарисовать фигуру Баяна, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы».

В симфонии четыре части.

Первая часть (си минор) написана в форме сонатного аллегро и наиболее ярко раскрывает богатырские образы произведения, чувство, по словам Б. В. Асафьева, жизнеутверждения Родины от наших дней вглубь к Игоровой Руси.

Главная партия строится на двух контрастных элементах. Начальная унисонная тема — мужественная, суровая и героическая — воплощает основной богатырский образ произведения. Для нее характерны «раскачивающаяся» мелодия, постоянно возвращающаяся к тонике, интонации былинных напевов, своеобразная ладовая окраска, мощное звучание в основном струнной группы:

53 **Скоро**

Второй элемент главной партии — с оживленными «плясовыми» терциями у деревянных духовых в верхнем регистре — передает русскую молодецкую удаль:

54 **Весьма воодушевленно**

В конце главной партии утверждается начальный элемент темы.

Побочная партия (ре мажор) — нежная, прекрасная мелодия, полная благородства и теплоты; она мягко и проникновенно звучит у виолончелей, напоминая своими гибкими распевными интонациями русские лирические песни:

55 **Менее подвижно**

Заключительная партия построена в основном на энергичном проведении главной, богатырской темы в ре мажоре.

Разработка строится не на развитии одного образа или конфликте различных тем, а на смене контрастных эпизодов, которые основаны на темах экспозиции. Переход от экспозиции к разработке — неторопливый, будто «застывший» — сменяется стремительным и беспокойным ритмом скачки; на его фоне тревожно звучат мотивы главной партии, создавая картину богатырской битвы. Заканчивается этот раздел разработки ярким, победным проведением плясового мотива главной партии.

Следующий эпизод, в котором певуче и величаво звучит побочная партия, — своеобразная передышка, после которой возобновляется картина битвы: возвращается главная тема, а длительное нарастание напряжения на доминантовом органном пункте приводит к кульминации разработки, которая совпадает с началом репризы.

В репризе главная партия звучит еще более мощно и величественно, в ритмическом увеличении (то есть изложена более крупными длительностями). Побочная партия, напротив,

становится нежнее и светлее благодаря тембру солирующего гобоя и свежим краскам ми-бемоль мажора.

Первую часть симфонии завершает сокрушительно мощное звучание основной богатырской темы.

Вторая часть. Скерцо (фа мажор) вызывает в нашем воображении картины богатырских игр и состязаний. Оно построено в сложной трехчастной форме. Крайние разделы, стремительные и порывистые, исполнены стихийной молодецкой силы. Они обрамляют неторопливое нежное Трио с томной лирической темой восточного характера, которая в то же время мелодически близка побочной партии первой части. Короткая тема Трио повторяется много раз со сменой тональностей и тембров:

55a Оживленно



Третья часть, Анданте (ре-бемоль мажор), по замыслу композитора, воспроизводит образ древнерусского певца-сказителя Баяна. Его неторопливому рассказу предшествуют аккорды арфы, напоминающие звучание гуслей. На их фоне появляется певучая, эпически величавая мелодия у солирующих валторны и кларнета. Ее свободный, гибкий ритм, переменный размер, импровизационный склад передают речь легендарного певца:

55b Не спеша



Третья часть написана в сонатной форме. Последующие побочная и заключительная партии, а также разработка (как бы по ходу повествования сказителя) рисуют картины богатырских

сражений и подвигов и соответственно приобретают более напряженный, драматичный характер. В репризе главная партия торжественно провозглашается оркестром как победно ликующая кульминация поэтического сказа Баяна.

Третья и четвёртая части симфонии исполняются без перерыва.

Финал симфонии (си мажор) рисует шумное народное празднество — «сцену богатырского пира» — и является итогом всего цикла. Удалая энергичная главная партия и светлая песенная побочная (финал написан в сонатной форме) создают единый образ всеобщей радости и ликования. Народный характер тем подчеркивается искусным воспроизведением в оркестре характерных тембров русских народных инструментов — свирелей, гуслей, балалаек.

Вторая симфония Бородина определила эпическое направление в русской симфонической музыке, которое затем было продолжено и развито Танеевым, Глазуновым, Рахманиновым, Мясковским и другими композиторами. Она занимает особое место в отечественном искусстве, став своеобразным музыкальным символом России.

Вопросы и задания

1. Расскажите о создании Второй симфонии Бородина. Каковы ее основная идея и содержание?
2. Охарактеризуйте основные темы первой части.
3. В чем особенность композиции разработки первой части?
4. Дайте краткую характеристику остальных частей симфонии.
5. Какое значение имеет творчество Бородина в истории русской симфонической музыки?

Основные произведения

Опера «Князь Игорь»

Симфонические произведения: 3 симфонии, музыкальная картина «В Средней Азии»

Камерные инструментальные произведения: 2 квартета, фортепианный квинтет

Камерные вокальные произведения: 18 романсов

Фортепианные произведения: «Маленькая сюита», различные миниатюры

Модест Петрович Мусоргский

1839 - 1881

Мусоргский — один из самых ярких и самобытных композиторов XIX века. Его эстетические взгляды сложились под воздействием демократических и народно-освободительных идей 60-х годов — времени высокого духовного подъема и острых социальных конфликтов. Цель своего искусства композитор видел в правдивом отображении жизни народа, в психологической достоверности образов, в любви и сострадании к обездоленным людям, что сближало его музыку со многими произведениями современной литературы и живописи. Своей основной творческий принцип — «жизнь, где бы ни сказалась; правда, как бы ни была солон» — он последовательно воплощал в различных сочинениях.

Главными жанрами для Мусоргского всегда были опера и камерная вокальная музыка. Для воплощения самых различных человеческих типов и ярких драматических ситуаций композитор постоянно искал новые средства музыкальной выразительности. Смело экспериментируя, он пришел к синтезу русской крестьянской песенности и характерной декламационности, впитавшей в себя живые интонации разговорной речи, а его новаторские гармонии, тембровое богатство, свободная игра тональностей предвосхитили многие открытия русских и европейских композиторов XX века.

Биография

Детство и юность. Модест Петрович Мусоргский родился 9 марта 1839 года в селе Карево Псковской губернии в имении отца. В живописной усадьбе прошли первые десять лет его жизни. Красота и поэтичность природы, простой и неспешный



деревенский быт старинной русской семьи, крестьянский труд, народные обычаи и праздники, песни и легенды оставили глубокий след в душе будущего композитора. Впоследствии он вспоминал, что под непосредственным влиянием няни близко познакомился с русскими сказками, причем это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций еще до начала знакомства с самыми элементарными правилами игры на фортепиано. Начальную школу фортепианной игры ему¹ преподавала мать, и дело пошло так успешно, что уже в семилетнем возрасте он играл небольшие сочинения Листа, а в девять лет при публике сыграл большой концерт Филда.

По традиции рода Мусоргских Модесту и его старшему] брату Филарету предназначалась военная карьера, и в 1849 году отец повез своих сыновей в Петербург. Сначала Модест учился в Петропавловской школе, которая была известна своей продуманной гуманитарной программой. Здесь, кроме всего прочего, он изучал немецкий язык и латынь, а также серьезно заинтересовался литературой. Его учителем музыки был известный петербургский пианист и педагог, ученик прославленного Джона Филда Антон Герке, у которого Мусоргский приобрел пианистическую технику.

Затем он был принят в Школу гвардейских подпрапорщиков, где провел четыре года. В школе царил дух военной! муштры и не особо приветствовалось стремление к знаниям и труду. Среди учеников Мусоргский выделялся серьезным интересом к наукам, увлечением литературой и историей, ярким музыкальным дарованием. Его искусная игра и импровизации на фортепиано, а также пение арий из модных итальянских опер привлекали всеобщее внимание и были любимы его товарищами.

По окончании школы Мусоргского зачислили офицером в лейб-гвардии Преображенский полк; перед ним открывалась блестящая военная карьера. Однако образ жизни в полку мало чем отличался от прежнего: та же маршировка, учения и караульная служба чередовались с постоянными вечеринками, карточной игрой, танцами.

Вскоре в жизни Мусоргского произошло важное событие: его пригласили на вечер в дом А. С. Даргомыжского. Сам хозяин, обстановка музыкального собрания, звучавшие там

произведения Глинки и Даргомыжского произвели неизгладимое впечатление на молодого музыканта. Он стал часто бывать у Даргомыжского, который любил одаренного юношу. Под влиянием новой для него русской музыки Мусоргский сочиняет свой первый романс «Где ты, звездочка?» (на слова Н. Грекова) в характере русской протяжной песни. В доме Даргомыжского в 1857 году он знакомится со своими будущими музыкальными друзьями и соратниками — Кюи и Балакиревым. Хотя Балакиреву было лишь двадцать лет, он был уже признанным музыкантом — композитором, концертирующим пианистом. Балакирев обладал верным вкусом, критическим чутьем и сразу же распознал в Мусоргском незаурядный талант. Он стал заниматься с ним композицией, проигрывать совместно сочинения Бетховена, Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа и на их примере объяснять особенности формы, оркестровки, фактуры.

Мусоргский начинает работать над музыкой к трагедии античного драматурга Софокла «Царь Эдип», пишет романсы, испытывая постоянную потребность сочинять и совершенствовать написанное. Страстная тяга к творчеству и невозможность сочетать свое истинное призвание с военной службой приводят Мусоргского к решению об отставке, которая и состоялась летом 1858 года.

Творческие искания. Выйдя в отставку, Мусоргский серьезно размышляет об устройстве своей судьбы, много занимается самообразованием, изучает русскую и европейскую литературу, а также произведения Глинки, Моцарта, Бетховена и современных ему композиторов. Его интересуют как самые различные проблемы — философские и религиозные, так и вопросы психологии и даже естествознания, геологии.

Огромную радость доставило композитору успешное исполнение его Скерцо для оркестра си-бемоль мажор в РМО под управлением А. Рубинштейна. Первые творческие успехи совпали с серьезными материальными трудностями. В начале 1860-х годов Мусоргский часто и подолгу жил в деревне, занимаясь делами расстроенного после смерти отца имения. Именно в эти годы он, пристально всматриваясь в трудную, горькую жизнь крестьян, подмечал в них особенности характеров, природный ум и талантливость. В нем укреплялась вера в мудрость народа, его стойкость и доброту, волю к борьбе против зла и несправедливости.

Эти наблюдения, постижение крестьянских образов, вслушивание в интонации народной речи и песен затем воплотились в лучших произведениях композитора.

Бедственное материальное положение семьи вынудило Мусоргского отказаться от своей доли наследства в пользу брата и поступить на службу чиновником в Главное инженерное управление.

В 1863 году в журнале «Современник» вышел новый роман Чернышевского «Что делать?», оказавший сильное влияние на демократически настроенную молодежь. В. В. Стасов в биографическом очерке о Мусоргском той поры рассказывал:

«...Осенью 1863 года, воротясь из деревни, он поселился, вместе с несколькими молодыми товарищами, на общей квартире, которую они для шутки называли „коммуной“, быть может, из подражания той теории совместного житья, которую проповедовал знаменитый в то время роман „Что делать?“. У каждого из товарищей было по отдельной своей комнате... и тут же была одна общая большая комната, куда все сходились по вечерам, когда были свободны от своих занятий, читать, слушать чтение, беседовать, спорить, наконец, просто разговаривать или же слушать Мусоргского, играющего на фортепиано или поющего романсы и отрывки из опер. Таких маленьких товарищеских „сожитий“ было тогда немало в Петербурге, а может быть, и в остальной России. Всех товарищей в настоящем кружке было шестеро... Все это были люди очень умные и образованные; каждый из них занимался каким-нибудь любимым научным или художественным делом несмотря на то, что многие из них состояли на службе в сенате или министерствах; никто из них не хотел быть празден интеллектуально, и каждый глядел с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты и ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества».

В том же 1863 году Мусоргский создает прекрасные романсы — «Песнь старца» (слова И. В. Гёте), «Царь Саул» (слова Дж. Байрона), «Расстались гордо мы» (слова В. Курочкина) и начинает работу над героико-романтической оперой «Саламбо» по роману французского писателя Флобера. Сюжет, взятый из жизни древнего Карфагена, привлек его своими драматическими событиями и возможностью создать большие народные сцены. Работа над «Саламбо» продолжалась около трех лет, но опера так и осталась незавершенной.

В эти годы композитор продолжает сочинять камерные вокальные произведения. Своеобразными «народными картинками», пронизанными состраданием к обездоленным людям, стали песни «Калистрат» и «Колыбельная Ерёмушки» (слова Н. Некрасова), «Спи, усни, крестьянский сын» (слова А. Островского), «Светик Савишна», «Сиротка», «Озорник» (все три — слова М. Мусоргского). Также на собственный текст композитор пишет сатирические песни «Семинарист», «Козел», «Классик». В «Классике», а затем позже в «Райке»

Мусоргский, используя приемы музыкальной пародии, высмеивает противников и врагов новой русской музыкальной школы.

Одним из ярких произведений этого периода стала оркестровая картина «Ночь на Лысой горе».

Летом 1868 года Мусоргский всего за один месяц написал первое действие оперы «Женитьба» по комедии Гоголя. Под влиянием «Каменного гостя» Даргомыжского он решил создать речитативную оперу на неизменный прозаический текст. Оригинальность замысла и смелость эксперимента в создании «музыкальной прозы» сделали «Женитьбу» своеобразной творческой лабораторией, в которой шел поиск «музыкальной правды» и оттачивались выразительные средства для «Бориса Годунова» и «Хованщины». По выражению автора, начав сочинение «Женитьбы», он засадил себя в «клетку опыта». После окончания первого действия опыт закончился, обогатив композитора новыми гранями мастерства.

Творческий расцвет. Осенью 1868 года Мусоргский приступил к работе над оперой «Борис Годунов» — вершиной творчества 60-х годов. К концу 1869 года она была закончена¹ и представлена в Мариинский театр для решения вопроса о ее постановке. Репертуарным комитетом «Борис Годунов» был забракован. «Новизна и необычность музыки, — вспоминал Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», — поставили в тупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии... Огорченный и обиженный Мусоргский взял свою партитуру, назад, но, подумав, решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям».

Переработка оперы закончилась в 1872 году, и ее вторая редакция содержала 9 картин; появились две польские сцены и завершающая оперу сцена под Кромами, но была изъята сцена у Василия Блаженного, кроме того, создан новый вариант сцены в царском тереме. Все нововведения Мусоргского встречали горячее одобрение его товарищей. В это время наиболее близкие отношения сложились у композитора с Римским-Корсаковым — они даже некоторое время жили вместе:

«Наше житье с Модестом, — вспоминал Римский-Корсаков, — было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался Мусоргский, а я или переписывал, или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело

происходило по обоюдному соглашению... В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт „Бориса Годунова“ и народную картину под Кромами. Я оркестровал и заканчивал „Псковитянку“».

Поддержка друзей, среди которых были и выдающиеся оперные артисты — Д. Леонова, Ю. Платонова, Ф. Комиссаржевский, Г. Кондратьев, помогла композитору пережить тяжелый удар вторичного отказа театрального комитета, затем добиться постановки «Бориса Годунова» на сцене « Мариинского театра — сначала только трех сцен, а 27 января 1874 года — всей оперы. Премьера прошла с большим успехом, по словам В. В. Стасова, «это было великое торжество Мусоргского». С восторгом публики контрастировал враждебность критики: произведение Мусоргского было настолько новаторским, так сильно разрушало привычные представления об опере и выделялось необычным музыкальным языком, что рецензенты упрекали автора в невежестве, стремлении к «оригинальничанью», недостатке мелодичности, однообразии речитативов, искажении Пушкина и прочих «грехах».

За годы работы над «Борисом Годуновым» (1868—1872) композитор сблизился и по-настоящему подружился с В. В. Стасовым, часто бывал в его петербургской квартире и летом на даче. Искреннюю любовь он питал к младшему брату Стасова — Дмитрию Васильевичу и его детям, которые отвечали «Мусорянину» восторгом и обожанием. Теплое и нежное отношение к ним, к поэтичному миру их чувств, огорчений и радостей Мусоргский выразил в вокальном цикле «Детская». Дружба с В. В. Стасовым значила для него очень много: композитор остро нуждался в поддержке и сердечном отношении, так как своей семьи у Мусоргского не было, а его товарищи композиторы постепенно отдалялись друг от друга. Он чувствовал, что каждый из них стал самостоятельным художником и пошел уже по собственному пути.

В. В. Стасов стал вдохновителем и ближайшим помощником Мусоргского в создании следующей оперы — «Хованщины», над которой он работал с 1872 года почти до конца жизни. Композитора вновь привлекли судьбы русского народа в переломный период российской истории. Мятые события конца XVII века, острая борьба старой боярской Руси и новой молодой России Петра I, бунты стрельцов и движение

раскольников дали Мусоргскому возможность создать новую народную музыкальную драму. «Хованщину» автор посвятил В. В. Стасову.

Последний период жизни и творчества. Успешная премьера «Бориса Годунова» придала Мусоргскому новые силы. 1874 год стал необыкновенно интенсивным в творческом отношении. Очень быстро (всего за три недели) композитор сочиняет фортепианное произведение — сюиту «Картинки с выставки». Также посвященная Стасову, она возникла как горячий отклик Мусоргского на смерть своего друга, художника и архитектора В. А. Гартмана и была создана под впечатлением посмертной выставки его работ.

Сюита состоит из десяти пьес, прообразом которых стали различные произведения Гартмана: его акварели («Катакомбы»), рисунки («Избушка на курьих ножках»), архитектурные проекты («Богатырские ворота»), эскизы игрушек («Гном») и костюмов к балетному спектаклю («Балет невылупившихся птенцов»), наконец, живописные портреты («Два еврея — богатый и бедный») и жанровые зарисовки («Тюльрийский сад»). Но пьесы в сюите стали не просто музыкальными иллюстрациями, а свободными фантазиями творческой мысли композитора. Все пьесы связаны между собой постоянным возвращением начальной темы произведения — «Прогулки», которая стала своеобразным автопортретом самого автора, переходящего от одного экспоната выставки к другому. В «Картинках с выставки» нашли свое полное воплощение все грани блестящего пианизма Мусоргского — от эффектной виртуозной изобразительности и тембровой красочности до изысканной звукописи психологических характеристик (Уже в XX веке французский композитор Морис Равель, покоренный красотой и богатством выразительных средств «Картинок», сделал блестящую оркестровку сюиты).

Летом 1874 года у композитора появляется замысел комической оперы «Сорочинская ярмарка» по повести Гоголя; в последующие годы композитор время от времени сочинял для нее отдельные сцены, но опера так и осталась незавершенной.

Еще одну, но уже вокальную «картинку с выставки» драматическую балладу «Забытый» — Мусоргский написал под впечатлением одноименной картины В. Верещагина на текст А. Голенищева-Кутузова. Композитор и поэт сдружились. В результате их творческого союза появились также вокальные циклы «Без солнца» и «Песни и пляски! смерти», отразившие тяжелое душевное состояние Мусоргского. Если цикл «Без солнца» стал лирической

исповедью композитора, проникнутой глубокой тоской и одиночеством! то «Песни и пляски смерти» явились одним из самых трагических произведений.

В последние годы жизни продолжалось отдаление Мусоргского от товарищей-кучкистов. Он тяжело переживал охлаждение дружбы с ними, лишь с Бородиным у него сохранялись теплые и сердечные отношения. Ухудшались здоровье и материальное положение композитора.

Последним приятным событием в его жизни стала концертная поездка по югу России, которую он совершил 1879 году в качестве аккомпаниатора с известной певице Д. М. Леоновой. Гастроли принесли ему свежие впечатления и артистический успех. В концертах он выступал как солирующий пианист, исполняя свои фортепианные пьесы и транскрипции фрагментов из опер. Но по возвращении в Петербург на Мусоргского вновь нахлынули жизненные тяготы. Здоровье его продолжало ухудшаться; в феврале 1881 года с ним случился удар. Стараниями друзей Мусоргского поместили в Николаевский военный госпиталь, где через месяц, 16 марта 1881 года, он скончался.

После смерти Мусоргского Римский-Корсаков завершил «Хованщину» и, желая вернуть «Бориса Годунова» на сцену, сделал новую редакцию оперы (В 1920-е годы российский музыковед П. А. Ламм проделал огромную работу, восстановив по автографам авторский текст оперы. Последняя редакция «Бориса Годунова», касающаяся инструментовки, принадлежит Д. Д. Шостаковичу. Шостакович заново отредактировал и «Хованщину», вернув эпизоды, сокращенные Римским-Корсаковым, и сделал инструментовку оперы). Именно в редакции Римского-Корсакова «Борис Годунов» получил мировую известность; непревзойденным исполнителем партии Бориса стал великий русский певец Ф. И. Шаляпин.

В 1917 году Кюи закончил и оркестровал «Сорочинскую ярмарку». Позже еще один вариант редакции осуществил композитор В. Я. Шебалин.

Вопросы и задания

1. В чем Мусоргский видел цель своего творчества?
2. Назовите главные жанры в творчестве композитора.
3. Расскажите о различных периодах жизни и творчества Мусоргского.
4. Составьте письменно краткий конспект биографии композитора.
5. Какова сценическая судьба «Бориса Годунова»? Какие существуют редакции оперы? В чем различие авторских редакций?
6. Осветите роль В. В. Стасова в творческой судьбе Мусоргского.

«Борис Годунов»

Осенью 1868 года в доме Л. И. Шестаковой состоялась беседа Мусоргского с его другом, известным историком В. В. Никольским, который предложил композитору в качестве сюжета для оперы трагедию «Борис Годунов» Пушкина. Мусоргского всегда интересовали переломные эпохи русской истории: обращаясь к прошлому, он пытался осознать острые проблемы своего времени. Композитор подходил к историческому сюжету как к живой реальности: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — писал он Стасову. В пушкинском сочинении его привлекла возможность воплотить в музыке главную идею произведения — конфликт между народом и царской властью, показать трагедию обездоленных людей и раскрыть душевную драму преступного царя, трагедию его совести (Мусоргский, как и Пушкин, основывал свое произведение на версии историка и писателя Н. М. Карамзина, изложенной в «Истории государства Российского», согласно которой Борис Годунов был виновен в убийстве в Угличе законного наследника престола, царевича Димитрия. Современные историки считают эту версию недоказанной. В то : время на композитора оказал влияние новый тогда взгляд на эпоху «смутного времени» и личность Самозванца, высказанный историком писателем Н. И. Костомаровым).



Ф.И.Шалапин в роли Б.Годунова

Борис Годунов — глубокий и сложный образ: просвещенный государь — и грешник, терзаемый муками совести; любящий отец — и несчастный человек, преследуемый роковыми обстоятельствами жизни. Царю противостоит народ с его надеждами и ненавистью, терпеливой покорностью и стихийной силой бунта. На клавире оперы Мусоргский написал: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою

идею. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере». «Борис Годунов» стал народной музыкальной драмой, в которой народ вершит свой исторический суд и является, как и Борис, главным действующим лицом оперы.

Либретто «Бориса Годунова» Мусоргский писал сам, привлекая труды Карамзина и другие исторические документы. Он творчески подошел к трагедии Пушкина, исключил второстепенных действующих лиц и сосредоточил внимание на основных образах — Бориса и народа, во многом расширив и углубив их характеристики.

Музыкальный язык оперы имеет ярко национальный характер, который своими мелодическими, ладогармоническими, ритмическими особенностями близок крестьянским песням; композитор использовал в опере и подлинные народные мелодии. В вокальных партиях гибко сочетаются певучая кантиленность и выразительная декламационность.

В построении оперы соединяются законченные эпизоды со сценами сквозного развития; причем среди сольных вокальных номеров предпочтение отдается монологам и песням.

Велика роль оркестра, который, с одной стороны, решает выразительно-изобразительные задачи, а с другой — раскрывает глубинный смысл чувств и мыслей, сложный «подтекст» вокальных партий. Кроме того, в оркестре звучит и развивается целый ряд лейтмотивов (Лейтмотив («ведущий мотив», нем.) — краткая музыкальная характеристика, сопровождающая тот или иной персонаж, эмоцию, явление, предмет и т. д. на протяжении всего произведения).

Опера имеет пролог и четыре действия.

Краткое содержание

(Мы приводим содержание по второй авторской редакции оперы, включая сцену у собора Василия Блаженного; этот вариант закреплен и в редакции Шостаковича)

Пролог. Картина первая. Двор Новодевичьего монастыря. Пристав угрозами заставляет согнанный сюда народ просить боярина Бориса Годунова вступить на царство. Думный дьяк (Думный дьяк — в Русском государстве XVI—XVII веков низший чин среди членов боярской думы). Щелкалов сообщает, что Борис отказывается от престола. Появляются калики перехожие; их 5 смутные речи народ понимает как призыв к избранию

Бориса на царство. Пристав оглашает народу указ — наутро быть в Кремле и ждать там приказаний.

Картина вторая. Площадь в Кремле. Происходит венчание Бориса на царство. Народ славит нового царя. Из Успенского собора выходит Борис; его терзают недобрые предчувствия, но, овладев собой, он велит сзывать народ на праздничный пир.

Действие первое. Картина первая. Ночь. Келья в Чудовом монастыре. Монах-летописец Пимен заканчивает свой труд. Просыпается молодой послушник Григорий Отрепьев и рассказывает о чудесном сне, предсказывающем ему славу и — неизбежное падение. Пимен описывает Григорию подробности злодейского убийства царевича Димитрия, который был ровесником Отрепьева. Рассказ Пимена производит глубокое впечатление на Григория; в его душе рождается дерзкий план самозванства.

Картина вторая. Корчма на литовской границе. Появляется сбежавший из монастыря Григорий со случайными попутчиками — беглыми монахами Варлаамом и Мисаилом. Пока старцы угощаются, Григорий расспрашивает хозяйку корчмы о ближайшей дороге к границе! Входят приставы; они разыскивают «беглого еретика» Гришку Отрепьева. Пользуясь неграмотностью стражников, Григорий берется прочесть указ и вместо собственных называет приметы Варлаама. Но тот разоблачает его хитрость; Григорию удается бежать через окно.

Действие второе. Царский терем в Кремле. Царевна Ксения плачет над портретом умершего жениха; царевич Федор изучает географию. Мамка (няня), чтобы отвлечь Ксению, поет шуточную песню комара; затем вместе с Федором затевает веселую игру.

Входит Борис. Он утешает Ксению, поощряет Федора в занятиях науками. Оставшись один, Борис погружается в глубокие раздумья о смысле своего царствования, о бедах, пришедших на Русь, о ненависти народа; его мучают воспоминания о совершенном преступлении, и преследует призрак убитого царевича.

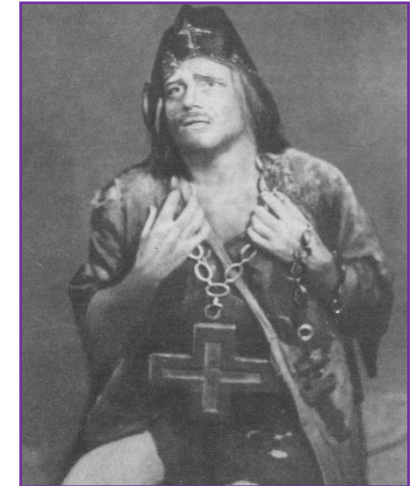
Входит князь Шуйский: он приносит известие о появлении в Литве Самозванца, принявшего имя Димитрия. Борис в смятении; чтобы удостовериться в истинности смерти Димитрия, он просит Шуйского, как свидетеля трагедии, подтвердить факт убийства. Коварный царедворец, пользуясь случаем, начинает подробный рассказ, нарочито растравляя душевную рану царя. Борис не в силах дослушать Шуйского и прогоняет его. Часы с курантами начинают отбивать время. Звон курантов рождает в измученном сознании Бориса приступ галлюцинаций.

Действие третье. Картина первая. Польша. Комната Марины Мнишек, дочери сандомирского воеводы. Девушки славят ее красоту. Тщеславная и надменная панна мечтает о власти, о царском престоле в Москве. Ее желанья совпадают с замыслами польской знати, которые ей раскрывает иезуит Рангони: Марина должна обольстить Самозванца, чтобы открыть польскому войску путь на Москву.

Картина вторая. Замок Мнишек в Сандомире. Лунная ночь у фонтана. Влюбленный Самозванец ожидает в саду Марину. Под звуки полонеза из дворца выходят гости. Появляется Марина; хитростью и лаской она разжигает любовь Самозванца и обещает принадлежать ему, когда он станет московским царем.

Действие четвертое. Картина первая. Площадь перед собором Василия Блаженного. Вокруг храма бродит толпа обнищавшего народа. В соборе идет служба, во время которой предают анафеме Гришку Отрепьева. Однако народ верит в чудесное спасение Димитрия и ждет от него избавления от произвола царствования Бориса.

Сопровождаемый толпой мальчишек, появляется Юродивый; мальчишки дразнят его и отнимают монету. Юродивый плачет. Из собора показывается царское шествие. Голодный люд просит хлеба; Борис раздает милостыню. Внезапно путь ему преграждает Юродивый; он просит защитить его от обидчиков: «Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». На просьбу Бориса молиться за него Юродивый отвечает отказом.



И.С.Козловский в роли Юродивого

Картина вторая. Грановитая палата в Кремле. Боярская дума приговаривает Самозванца к смертной казни. Входит Шуйский, он рассказывает о подсмотренном им кошмаре государя. Появляется Борис, в бессознании отгоняющий от себя призрак убиенного царевича. Входит Пимен; он рассказывает о чуде — исцелении слепого пастуха, происшедшем на могилке Димитрия. Страдания Бориса достигают предела, он падает без чувств. Очнувшись, зовет Федора и, простившись с ним, умирает.

Картина третья. Лесная прогалина под Кромами (*Кромы – деревушка близ литовской границы*). Народ глумится над воеводой и издевательски поет ему величальную песню. Варлаам и Мисаил призывают к бунту. Этот призыв

рождает новый взрыв народной ярости, выразившийся в хоре «Расходилась, разгулялась сила-уда молодецкая».

Появляется Самозванец. Народ радостно приветствует его и идет вслед за ним на Москву. Юродивый предсказывает народу новые невзгоды и страдания.

Пролог. Картина первая открывается небольшим **оркестровым вступлением**. Скорбная песенная мелодия (исполняемая в унисон двумя фаготами) напоминает протяжную русскую песню и связана с характеристикой народа, его бедами и страданиями:

56 Умеренно



Тема, варьируясь, проходит несколько раз; к ней присоединяются все новые подголоски, усиливается динамика, постепенно она приобретает размах, мощное и горестно-гневное звучание.

С появлением пристава вступает новая тема, жесткая и неумолимая. Она «топчется» на месте, повторяя один мелодический и ритмический оборот, и выражает насилие, принуждение:

57 Умеренно



Ответом ей служит хор «На кого ты нас покидаешь», основанный на интонациях и оборотах плачей и протяжных

песен. Тема вносит новую черту в характеристику народа — покорность и мольба сменяются настойчивым воплем:

58 Умеренно



После ухода пристава причитания тотчас прекращаются, и начинается живой диалог между отдельными лицами и группами народа:

59 Умеренно скоро



60 Умеренно скоро



Мусоргский впервые в русской опере вводит хоровой речитатив, создавая яркие и выразительные характеры живых людей, по-разному думающих и чувствующих.

Небольшое ариозо думного дьяка исполнено скорбной торжественности и контрастирует со светлым звучанием хора калик переходящих. Завершает картину печальный мотив оркестрового вступления, постепенно замирающий в нижнем регистре.

Картина вторая. Оркестровое вступление воспроизводит праздничный колокольный звон, где Мусоргский показывает себя мастером оркестровой звукописи. **Хор «Слава»**, обрамляющий картину, строится на теме народной величальной песни и звучит светло и торжественно в до мажоре:

61 Умеренно скоро

61 Умеренно скоро

Уж как на не-бе солн - цу крас-но-му сла - ва. сла -
- ва! Уж и сла - ва на Ру-си ца - рю Бо - ри - су, сла - ва!

Центральный раздел сцены – **монолог Бориса (бас) «Скорбит душа»**. Это первая музыкальная характеристика царя, передающая его тяжкие предчувствия. До мажор сменяется одноимённой тональностью. Начальная оркестровая фраза – лейтмотив скорби – звучит мрачно и сосредоточенно, выражая одновременно царственное величие и зловещую обреченность. В вокальной партии сочетаются песенные и речевые интонации, создавая выразительную декламацию:

62 Менее подвижно

Скорбит ду ша! Ка-кой-то страх не-воль-ный зло -
ве-щим пред-чувст-ви-ем ско - вал мне серд- це.

Действие первое. Картина первая начинается с **монолога Пимена (бас)**. Образ мудрого летописца, который сознает важность своего труда и желает передать потомкам всю правду истории, возникает уже в величаво-спокойном оркестровом вступлении, рисуя и неторопливые движения пишущей руки старца:

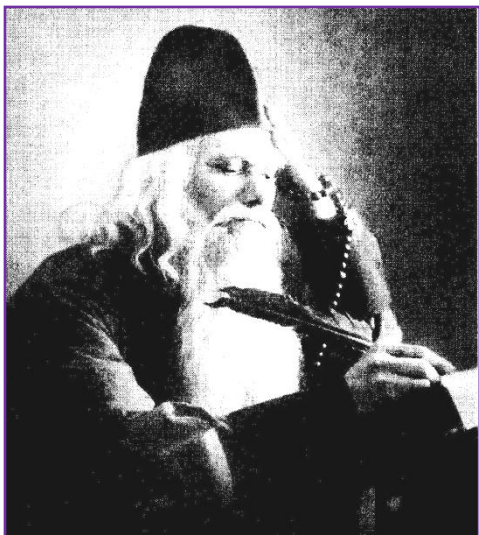
63 Спокойно

В эпически сдержанном тоне выдержан речитатив Пимена «Еще одно последнее сказанье — и летопись окончена моя». Его характеристика дополняется новой темой в середине монолога (у струнных инструментов в аккордовом изложении):

64 Немного живее

В дальнейшем эта тема станет лейтмотивом Пимена. С музыкой монолога резко контрастирует взволнованная, по рывистая речь Григория (тенор), ее короткие отрывистые фразы.

Важный эпизод сцены — рассказ Пимена об угличском злодеянии. В оркестре рождается лирическая распевная мелодия — тема царевича Димитрия, которая в расширенном виде впоследствии станет темой Самозванца:



65 Сдержанно

В.Р.Петров в роли Пимена

Картина вторая — колоритная народно-бытовая сцена, в которой ярко очерчены и бойкая хозяйка корчмы, и беглые монахи-бродяги, и туповато-важные приставы.

Главной фигурой здесь является Варлаам (бас). Если сначала облик его и Мисаила обрисован напевом, напоминающим монашеское пение (но соединенное с маршевым ритмом), то затем в песне «Как во городе было во Казани», где рассказывается о взятии Казани Иваном Грозным, раскрывается вся богатырская сила Варлаама, его истинный характер, удасть и бесшабашность. Мусоргский использовал здесь форму «глинчинских вариаций»: энергичная мелодия народноплясового склада в вокальной партии звучит в куплетах неизменно; зато по-разному, в зависимости от содержания текста, варьируются фактура и оркестровка сопровождения.

66 Скоро

Как во го - ро - де бы - ло во Ка - за - ни,
Гроз - ный царь пи - ро - вал да ве - се - лил - ся.

Действие второе содержит наиболее многогранную характеристику Бориса Годунова. **Монолог «Достиг я высшей власти»** раскрывает сложный и противоречивый душевный мир героя. Начинается монолог с проведения в оркестре темы скорби, тяжких предчувствий Бориса. Первый раздел монолога связан с его несбывшимися надеждами на счастливое царствование и с отеческими чувствами. Вокальная партия здесь имеет декламационный характер:

67 Не спеша

До - стиг я выс - шей влас - ти. Шес - той уж год я царст - ву - ю спо -
- кой - но. Но сча - стья нет мо - ей из - му - чен - ной ду - ше.

Второй раздел открывается новой благородно-возвышенной темой ариозного склада:

68 Медленно

Тяж - ка де - снй - ца гроз - но - го су - ди - и, у - жа - сен при - го - вор ду - ше пре - ступ - ной

Постепенно страдания Бориса усиливаются, широкая кантилена сменяется отрывистыми речитативными фразами. Трагической кульминацией монолога становится заключительный раздел, в котором возникает мучительный образ призрака Димитрия. Он сопровождается в оркестре неустойчивой, зловеще колышущейся темой кошмаров (галлюцинаций) Бориса, основанной на нисходящем хроматическом движении:

И да - же сон бе - жит, и в су - мра - ке
но - чи ди - тя о - кро - вав - лен - но - е вста - ет.

После сцены с Шуйским начинается заключительная сцена второго действия — **сцена с курантами** («Уф, тяжело! дай дух переведу...»). Неустойчивые, причудливые гармонии, разбросанные, полные ужаса реплики, зловещий колорит тремолирующего оркестра передают душевное состояние Бориса в высшей точке, апогее его страданий.

Действие третье. Картина первая. Для характеристики польских персонажей Мусоргский, как и Глинка в «Иване Сусанине», использовал ритмы польских танцев — мазурки, краковяка и полонеза.

Ария Марины (меццо-сопрано) выдержана в горделивом характере мазурки и создает образ надменной красавицы, целью жизни которой являются власть и царский престол:

70 Умеренно

Как то - ми - тель - но и вя - ло дни за дня - ми длят - ся.

Пу - сто, глу - по так, бес - плод - но...

Картина вторая, сцена у фонтана начинается красочным оркестровым вступлением, рисующим ночной пейзаж. Любовные признания Самозванца (тенор) полны романтической взволнованности, а его вокальная партия строится на широких восходящих интонациях. Большую роль в этой сцене играет лейтмотив Димитрия, связанный теперь с образом Самозванца. Его сцена с Мариной строится на острых контрастах и сменах настроений и завершается пленительным любовным дуэтом.



Сцена у фонтана
М. П. Максакова (Марина) и Г. М. Нэлепп (Самозванец)

Действие четвёртое. Картина первая — драматическая народная сцена у храма Василия Блаженного, в которой показан важный этап в развитии образа народа: открыта ненависть к преступному царю и возникшая вера в Самозванца, ожидание важных событий.

Песня Юродивого (тенор) с нисходящими жалобными интонациями плача воплощает людское горе, боль и обиду:

71 Неторопливо

Ме - сяц е - дет, ко - те - нок пла - чет, ю - ро - ди - вый, вста - вай.



Из песни Юродивого вырастает музыка хора «Кормилец батюшка», который сначала звучит как тихая, но настойчивая просьба, а затем быстро перерастает в яростное требование, негодующий вопль голодных и выражает открытую угрозу:

72 Скоро

Хле-ба! Хле-ба! Дай го-лод - ным! Хле-ба! Хле-ба!



Хле-ба по-дай нам, ба - тюш-ка, Хри-ста ра - ди!



Глубоко драматичен диалог Бориса и Юродивого: из уст блаженного царь впервые слышит открытое обвинение в убийстве; Юродивый вслух высказывает мнение народа, его приговор преступному царю.

Картина вторая. В ней завершается развитие образа Бориса. Тревожные речитативы сцены смерти, наполненные смятением чувств и душевным страданием, сменяются нежной, просветлённо-возвышенной, молитвенной музыкой. Мажорное оркестровое заключение звучит как отпущение грехов, как прощение человека, искупившего смертью свою вину, как прощание с жизнью его «измученной души».

Картина третья. Сцена под Кромами завершает развитие второй главной линии оперы — образа народа. Кульминация сцены — хор «Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая». Музыка проникнута единым стихийным протестом, неукротимой энергией. Имитационное изложение главной темы, в которой слышны интонации народных молодецких песен, и постепенное нарастание ее звучания способствуют непрерывности развития.

73а Умеренно скоро



Средняя часть хора — «Ой ты, сила, силушка» — основана на мелодии народной хороводной песни «Заиграй, моя волынка» и контрастна начальной теме своим задорно-ликующим характером:



В репризе главная тема возвращается в ритмическом увеличении, достигая высшей кульминации в коде.

Трагично окончание оперы. В песне «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие» Юродивый предсказывает новые испытания и беды:

*Скоро враг придет и настанет тьма,
Темень темная, непроглядная...
Плачь, плачь русский люд,
Голодный люд!*

Оркестровое заключение, постепенно замирая на секундовой интонации плача, своеобразной «тихой» кульминацией завершает произведение.

«Борис Годунов» Мусоргского положил начало новой эпохе в развитии оперного искусства. Композитор «силой богатейшего воображения раскрыл и ввел в музыку мира несслыханных звучаний» (Б. В. Асафьев).

Вопросы и задания

1. Расскажите об истории создания и постановки оперы «Борис Годунов».
2. В чем состоит основной конфликт трагедии Пушкина и оперы Мусоргского?
3. Каков жанр оперы «Борис Годунов»? Назовите главных действующих лиц.
4. Как развиваются в произведении Мусоргского его главные линии — образы Бориса и народа?
5. В чем состоит новаторство композиторских приемов в опере?
6. Каковы излюбленные формы сольных вокальных номеров в опере?
7. Расскажите о содержании каждого действия, а также о музыкальных характеристиках действующих лиц.
8. Каким певческим голосам поручены вокальные партии героев?

Песни и романсы

Мусоргский сочинял камерную вокальную музыку на протяжении всей жизни. Им было создано около 70 произведений, разнообразных как по содержанию, так и по форме его воплощения. Это лирика — поэтически-светлая и драматически-исповедальная; яркие реалистические зарисовки народной жизни — «народные картинки»; музыкальные портреты, поражающие глубиной психологических характеристик. Развивая традиции Даргомыжского, композитор использует жанры монолога-сцены, монолога-рассказа, баллады, драматической и сатирической песни.

Круг поэтов, к которым обращался Мусоргский, весьма широк: это стихи современных русских авторов — А. Кольцова, Н. Некрасова, А. Плещеева, Л. Мея, А. Толстого, В. Курочкина, А. Голенищева-Кутузова, а также поэзия И. В. Гёте и Г. Гейне; нередко композитор сам писал тексты для своих произведений.

Песни и романсы Мусоргского поражают яркостью и новизной музыкального языка. В вокальных партиях певучие интонации крестьянских песен — лирических, колыбельных, плачей и причитаний — гармонично сочетаются с декламационностью, воспроизводящей, по словам автора, человеческую речь во

всех ее «тончайших изгибах». Фортепианная партия всегда подчинена общему художественному замыслу и многообразна по фактуре, тембровым и гармоническим краскам.

Среди «народных картинок», созданных в 1860-е годы, своей пронзительной правдивостью выделяется песня «Светик Савишна», сочиненная под впечатлением деревенского происшествия. В. В. Стасов вспоминал о рассказе самого композитора:

«Он стоял раз у окна и поражен был тою суетой, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему нравившейся... а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения; он сам понимал, как ничто на свете, особливо счастье любви, не существует для него. Мусоргский был глубоко поражен; тип и сцена сильно запали ему в душу; мгновенно явились своеобразные формы и звуки для воплощения потрясших его образов».

Мусоргский сам написал слова песни, родившиеся вместе с музыкой. Вся пьеса строится на повторении и развитии мотива-мольбы, который передает взволнованную речь юродивого, основан на интонации причитания и имеет характерный для народной поэзии и музыки пятидольный размер:

74 Довольно скоро

Свет мой, Са-виш-на, со-кол яс-нень-кий,
по-лю-би ме-ня, не-ра-зум-но-ва, при-го-лубь ме-ня, го-ре-мыч-но-ва.

Дополняет образ монотонный приплясывающий ритм сопровождения, рисующий неуклюжие движения персонажа.

«Это Шекспир в музыке» — так выразился о «Савишне» композитор и музыкальный критик А. Н. Серов.

Комическое дарование Мусоргского ярко проявилось в другой вокальной сценке, написанной на собственные слова, — «Семинарист». В этой, по определению автора, «картинке с натуры» здоровый деревенский парень тупо и бессмысленно зубрит непонятную и ненужную ему латынь, а в его мыслях все время возникает образ румяной Стеши — поповой дочери, на которую он загляделся во время службы, за что и был избит попом. В монологе

противопоставлены два музыкальных образа — монотонный речитатив «зубрежки», механически повторяющий на одном звуке латинские слова, и широкая размашистая мелодия, связанная с воспоминаниями о красавице Стеше.

Вокальный цикл «Детская» (слова Мусоргского) состоит из семи миниатюр — сенок, в которых композитор раскрывает мир детских чувств. «Все, что есть поэтического, наивного, милого, немножко лукавого, добродушного, прелестного, детски горячего, мечтательного и глубоко трогательного в мире ребенка, — являлось тут в формах небывалых, еще никем не троганных», — писал о «Детской» В. В. Стасов.

Первая сценка «С няней», посвященная Даргомыжскому, необычайно правдиво передает тончайшие оттенки детской речи. Гибкий речитатив вокальной партии, постоянная смена размера ($7/4$ — $3/4$ — $3/2$ — $5/4$ — $6/4$ и т. д.) воспроизводят разнообразные интонации малыша, а яркие контрасты динамики, регистров, смены гармоний в сопровождении помогают создать как чудесные образы няниных сказок («про буку» и «смешную»), так и впечатления и переживания ребенка:

75 Оживленно

Рас- ска - жи мне, ня - нюш - ка, рас - ска -

- жи мне, ми-ла-я, про то - го, про бу-ку стра - шно-го...

Баллада «Забытый» (слова А. Голенищева-Кутузова) — одна из самых ярких «драматических песен» последнего периода творчества Мусоргского — посвящена теме смерти. Она была создана под впечатлением одноименной картины художника В. Верещагина, изображавшей погибшего русского солдата, покинутого на пустынном поле битвы (*Эта картина входила в так называемую «туркестанскую серию» художника, которая рассказывала о военных действиях России в Средней Азии (1860-е годы), о судьбах простых людей, о героизме русских солдат. Война в изображении художника была всеобщей трагедией. Во время выставки Верещагина обвинили в клевете на русскую армию; под влиянием этих нападок художник в порыве отчаяния уничтожил три картины, в числе которых был и «Забытый»*).

Вот как описывал В. В. Стасов произведение Верещагина: «...Это бедный солдат, убитый в бою и забытый в поле. Вдали,

за речкой, уходят „свои“, может быть для того, чтобы с ними скоро случилось, с каждым по очереди, то же самое, что с этим. А тут летят с неба тучей гости: орлы машут широкими крыльями, а вороны целой стаей спустились и собираются начинать богатый пир... Мне казалось, все сердце болезненно переворачивалось у того, кто задумал и написал эту картину. Какие там, должно быть, били ключом любовь, нежность и негодование!»

Поэт и композитор расширили содержание картины, противопоставив образу убитого воина образ его молодой жены, кормящей сына и ждущей возвращения мужа.

Первый раздел баллады, описывающий смерть солдата, звучит в мрачном ми-бемоль миноре и имеет черты траурного марша. Его мерная сдержанная поступь завораживает своей обреченностью. Суровая вокальная партия, в которой сочетаются декламационность и песенная широта, пронизана решительным пунктирным ритмом. Постепенно поднимаясь вверх, она, достигнув кульминации, сразу же возвращается к исходной точке. Фортепианная партия, сначала дублирующая мелодию, затем обогащается острыми секундовыми созвучиями:

76 Сдержанно, в характере марша

Он смерть на-шел в кра-ю чу-жом, в кра-

cresc.

- ю чу-жом, в бо-ю с вра-гом; но враг дру-зья - ми по-беж-ден.

В следующем эпизоде печальная и нежно-проникновенная музыка создает далекий мирный образ любви и ожидания.

Вокальная мелодия становится светлой, задушевной и приобретает народно-песенный характер. В фортепианной партии, благодаря разрыву регистров, появляется двуплановость: верхние голоса сопровождения насыщаются плавными колыбельными интонациями и мягкими спокойными гармониями; но упорно повторяемая в басу квартовая попевка своим пунктирным ритмом марша-шествия как бы постоянно напоминает о смерти:

77 Сдержанно, в характере марша

Да - ле - ко там, в кра-ю род - ном,
мать кор-мит сы-на подок - ном: «А-гу... а - гу!»

Короткое тихое заключение — «А тот забыт — один лежит» — строится на «разорванном» начальном мотиве произведения, поражая трагичностью звучания.

Новаторские идеи Мусоргского, его открытия в области музыкальной речи, глубокое постижение сложности человеческой природы и психики во многом опередили свою эпоху. Они получили дальнейшее развитие в творчестве русских и европейских композиторов XX века — Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Дебюсси, Равеля, Пуленка и многих других. По словам В. В. Стасова, «Мусоргский был один из тех немногих, которые ведут у нас свое дело к далеким и чудным, невиданным и несравненным „новым берегам“».

Вопросы и задания

1. Каков круг образов камерной вокальной музыки Мусоргского?
2. Назовите основные жанры вокальных сочинений композитора.
3. На чьи стихи Мусоргский писал песни и романсы?
4. В чем состоят особенности вокальных мелодий Мусоргского? Какова роль фортепианной партии в его песнях?
5. Расскажите об отдельных вокальных произведениях композитора, рассматриваемых в учебнике.

Основные произведения

Оперы: «Саламбо», «Женитьба» (первый акт), «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка»
Вокальные произведения: около 70 песен и романсов
Фортепианные произведения: цикл «Картинки с выставки», отдельные пьесы
Симфонические произведения: симфоническая картина «Иванова ночь на Лысой*горе», Интермеццо

Николай Андреевич Римский-Корсаков

1844 - 1908



Творческий путь Римского-Корсакова — композитора, дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля — был длительным и плодотворным. Самый младший из членов «Могучей кучки», он через всю жизнь пронес верность идеалам балакиревского кружка, порывисто служа русскому искусству. В его творчестве соединились традиции как

русской, так и мировой музыкальной культуры, но особенно был ему близок Глинка — верой в торжество добра и справедливости, благородным артистизмом и тонким вкусом. Римский-Корсаков был очень требователен в вопросах профессионализма и мастерства, постоянно стремился к красоте и совершенству своих сочинений.

Многообразны темы и сюжеты произведений композитора: это русская история и бытовая драма с психологически тонкими характерами, картины русской народной жизни и образы Востока, сказочность и старинные языческие обряды. Римский-Корсаков был великим «поэтом природы», воспевавшим ее неувядающую красоту. Преклоняясь перед вечностью народного искусства, он часто вводил в свои *сочинения* подлинные народные мелодии и сочинял собственные темы в народном духе. Строгие и ясные гармонии у него сочетаются с новыми сложными ладами, которые он использовал для сказочных образов. Особым мастерством и совершенством славится оркестровка Римского-Корсакова, соединившая в себе как гликинские традиции, так и особенности инструментовки европейских композиторов.

Основным жанром в творчестве Римского-Корсакова была опера — сказочная и историко-бытовая, эпическая и лирико-психологическая драма. Композитор обогатил программную симфоническую музыку, создав жанр симфонической сказки.

Поэтична его вокальная лирика, которой присущи светлая созерцательность и элегическая задумчивость. Настоящей сокровищницей народно-песенного творчества стали сборники обработок русских народных песен.

Римский-Корсаков явился создателем композиторской школы, воспитав таких мастеров, как Глазунов, Лядов, Аренин, Ипполитов-Иванов, Черепнин, Гречанинов, Стравинский, и многих других. Выдающееся значение имела его работа над завершением и редактированием произведений Даргомыжского, Бородина, Мусоргского.

Биография

Детство. Годы учения. Кругосветное плавание. Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 марта 1844 года в Тихвине — небольшом живописном городке Новгородской губернии. Его семья принадлежала к старинному дворянскому роду. Ранние музыкальные впечатления были связаны с домашним музицированием: отец по слуху неплохо играл на фортепиано, а мать и дядя пели народные песни; запомнилась ему и духовная музыка, услышанная в Тихвинском мужском монастыре. Музыкальные способности ребенка проявились очень рано; впоследствии в своей книге воспоминаний «Летопись моей музыкальной жизни» он писал:

«Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать; затем трех или четырех лет я отлично бил в игрушечный барабан в такт, когда отец играл на фортепиано. Отец часто нарочно внезапно менял темп и ритм, и я сейчас же за ним следовал. Вскоре потом я стал очень верно напевать все, что играл отец, и часто певал с ним вместе; затем и сам начал подбирать на фортепиано слышанные от него пьесы с гармонией; вскоре я, узнав название нот, мог из другой комнаты отличить и назвать любой из тонов фортепиано».

Однако, несмотря на рано проявившиеся музыкальные способности, настоящим увлечением мальчика было море — он мечтал стать, как дядя и старший брат, военным моряком, и в 1856 году его определили в петербургский Морской корпус. Здесь он провел шесть лет.

Царившая в корпусе обстановка с ее духом казенной муштры не привлекала юношу. Постепенно морская профессия начинает уступать место другим интересам, в центре которых оказывается музыка. По воскресеньям он берет уроки

фортепианной игры, посещает оперные спектакли и концерты, внимательно изучает клавиры опер; его любимым композитором становится Глинка. Важную роль в судьбе Римского-Корсакова сыграл преподаватель фортепиано Ф. А. Канилле (также поклонник музыки Глинки), который поддержал его живой интерес к музыке и начал заниматься с ним композицией.

В 1861 году Канилле познакомил своего ученика с Балакиревым, а затем с Кюи, Мусоргским и Стасовым. Балакирев одобрил композиторские опыты Римского-Корсакова и предложил ему продолжить работу над симфонией, начатой под руководством Канилле. Сочинение музыки и обучение композиции происходили на занятиях у Балакирева одновременно. Римский-Корсаков вспоминал, что Балакирев был удивительным «техническим критиком», «мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и, т. п. и тотчас, садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение», «Познакомившись с Балакиревым, — продолжал Римский-Корсаков, — я впервые услышал от него, что следует читать; заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой».

Вскоре, однако, работа над симфонией была прервана. Семья резко воспротивилась желанию Римского-Корсакова стать профессиональным музыкантом и нарушить семейную традицию. Старший брат Воин Андреевич настоял на необходимости завершить морское образование. Осенью 1862 года гардемарин Римский-Корсаков на клипере (*Гардемарин* — звание, которое присваивалось выпускникам Морского корпуса. Клипер — быстроходное морское парусное судно). «Алмаз» отправился в заграничное плавание, которое продолжалось почти три года. Во время путешествия он мало занимался музыкой, зато много читал и размышлял, повидал разные страны, приобрел глубокие впечатления от величественной красоты моря, образ которого затем часто будет возникать в его произведениях.

Весной 1865 года Римский-Корсаков вернулся на родину.

Путь к мастерству. Получив назначение в береговую службу, молодой офицер поселился в Петербурге. Он начал снова посещать Балакирева, постепенно втягиваться в музыку. За время его отсутствия в музыкальной жизни Петербурга произошли большие изменения: открылась первая русская

консерватория, Балакирев и Ломакин создали Бесплатную музыкальную школу, а в кружке Балакирева появился «подающий надежды» Бородин.

Римский-Корсаков возвращается к творчеству и быстро заканчивает Первую симфонию, которая с успехом была исполнена Балакиревым в концерте Бесплатной музыкальной школы. Затем появились другие оркестровые произведения — «Увертюра на темы трех русских песен», «Сербская фантазия», музыкальная картина «Садко», а также симфоническая сюита «Антар» по арабской сказке писателя О. Сенковского. В музыке «Садко» и «Антар» воплотились впечатления от кругосветного плавания, а также обозначились любимые темы композитора — образы русского народного искусства, романтическая фантастика, изысканный мир Востока.

Одновременно композитор создает ряд романсов: «Из слез моих» (слова Г. Гейне), «Восточный романс» (слова А. Кольцова), «На холмах Грузии» и «Я верю, я любим» (слова А. Пушкина) и другие. Зимой 1868 года балакиревцы начинают посещать музыкальные вечера Даргомыжского, на которых исполнялись сцены из «Каменного гостя», новые сочинения молодых композиторов. Тогда же Римский-Корсаков познакомился с сестрами Пургольд — талантливыми музыкантшами — певицей и пианисткой, постоянными исполнительницами произведений Даргомыжского и композиторов «Могучей кучки». После кончины Даргомыжского Римский-Корсаков, согласно его завещанию, делает оркестровку оперы «Каменный гость».

С 1868 по 1872 год композитор работает над своей первой оперой «Псковитянка» на сюжет исторической драмы Л. Мея из времен борьбы Ивана Грозного за подчинение «вольного города» Пскова Москве. В те же годы, как уже говорилось, Мусоргский сочинял «Бориса Годунова», причем одно время друзья жили вместе. Они обменивались творческими мыслями, их объединяли общие художественные интересы, что не могло не сказаться на некоторой близости обеих народных музыкальных драм в идее, драматургии, некоторых чертах стиля. Успешная премьера «Псковитянки» состоялась в 1873 году в Мариинском театре.

Окончание оперы совпало с важной и счастливой переменой в жизни композитора — женитьбой на замечательной пианистке

Надежде Николаевне Пургольд, которая стала его нежно любящим и преданным другом.

Летом 1871 года Римский-Корсаков принял предложение вступить в должность профессора Петербургской консерватории по классам сочинения, инструментовки, а также руководителя оркестра. Но, начав обучать молодых музыкантов, он понял, что его теоретические познания имеют громадные пробелы, сказывающиеся и на его собственном творчестве. И Римский-Корсаков сам начинает учиться, овладевать гармонической и полифонической техникой, сочиняя бесчисленное множество упражнений и фуг, изучая произведения старых мастеров. Большую помощь в составлении программы занятий оказал ему Чайковский, преподававший в то время в Московской консерватории.

Другой, не менее важной стороной творческой работы Римского-Корсакова в 1870-е годы стало глубокое изучение, запись и обработка русских народных песен, причем более всего его привлекали самые древние песни — обрядовые и игровые. Итогом этой работы было создание двух сборников обработок: «40 народных песен», записанных от певца-любителя Т. Филиппова, и «100 русских народных песен», которые разыскал сам композитор. Одновременно Римский-Корсаков вместе с Балакиревым и Лядовым редактирует для нового издания оперные партитуры Глинки, что явилось для композитора, по его словам, «благотворной школой».

В эти же годы композитор становится инспектором духовых оркестров военно-морского ведомства и в течение одиннадцати лет ведет большую работу по расширению репертуара и повышению качества исполнения, заботится о музыкантах. Он делает многочисленные переложения различных сочинений русских и европейских композиторов для духовых оркестров, изучает технику игры на духовых инструментах и сам дирижирует концертами. В 1874 году Римский-Корсаков принимает на себя руководство Бесплатной музыкальной школой (вместо отказавшегося от должности Балакирева).

Творческая зрелость. После периода позднего ученичества в творчестве композитора наступает новый этап — высокий расцвет его таланта. В 1879 году была закончена опера «Майская ночь» по повести Гоголя, а в 1881-м — «Снегурочка». Эти светлые

весенние сказки, полные нежной поэзии, радости любовного чувства и чудесного волшебства, дали композитору повод связать с их содержанием «обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества».

В 80-е годы Римский-Корсаков создает свои лучшие симфонические произведения — «Сказку», «Симфониетту на русские темы», фортепианный концерт, «Испанское каприччио», концертную увертюру «Светлый праздник», сюиту «Шехеразада». Много времени он отдает завершению и редактированию сочинений своих скончавшихся друзей — Мусоргского и Бородина, что свидетельствует о его высочайшей нравственности как человека и художника, верности истинной дружбе и чувству долга.

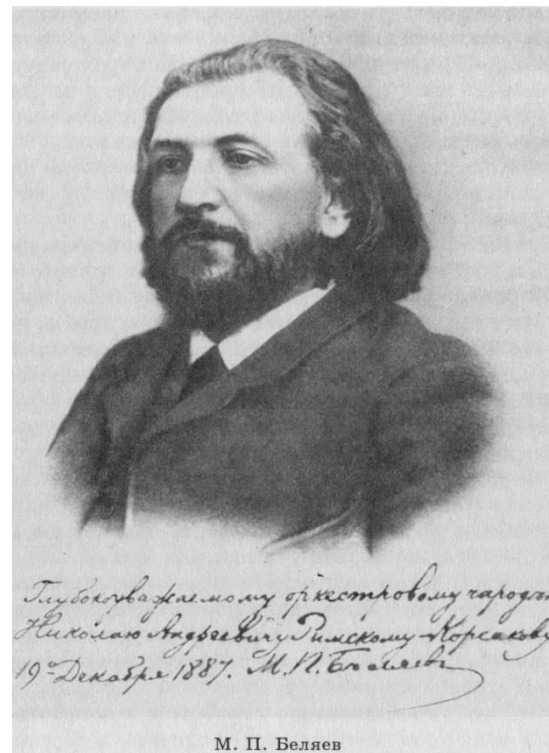
В 1883 году, параллельно с работой в консерватории, Римский-Корсаков начинает преподавать в Придворной певческой капелле, где прослужил более десяти лет. Он с увлечением занялся реорганизацией капеллы, которая становится одним из центров музыкального образования. Один из творческих результатов преподавания в капелле — учебник гармонии, который вместе с подобным учебником Чайковского стал классическим теоретическим и педагогическим трудом.

Одновременно продолжалась дирижерская деятельность Римского-Корсакова: он все чаще выступает с концертами в России и за границей (на Парижской всемирной выставке и в Брюсселе).

Еще летом 1882 года произошло знакомство Римского-Корсакова с известным меценатом М. П. Беляевым, которого он потом назовет «замечательным человеком, имевшим впоследствии такое огромное значение для русской музыки».

Митрофан Петрович Беляев — богатый лесопромышленник и любитель-альтист — был беззаветным и страстным поклонником русской музыки. В его доме по пятницам устраивались квартетные вечера. Эти беляевские «пятницы» зимой 1883/84 года стали посещать как «старые» кучкисты Бородин, Римский-Корсаков и их верный друг Стасов, так и молодые петербургские композиторы, ученики Римского-Корсакова — Лядов и Глазунов. Так зародился беляевский кружок.

Для пропаганды новой русской музыки Беляев основал «Русские симфонические концерты» и «Русские квартетные вечера»; поддержкой концертного дела стало создание музыкального издательства в Лейпциге, ставшего затем крупнейшей русской издательской фирмой. Для поощрения русских композиторов Беляев учредил ежегодно присуждавшиеся Глинкинские премии и устраивал конкурсы на лучшее камерное произведение.



М. П. Беляев

По просьбе Беляева музыкальное руководство концертным и издательским делом взял на себя Римский-Корсаков, который фактически стал «музыкальным главою беляевского кружка».

Беляевский кружок во многом продолжил традиции балакиревского кружка, но, как писал Римский-Корсаков, подчеркивая различие между ними и между поколениями композиторов, «кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед; балакиревский — был революционный, беляевский же

— прогрессивный... Все пятеро членов первого были признаны впоследствии за крупных представителей русского музыкального творчества; второй — по составу был разнообразен: тут были и крупные композиторские таланты, и менее значительные дарования, и даже вовсе не сочинители, а дирижеры, как, например, Дютш, или исполнители — Н. С. Лавров...».

Последним сочинением этого периода стала волшебная опера-балет «Млада», увлекшая композитора своим древнеславянским сюжетом и возможностью воспроизвести как старинные обычаи и обряды, так и фантастические картины.

Путь в XX век. Поздний период творчества. Начало 90-х годов стало тяжелым временем для Римского-Корсакова. Семейные несчастья — смерть матери и двух младших детей, тяжелая болезнь жены и сына Андрея совпали с душевным и творческим кризисом. Неудовлетворенность собой, сомнения и глубокие переживания, сложность отношений с Балакиревым — все это привело к творческому молчанию. В это трудное время Римский-Корсаков много размышляет о смысле творчества, о развитии новых путей в искусстве, изучает проблемы

музыкальной эстетики и философии. Однако постепенно композитор начинает остро ощущать «душевный голод» без своего главного дела — сочинения музыки. Он возвращается к творчеству и создает новую гоголевскую оперу — «быль-колядку» «Ночь перед Рождеством».

Наступает новый расцвет творчества Римского-Корсакова. С этого времени оперный жанр становится ведущим для композитора — до конца жизни им было написано еще десять опер. Вслед за «Ночью перед Рождеством» появилось одно из его лучших эпических сочинений — опера-былина «Садко». В то же время композитора начинает привлекать иная тема. Раскрытию сложного внутреннего мира человека посвящены одноактные оперы «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелога», а также давно задуманная «Царская невеста» (на историко-бытовой сюжет), в которых композитор создал глубокие лирико-психологические и драматические образы.

Одновременно, увлекшись лирической темой, он сочиняет свои лучшие романсы — «Редет облаков летучая гряда», «Ненастный день потух», «Медлительно влекутся дни мои» (все на слова А. Пушкина), «Когда волнуется желтеющая нива» (слова М. Лермонтова), «О чем в тиши ночей» и «Октава» (слова А. Майкова), «Шепот, робкое дыханье» (слова А. Фета), «Звонче жаворонка пенье» и «Не ветер, вея с высоты» (слова А. Толстого). Вокальная лирика Римского-Корсакова отличается спокойно-созерцательным характером, строгостью и сдержанностью чувства. В то же время монологи-ариозо для баса «Анчар» и «Пророк» (слова Пушкина) выдержаны в мужественно-приподнятом, сурово-драматическом характере.

Много лет театральная судьба опер композитора была связана со сценой Мариинского Императорского театра. Но эти постановки часто не удовлетворяли автора как в музыкальном, так и в сценическом отношении. После отказа в постановке «Садко» композитор связывает судьбу своих следующих опер с Московской частной русской оперой С. И. Мамонтова (*Савва Иванович Мамонтов — крупный промышленник, театральный и музыкальный деятель, меценат; несколько лет жил в Италии, изучал живопись и скульптуру, учился пению. Мамонтов способствовал развитию русского изобразительного искусства, музыкального театра. В 1885 году основал Московскую частную русскую оперу*). В театре Мамонтова пели такие выдающиеся артисты, как Ф. Шаляпин, Н. Забела-Врубель, Н. Салина, Е. Цветкова, А. Секар-Рожанский; в оформлении спек-

таклей принимали участие художники А. Головин, М. Врубель, братья Васнецовы, К. Коровин, В. Поленов, И. Левитан, В. Серов. В репертуаре Частной оперы уже были «Снегурочка» и «Псковитянка»; в последующие годы на ее сцене были поставлены — начиная с «Садко» — следующие шесть новых опер Римского-Корсакова.

XIX век композитор завершает оперой «Сказка о царе Салтане», а в начале XX века сочиняет «Сервилию» на сюжет драмы Л. Мея из древнеримской истории, аллегорическую «осеннюю сказочку» «Кащей бессмертный», а также оперу на польский сюжет «Пан-воевода», посвященную памяти Шопена.

В 1904 году Римский-Корсаков закончил оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии». В ней повествуется о далеких временах монголо-татарского нашествия и чудесном преображении града Китежа, который опустился на дно озера и стал недосягаемым для врага.

Во время революционных событий 1905 года Римский-Корсаков, по-прежнему преподававший в Петербургской консерватории, поддержал требования студентов о временном закрытии консерватории в знак протеста против действий правительства 9 января и выступил с открытым письмом в адрес дирекции. В результате этих действий композитора уволили из консерватории, что вызвало среди общественности небывалый взрыв негодования. В знак протеста консерваторию покинули ее профессора — Глазунов, Лядов, Есипова, Блуменфельд и другие. Многочисленные обращения к Римскому-Корсакову со стороны общественности, студенческая постановка «Кащей бессмертного», которая вылилась в политическую демонстрацию, вызвали учреждение над Римским-Корсаковым полицейского надзора, а его сочинения запретили к исполнению. Но дальнейшее развитие событий привело к серьезным изменениям в консерватории: ректором был избран Глазунов и по приглашению нового руководства Римский-Корсаков вернулся к педагогической деятельности.

Последним большим произведением композитора стала опера «Золотой петушок» — сатирическая сказка по Пушкину. Художественной целью автора было «окончательное осрамление» Додона, образ которого олицетворял самодержавную власть. Цензурный запрет не позволил Римскому-Корсакову увидеть свое сочинение на сцене. Во время работы

над партитурой оперы, весной 1907 года, композитор получил приглашение от известного русского театрального деятеля С. П. Дягилева (*Сергей Павлович Дягилев — русский театральный деятель, один из основателей художественного объединения «Мир искусства», организатор и руководитель ежегодных (начиная с 1907 года) выступлений русских артистов в Париже — так называемых «Русских сезонов», включавших оперные, а затем балетные спектакли. В 1911 году создал балетную труппу «Русский балет С. П. Дягилева»; благодаря ему появились выдающиеся балетные произведения Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля и других.*) принять участие в качестве автора и дирижера в Русских исторических концертах, организованных в Париже. Эти концерты положили начало знаменитым Русским сезонам и стали настоящим триумфом русской музыки и творчества Римского-Корсакова.

8 июня 1908 года композитор скончался от болезни сердца.

Вопросы и задания

1. Охарактеризуйте различные стороны творческой деятельности Римского-Корсакова.
2. Какой музыкальный жанр был основным в творчестве композитора?
3. Каковы ведущие темы и образы сочинений Римского-Корсакова?
4. Расскажите об основных событиях жизни и творчества композитора. Составьте письменно подробный план-конспект.
5. Какие события в жизни композитора происходили в 1865, 1871, 1882, 1905, 1907 годах?
6. С какими русскими меценатами была связана жизнь Римского-Корсакова?
7. Назовите поэтов, чьи стихи он использовал в своем творчестве.

«Снегурочка»

Опера «Снегурочка», любимейшее сочинение автора, была создана по одноименной пьесе А. Н. Островского на собственное либретто. Композитор был влюблен в поэтическую красоту «весенней сказки», и опера в целом была написана на одном дыхании за летние месяцы 1880 года, а окончательно завершена в 1881-м.

«Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму (*Пантеизм —*

одушевление, одухотворение явлений природы, связанное с языческими верованиями) вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства, чем царство берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу», — вспоминал композитор о своей увлеченности сюжетом.

Опера стала светлым гимном идеальной стране берендеев с ее высшими законами добра и красоты, гармоничному единению человека и природы, волшебной и животворящей силе народного искусства, могуществу справедливости, разума и любви, которые управляют судьбами мира.

В опере постоянно переплетаются реальность и фантастика: «земные» образы Леля, Купавы, Мизгиря, царя берендеев, Бобыля, Бобылихи и сказочные — Деда-Мороза, Весны, Лешего, наделенные и человеческими чертами. Образ Снегурочки как бы связывает эти два мира, соединяя в себе волшебные и реальные черты; стремясь из мира природы в мир людей, она постепенно «оживает» под воздействием великой силы любви, ведущей ее, однако, к гибели. Возникновение человеческих чувств в душе Снегурочки происходит одновременно с пробуждением весенней природы, звуки и голоса которой Римский-Корсаков замечательно передал в опере.

Почти в каждом действии есть красочные обрядовые и игровые сцены, воспроизводящие обычаи старинного народного быта; с ними связаны многочисленные хоровые эпизоды, передающие особенности народного пения. Часто композитор использует и подлинные народные мелодии.

Все персонажи оперы имеют лейтмотивы; Римский-Корсаков использует также и лейттемы — постоянные инструментальные характеристики героев.

Премьера оперы состоялась в январе 1882 года в Мариинском театре и имела успех. Но постановка не удовлетворила автора, так как в ней были сделаны значительные сокращения, на которых настоял дирижер Э. Направник, посчитавший оперу слишком растянутой. Полностью «Снегурочка» была поставлена лишь в 1893 году в Большом театре в Москве под управлением И. К. Альтани. Композитор был тронут любовным и бережным отношением к своей музыке и ее прекрасным исполнением.

Опера имеет пролог и четыре действия.

Краткое содержание

Пролог. Сказочная страна берендеев. Здесь царят мир и доброта. Но с появлением Снегурочки — дочери Мороза и Весны — спокойное течение жизни нарушается. Враг и соперник Мороза Ярило-Солнце рассердился на страну берендеев: в ее лесах Дед-Мороз прячет Снегурочку от его гневных лучей. В стране стало холодно, природа перестала щедро наделять берендеев своими дарами. Так продолжалось пятнадцать лет. ...Ночь. Леший возвещает о конце зимы. Окруженная свитой птиц, на землю опускается Весна-Красна. Чтобы согреться, птицы пляшут вокруг нее. Появляется Дед-Мороз; он обещает Весне покинуть страну берендеев. Обсуждая судьбу дочери, родители решают поселить ее в берендеевой слободке. Приходит Снегурочка; ее давно пленили чудесные песни пастуха Леля, и она мечтает уйти к людям. Мороз поручает Лешему оберегать дочку.

Наступает утро. Приближаются берендеи; они везут чучело Масленицы и радостно встречают Весну. Из лесной чащи выходит Снегурочка — она просит Бобыля и Бобылиху взять ее в дочки.

Действие первое. Вечер. Слободка берендеев. По просьбе Снегурочки Лель поет свои песни. Но ему скучно с прекрасной, но холодной девушкой, и, бросив подаренный ею цветок, он уходит к своим подружкам — веселым берендейкам. Снегурочка начинает понимать, что она отличается от людей, ибо обделена сердечным теплом.

Появляется красавица Купава: она делится со Снегурочкой своим счастьем — девушка любит и любима, скоро будет ее свадьба с Мизгирем. Приходит жених с богатыми дарами: по обычаю он должен выкупить невесту у ее подруг. Но, увидев Снегурочку, Мизгирь влюбляется в нее без памяти и отказывается от Купавы. Берендеи возмущены изменой Мизгирия и советуют потрясенной невесте просить защиты у царя Берендея.

Действие второе. Дворец царя Берендея. Царь, тонкий ценитель прекрасного, расписывает лазоревый цветок. Гусяры славят его мудрость и доброту. Царь решает наутро, в день великого праздника — Ярилина дня, соединить всех невест и женихов. Вбегает Купава и рассказывает о своем горе. Царь сзывает народ на суд над Мизгирем и осуждает его на вечное изгнание. Мизгирь просит царя взглянуть на Снегурочку. Берендей, восхищенный ее красотой, поражен, что сердце девушки не знает любви. Он объявляет свою волю: юноша, которого до рассвета полюбит Снегурочка, получит ее в жены. Мизгирь просит отсрочить изгнание и клянется зажечь любовь в сердце Снегурочки.

Действие третье. Вечер накануне Ярилина дня. Заповедный лес. Берендеи празднуют канун лета. Парни и девушки водят хороводы, пляшут скоморохи.

За песню царь награждает Леля правом поцелуя самой красивой девушки. Снегурочка надеется на внимание Леля, но тот выбирает Купаву. Снегурочка в слезах убегает в лес. Ее находит Мизгирь, он умоляет ее о любви, предлагая за это все свои богатства. Снегурочка пугается, не понимая пылкости Мизгирия; на помощь ей приходит Леший. Он преграждает путь Мизгирию и целую ночь водит его по заколдованному лесу, маня волшебным призраком Снегурочки.

Наступает утро. На поляну выходят полюбившие друг друга Лель и Купава. Страдающая от ревности Снегурочка просит мать-Весну наделить ее чувством любви.

Действие четвертое. Ярилина долина. Раннее утро. Из озера поднимается Весна, окруженная цветами. Уступая просьбе дочери, она надевает на голову Снегурочки волшебный венок, который дарит ей талант любви. Вновь появляется Мизгирь, и теперь Снегурочка радостно встречает его.

В долине собираются берендеи для встречи великого праздника — Ярилина дня. Женихи и невесты подходят к царю за благословением. Среди пар — Мизгирь и Снегурочка, которая говорит царю о своем горячем чувстве. Но ее счастье недолговечно: познав «огонь любви», она стала беззащитной перед гневом Ярилы. Божество направляет свой луч на девушку, и она, тая, исчезает. Гибнет и Мизгирь, в отчаянии бросившись в озеро. Народ поражен. Но мудрый Берендей объясняет смысл происшедшего: появление Снегурочки нарушило законы природы, Ярило отомстил Деду-Морозу и перестал гневаться на страну берендеев. Теперь в ней восстановится прежняя спокойная и счастливая жизнь. По знаку царя Лель, а за ним весь народ запевают величественный гимн Солнцу.

Пролог начинается с оркестрового вступления, рисующего красочный зимний пейзаж. Звучит «суровый и сковывающий» (по определению автора) лейтмотив Деда-Мороза — тихо, но властно в нижнем регистре оркестра у виолончелей и контрабасов:

78 Сдержанно, не спеша



mf

pp

Леший обрисован нисходящей угловатой интонацией тритона, на котором строится его лейтмотив — «дикий, ленивый, потягивающийся»:

79 [Не спеша, сдержанно]

mf

3

Ко-нец зи-ме, про-пе-ли пе-ту-хи,

pp

m. g.

p

С этими темами контрастирует лейтмотив Весны — теплая спокойная мелодия у виолончелей, альтов и валторн:

80 Сдержанно, не спеша

p

mf

8

3

3

3

3

p

Песни и пляски птиц начинаются со вступления, в котором Римский-Корсаков мастерски воспроизвел подлинные птичьи напевы. В основу хора птиц положены две темы народно-песенного склада, причем вторая («Орел воевода») подлинная, заимствованная автором из собственного сборника.

Легкая и светлая звучность создается благодаря преобладанию верхнего и среднего регистров хора (сопрано и альтов), нежному и прозрачному тембру струнных и деревянных духовых инструментов.

81а Скоро

p

Сби-ра-лись пти-цы, сби-ра-лись

8

Гобой

пев-чи ста-да-ми, ста-да-ми.

8

6

f

О-рел во-е-во-да, пе-ре-пел подь-я-чий, подь-я-чий.



Е.К.Катульская в роли Снегурочки (1910-е годы)

Ария Снегурочки создает пленительный, грациозный и наивный образ прекрасной, но холодной девушки. Главная тема арии (лейтмотив Снегурочки) — изящная, подвижная мелодия с игривой россыпью колоратур лирического сопрано:

82 Оживленно, капризно

С по - друж-ка-ми по я-го-ду хо-дить, на о-клик их ве-
- сё-лый от-зывать-ся: «А - у, а - у!»

Важную роль в музыкальной характеристике Снегурочки играет солирующая флейта — это лейттембр Снегурочки. Звучание этого инструмента будет долго сопровождать холодную красавицу, пока его не сменят более «теплые» краски кларнета. Ария имеет трехчастное строение. В медленной средней части, как отзвук песен Леля, появляется задушевная лирическая мелодия народного склада:

83 Медленно

В су - ме - реч - ки те - бя у - те - шу,
пес - нью под на - и - грышме - те - ли за - по - ю,

за - по - ю ве - се - лу - ю.

Продолжением музыкальной характеристики Снегурочки является **ариетта «Слыхала я»**. В ней выражены ее мечты, стремление к людям и их песням. Трогательная, непрерывно развивающаяся мелодия строится на напряженных полутоновых интонациях и сопровождается «мерцающими» аккордами в прозрачном верхнем регистре у деревянных духовых:

84 Довольно широко

dolce assai
Слы - ха - ла я, слы - ха - ла, слы - ха - ла,
dolce
Гоб.
ма-ма, я и жа - во-рон - ков пе - нье,
Фл.
Кл.
pp
дро - жа - ще-е над ни - ва-ми...

В четвертом действии тема ариетты станет основой сцены таяния Снегурочки.

Проводы Масленицы — народно-обрядовая сцена, в которой сопоставляются разнохарактерные эпизоды. В начале и конце сцены звучит хор «Прощай, Масленица». Его энергичная тема использует мелодические обороты старинных обрядовых песен:

85 Быстро, живо

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте, тональность B-flat major. Динамика *f*. Текст: Ра-ным ра - но ку - ры за - пе - ли, про вес-ну об-ве - сти - ли, про - щай, про - щай, про - щай, Мас-ля-ни - ца, про - щай, про - щай, про-щай, Мас-ля-ни - ца.



Е.И.Збруева в роли Леля (1894 год)

85а Не спеша

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте, тональность B-flat major. Динамика *p*. Текст: Зем - ля - нич - ка - я - год-ка

Действие первое. Певец-пастух Лель (контральто) — один из главных героев оперы. Юный Лель олицетворяет, по словам автора, «вечное искусство музыки». Он единственный персонаж, охарактеризованный только песнями. В оркестре образ Леля создает его лейтмотив — пастушеский наигрыш, звучащий у солирующих деревянных духовых инструментов. **Первая и вторая песни Леля** — медленная, в стиле протяжной («Земляничка-ягодка») и задорная, в духе хороводной («Как по лесу лес шумит») — воссоздают контраст, типичный для народного музицирования:

Музыкальный фрагмент в 3/4 такте, тональность B-flat major. Динамика *mf*. Текст: под ку - сточ - ком вы - рос - ла.

б Умеренно скоро и энергично

Музыкальный фрагмент в 3/4 такте, тональность B-flat major. Динамика *mf*. Текст: Как по ле - су лес шу - мит, за ле-сом пас-тук по - ет, раз - до - лье мо-е!

В ариетте Снегурочки «Как больно здесь» продолжают развиваться намеченные в ариетте пролога человеческие черты образа, сказочность героини начинает отступать; лирическая тема ариетты наполнена проникновенной задушевностью, тонкой поэтичностью, ей свойственны непрерывность и широта мелодической линии:

86 Медленно

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность B-flat major. Динамика *pp*. Текст: Как боль - но

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность B-flat major. Динамика *pp*. Текст: здесь! Как серд - цу тяж-ко ста - ло: тя-же-ло - ю о -



Сцена свадебного обряда (выкуп невесты женихом) строится на двух подлинных народных свадебных песнях: первая — «Как за речкою» (проходит в оркестровом вступлении) — характеризует жениха, вторая — «Как не пава-свет по двору ходит» — невесту. Обе темы обработаны композитором в народной подголосочной манере и развиваются вариационно.

Действие второе. Царь Берендей, по словам Римского-Корсакова, воплощает народную мудрость. Шествие Берендея, открывающее сцену, — сказочный оркестровый марш. Главная тема причудливая, грозно-шутливая, а затем — как бы трясущаяся, старческая. Она строится на динамических и регистровых контрастах пиццикато струнных и возгласов духовых инструментов, необычна и пятитактным строением фраз, и опорой на неустойчивые ступени:

87 Быстро, в характере марша



Л.В.Собинов в роли царя Берендея (1911 год)

Каватина Берендея (тенор) звучит как восторженный гимн природе, создающей жизнь и красоту. Поэтичность высказывания Берендея, сравнивающего нежное очарование Снегурочки с весенней прелестью серебристого ландыша, передается задумчиво-мечтательной вокальной мелодией, которую поддерживает непрерывная «колыбельная» линия солирующей виолончели:

88 Неторопливо



Действие третье начинается большой обрядовой сценой народного праздника в заповедном лесу. Здесь сменяют друг

друга хоровые и сольные эпизоды, симфонические номера и речитативы. Ее открывает хор «Аи, во поле липенька», основанный на светлой и плавной мелодии народной хороводной песни, обработанной в подголосочной манере:

89 Умеренно скоро

Пляска скоморохов — симфоническое скерцо, построенное на удачных размашистых темах народного склада.

Третья песня Леля начинается пастушеским наигрышем солирующего кларнета:

90 Оживленно, весело

Песня построена в куплетно-вариационной форме. Каждый куплет начинается речитативным запевом:

91 Более медленно, величаво

Его сменяет подвижная плясовая мелодия и задорный короткий припев. Завершает куплет оживленный проигрыш кларнета:

92 Оживленно

Ариозо Мизгиря (баритон) напоминает баркаролу благодаря размеру 6/8 и однообразно покачивающемуся аккомпанементу (Баркарола («песня на воде») — песня венецианских гондольеров). Нежная мелодия с изящными синкопами имеет восточную окраску, которую подчеркивает выдержанная квинта в сопровождении:

93 [Не спеша]

Действие четвертое. Сцена таяния Снегурочки — кульминация в развитии ее образа. Сцена состоит из нескольких эпизодов, в которых господствует музыка ариетты из пролога, но уже с более напряженными острыми гармониями и насыщенной теплой инструментовкой. Для сцены характерно также тональное единство — она начинается в до-диез миноре, а заканчивается в ре-бемоль мажоре.

94 [Довольно широко]



Заключительный хор — Песнь Яриле-Солнцу — запекает Лель. Хор написан в стиле древних эпических гимнов. Его тема строится на лейтмотиве Ярилы и имеет необычный размер 11/4. Хор имеет торжественный величественный характер и основан на постепенном нарастании силы и яркости звучания.

95 Величественно



Вопросы и задания

1. На чей сюжет написана опера «Снегурочка»?
2. Как создавалась опера? Дайте ее общую характеристику.
3. Изложите содержание оперы по действиям.
4. Каковы музыкальные характеристики главных действующих лиц? Расскажите о роли оркестра в создании их «портретов». Что такое лейтмотив и лейттемп?
5. Назовите народно-обрядовые сцены; какую роль в них играют народные песни?
6. Проследите за развитием образа Снегурочки на протяжении всего произведения.
7. Каким певческим голосам поручены вокальные партии главных героев?

«Шехеразада»

Римский-Корсаков начал творческий путь с создания симфонии. Однако в дальнейшем он предпочитал сочинять программные одночастные и циклические произведения, а также произведения на народные темы. Программность была ближе его музыкальному мышлению, чем традиционный симфонический цикл. Она определила и основные жанры симфонического творчества композитора: увертюра, фантазия, картина, сюита. В них преобладают сказочные и былинные образы, картины природы и народного быта, что определило картинный, эпический характер симфонизма Римского-Корсакова. Большинство сочинений написано в 60-е и 80-е годы XIX века. В русской музыке композитор создал новый жанр — симфоническую сказку.

Симфоническая сюита «Шехеразада» была сочинена в 1888 году по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Восточная тема, столь любимая русскими композиторами начиная с Глинки, получила в этом произведении совершенное воплощение. В сюите четыре части, которые объединяются общим художественным замыслом, сказочным характером и музыкальными образами.

Римский-Корсаков предпослал произведению краткую программу:

«Султан Шахриар, убежденный в коварности и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжение 1001 ночи, так что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

Первоначально каждая часть сюиты имела свое название, но затем композитор отказался от них: он не хотел, чтобы его сочинение воспринималось лишь как музыкальная иллюстрация каждого из сюжетов, желая слушателю самому ощутить красочность восточного повествования с калейдоскопом сказочных образов и чудес.

Первая часть называлась «Море. Синдбадов корабль». Она начинается с медленного вступления — своеобразного пролога всей сюиты — и строится на двух контрастных темах. Первая, тема султана Шахриара, исполняется в унисон медными духовыми и струнными инструментами и звучит грозно и величественно:

96 Широко, величественно



Вторая тема, тема Шехеразады, поручена солирующей скрипке, которую поддерживают аккорды арфы. Ее гибкая и плавная мелодия напоминает изысканный восточный орнамент:

97 Медленно



Обе темы являются не просто лейтмотивами, объединяющими все произведение: на их основе Римский-Корсаков, используя вариационные приемы музыкального развития, создает различные образы, даря слушателю настоящие волшебные превращения.

За вступлением следует основной раздел, написанный в сонатной форме без разработки. Главная партия (ми мажор), построенная на теме Шахриара, рисует спокойный и величественный морской пейзаж. Живописность главной партии подчеркивают отрывистые аккорды в окончаниях фраз у духовых и пиццикато струнных, а также широкие фигурации сопровождения у альтов и виолончелей:

98 Не слишком быстро



Побочная партия состоит из двух тем: первая (до мажор) создает в воображении спокойно плывущий корабль Синдбада и изложена поднимающимися вверх тихими светлыми аккордами у деревянных духовых.

99 Безмятежно

Musical score for '99 Безмятежно'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a piano accompaniment. The melody is characterized by a series of chords and intervals, while the piano part features a steady, rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'p' is present in the piano part.

Вторая тема побочной партии (си минор) возникает у солирующей скрипки; она рождается из лейтмотива Шехеразады, но теперь это красочная панорама волнующегося моря:

100 Не слишком быстро

Musical score for '100 Не слишком быстро'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a piano accompaniment. The melody is a single line with triplets and a dynamic marking 'p'. The piano part provides a simple harmonic accompaniment.

Постепенно звучность усиливается, и в момент кульминации начинается реприза. В коде умиротворенно проходит тема успокоившегося моря, а заканчивается первая часть «уходящей» темой Синдбадова корабля, продолжающего свое плавание.

Вторая часть называлась «Рассказ Календера-царевича» (Календеры — бродячие монахи, жившие подаянием. Герой арабской сказки — царевич, во избежание опасностей переодевшийся в монашескую одежду). Ее начинает голос Шехеразады, но затем она как бы передает повествование новому рассказчику, и начинается сказка в сказке. Тему Календера (си минор)

исполняет солирующий фагот; она звучит неторопливо, спокойно и имеет восточный характер.

101 Неторопливо

Musical score for '101 Неторопливо'. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a dynamic marking 'p' and a fortissimo 'f' marking. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with a dynamic marking 'p' in the first system.

Вторая часть сюиты написана в сложной трехчастной форме: ее крайние разделы представляют собой симфонические вариации на тему Календера, а средний воспроизводит картины фантастической битвы и подвигов героя, причем его фанфарная и маршевая темы интонационно связаны с темой Шахриара.

Третья часть, «Царевич и царевна», — это лирический центр произведения. Она, как и первая часть, написана в сонатной форме без разработки. Главная партия (соль мажор)

— тема Царевича — плавная спокойная мелодия песенного склада, исполняемая скрипками:

102 Подвижно

Побочная партия (си-бемоль мажор) — тема Царевны — грациозная и подвижная, имеет танцевальный характер. Она поручена солирующему кларнету, а аккомпанемент струнных пиццикато и ударных инструментов напоминает по тембру народный восточный ансамбль:

103 Чуть живее

В репризе главная партия дважды прерывается появлением темы Шехеразады.

Четвертая часть — «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Это грандиозный финал сюиты, объединяющий многие ее темы, «собирающий» героев произведения на веселом празднике. Сложная

композиция части сочетает в себе черты рондо-сонаты с вариационностью.

Во вступлении звучат оба лейтмотива сюиты, причем тема Шахриара становится быстрой и энергичной, а тема Шехеразады — более взволнованной. Главная партия финала — стремительно кружащаяся, темпераментная восточная пляска. Она звучит на фоне острого ритмического рисунка, который выдерживается на протяжении почти всей картины праздника, и выполняет роль рефрена:

104 Быстро

Важное значение имеет тема Царевны (из третьей части), ставшая побочной партией четвертой части. В насыщенной музыкальной ткани разработки и репризы постоянно возникают знакомые темы и интонации. В коде стихия народного праздника внезапно сменяется образами бушующего моря и кораблекрушения: это кульминация всего произведения. Постепенно буря стихает и море успокаивается.

В небольшом эпилоге сюиты в последний раз появляются главные герои: это тихая и умиротворенная тема Шахриара и завершающая произведение поэтичная тема юной и мудрой Шехеразады.

Римского-Корсакова по праву считают непревзойденным мастером оркестра. В предисловии к «Основам оркестровки» он писал, что «инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения». Следуя глинкайским традициям, композитор предпочитает прозрачность фактуры, «чистые» тембры, часто использует солирующие инструменты. В блестящей партитуре «Шехеразады» гармонично сочетаются изысканность и яркость многочисленных сольных эпизодов, раскрывающих тембровые и технические возможности инструментов, с мощью и полнотой звучания tutti.

Новаторство оркестрового стиля Римского-Корсакова, находки его тембровой звукописи оказали большое влияние на симфоническое творчество Лядова, Глазунова, Стравинского, Дебюсси, Равеля и многих других композиторов.

Вопросы и задания

1. Какой вид симфонических произведений преобладает в творчестве Римского-Корсакова?
2. Назовите жанры симфонических произведений композитора. Приведите примеры.
3. В какой период жизни и творчества появились основные симфонические произведения Римского-Корсакова?
4. По какому литературному произведению написана «Шехеразада»? Каков жанр произведения? Как оно строится? Назовите особенности его композиции.
5. Расскажите о каждой части сюиты, особенностях ее формы и музыкального развития, о тембровых характеристиках героев и событий.
6. Какие характерные черты присущи оркестровке Римского-Корсакова?

Основные произведения

15 опер: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Ночь перед Рождеством», «Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», «Золотой петушок» и другие

Симфонические произведения: сюиты «Антар», «Испанское каприччио», «Шехеразада»; музыкальная картина «Садко», симфоническая пьеса «Сказка»; увертюра «Светлый праздник»; 3 симфонии, симфониетта, концерт для фортепиано с оркестром; сюиты из опер «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», музыкальные картинки к «Сказке о царе Салтане» и другие

Вокальные сочинения: около 80 романсов, хоры, сборники обработок русских народных песен (40 и 100 песен)

Литературные сочинения: «Практический учебник гармонии», «Основы оркестровки», «Летопись моей музыкальной жизни»

Пётр Ильич Чайковский

1840 – 1893



Музыка Чайковского занимает особое место в отечественной и мировой культуре. Его искусство стало близким и любимым для людей разных стран и народов благодаря тому, что в центре творчества композитора всегда был человек с его горем и радостями, тревогами и сомнениями, любовью и ненавистью, размышлениями о смерти и стремлением к счастью. Вечная тема борьбы добра и зла, поиски смысла жизни, постижение сложного внутреннего мира личности, поэтические образы русской

природы и яркие картины народной жизни — все это находится в центре внимания великого художника.

Почти в каждом музыкальном жанре композитор сумел сказать новое слово. Однако главными для него всегда оставались опера и симфония.

Неповторимый и глубоко национальный творческий стиль Чайковского сложился под воздействием традиций русской музыки первой половины XIX века — Глинки и его современников — и народно-песенного искусства. В то же время, будучи истинно русским художником, он чутко воспринял достижения западноевропейской музыкальной культуры — творчество Моцарта, Бетховена, Шумана, Шуберта, Берлиоза, Листа и других мастеров.

Одной из главнейших особенностей музыки Чайковского является ее редкой красоты мелодичность, тесно связанная с интонациями народной песни и городского романса и присущая как вокальным, так и инструментальным произведениям композитора.

Биография

Детство и отрочество. Годы учения. Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в небольшом заводском поселке Воткинске, где его отец, горный инженер, был директором Камско-Воткинского завода. В большой и дружной семье Чайковских царил атмосфера всеобщей любви и доброты, нежной заботы и сердечности. Среди братьев и сестер маленький Петр выделялся своей одаренностью и чуткой эмоциональностью, застенчивостью и душевной отзывчивостью. Его любимая гувернантка, француженка Фанни Дюрбах, вспоминала:

«В классе нельзя было быть старательнее и понятливее; во время рекреаций же никто не выдумывал более веселых забав; во время общих чтений для развлечения никто не слушал внимательнее, а в сумерках под праздник, когда я собирала своих птенцов вокруг себя и по очереди заставляла рассказывать что-нибудь, никто не фантазировал прелестнее... Его любили все, потому что чувствовали, как он любил всех. Впечатлительности его не было пределов, поэтому обходиться с ним надо было очень осторожно. Обидеть, задеть его мог каждый пустяк. Это *был стеклянный ребенок*».

Первые музыкальные впечатления маленького Пети были связаны с домашним музицированием матери, которая играла на фортепиано и пела любимые романсы, в числе которых был и «Соловей» Алябьева. Мальчик обожал оркестрину (*Окрестрина — самоиграющий механический музыкальный инструмент, воспроизводивший звучание оркестра*), игравшую музыку итальянских, немецких и австрийских композиторов, в том числе Беллини, Россини, Доницетти и Моцарта, ставшего на всю жизнь его кумиром. В живописных окрестностях Воткинска мальчик часто слышал народные песни: «...Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...» — писал впоследствии композитор.

Игре на рояле Чайковского, как и других детей в семье, стали учить в раннем детстве: «Получив от матери элементарные понятия о музыке, он, уже пяти лет, совершенно верно подбирал на фортепиано то, с чем его познакомила оркестрина, и обнаруживал такую любовь к игре, что, когда ему запрещали быть у инструмента, продолжал на чем попало перебирать пальцами. Однажды, увлекшись этим немым брэнчанием на стекле оконной рамы, он так разошелся, что

разбил его и очень сильно ранил себе руку», — вспоминал младший брат композитора и его первый биограф Модест Ильич.

Детство закончилось, когда десятилетнего мальчика отдали учиться в высшее юридическое учебное заведение Петербурга — Училище правоведения. В годы учения он продолжал брать уроки фортепианной игры и пения, участвовал в хоре училища под управлением Г. Ломакина, музицировал с товарищами, часто посещал симфонические концерты и оперу. Именно тогда незабываемое впечатление на него произвели «Иван Сусанин» Глинки и «Дон-Жуан» Моцарта:

«...Музыка „Дон-Жуана" была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. До тех пор я знал только итальянскую оперу. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете», — писал позднее композитор.

В 1859 году, по окончании училища, Чайковский в чине титулярного советника поступил на государственную службу в департамент Министерства юстиции. Служба сразу же стала тяготить его. Постепенно он начинает ощущать свое истинное призвание и поступает сначала в Музыкальные классы РМО, а затем, в 1862 году, в Петербургскую консерваторию.

В консерватории Чайковский занимается под руководством Н. И. Зарембы (гармония, контрапункт) и А. Г. Рубинштейна (композиция и инструментовка); также он учится играть на флейте и органе, участвует в консерваторском оркестре. Вскоре, несмотря на сложное материальное положение (*Отец Чайковского, Илья Петрович, жил с младшими сыновьями на небольшую пенсию; мать композитора Александра Андреевна скончалась в 1854 году*), он оставляет службу, чтобы полностью посвятить себя музыкальному образованию, и зарабатывает на жизнь частными уроками, используя любую возможность для приработка.

За годы учения в консерватории Чайковский сочинил несколько камерных и симфонических произведений, в том числе увертюру «Гроза», струнный квартет, сонату для фортепиано, «Характерные танцы» для симфонического оркестра

и другие произведения.

В 1865 году Чайковский окончил консерваторию. За экзаменационное сочинение — кантату «К радости» на текст оды Шиллера — ему была присуждена серебряная медаль. В январе 1866 года он переехал в Москву, приняв приглашение Н. Г. Рубинштейна преподавать в Московской консерватории.

Московский период жизни и творчества. Поселившегося в Москве молодого профессора сразу окружила радушная творческая атмосфера гостеприимного города. Настоящая дружба связала Чайковского с Николаем Григорьевичем Рубинштейном, который много лет был первым исполнителем многих сочинений композитора. Рубинштейн ввел Чайковского в Артистический кружок, бывший художественным центром Москвы. Петр Ильич познакомился с драматургом А. Н. Островским, музыкальным писателем В. Ф. Одоевским, поэтом А. Н. Плещеевым, артистами Малого театра, критиком Н. Д. Кашкиным, музыкальным издателем П. И. Юргенсоном, университетскими преподавателями. Большое впечатление на композитора произвели встречи с Л. Н. Толстым, знакомство с которым произошло в 1876 году. Истинную радость ему доставил переезд в Москву его петербургского друга, музыкального критика Г. А. Лароша.

В эти годы происходит сближение Чайковского с композиторами «Могучей кучки», особенно с Балакиревым и Римским-Корсаковым, а также со Стасовым; он пишет рецензии и статьи, посвященные их творчеству.

Московский период стал временем необычайно стремительного роста его дарования, временем создания выдающихся произведений. С 1866 по 1877 год композитор сочиняет оперы «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула», три симфонии, балет «Лебединое озеро», одночастные симфонические произведения «Буря», «Франческа да Римини», «Фатум», Первый концерт для фортепиано с оркестром, Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром, фортепианный цикл «Времена года», музыку к сказке Островского «Снегурочка», романсы «Не верь, мой друг» и «Слеза дрожит» (слова А. Толстого), «Ни слова, о друг мой» (слова А. Плещеева), «Отчего» и «Нет, только тот, кто знал» (слова Л. Мея соответственно из Гейне и Гёте), «Хотел бы в единое слово»

(слова Г. Гейне в переводе Л. Мея). В Москве же были начаты «Евгений Онегин» и Четвертая симфония.

Постепенно музыка Чайковского становится известной и за границей, его сочинения исполняются в Англии, Австрии, Америке. Все это время композитор продолжал педагогическую деятельность в Московской консерватории — вел в ней курсы теории, гармонии, инструментовки и сочинения, а также создал первый в России учебник гармонии для студентов консерватории. Многие ученики стали его друзьями, среди которых самым близким был выдающийся композитор и пианист С. И. Танеев. Однако педагогическая работа, отнимавшая время у творчества, тяготила Чайковского, но он был вынужден заниматься ею ради постоянного заработка.

В конце 1876 года Петр Ильич получил письмо от незнакомой корреспондентки, в котором выражалась глубокая любовь к его музыке. Автором письма была московская меценатка Надежда Филаретовна фон Мекк — владелица большого состояния, страстная любительница музыки и поклонница творчества Чайковского. Между композитором и фон Мекк завязалась переписка, длившаяся тринадцать лет и



Н.Ф. фон Мекк

положившая начало необыкновенной дружбе двух людей, так ни разу и не встретившихся друг с другом. Чайковский высоко ценил душевную чуткость Надежды Филаретовны, был бесконечно признателен за трогательную заботу о нем, называл ее своим «лучшим другом». Зная о денежных затруднениях Чайковского и его горячем желании посвятить себя только творчеству, она необычайно деликатно предложила композитору помощь — значительную ежегодную субсидию,

которая дала ему возможность целиком заняться сочинением. В письмах к фон Мекк Чайковский рассказывал о своей повседневной жизни, делился сокровенными воспоминаниями и планами, тайнами своего творческого процесса. Музыка была для него всегда «исповедью души», но в ней он был великим тружеником, ежедневная творческая работа была формой его существования.

Композитор писал: «Вдохновенье — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых, она является к тем, которые призывают ее».

1877 год стал переломным в судьбе Чайковского. Давно желая изменить свой неустроенный жизненный уклад и создать благоприятную обстановку для творчества, он неожиданно женился на бывшей ученице Московской консерватории Антонине Ивановне Милюковой, поверив в ее страстное чувство. К несчастью, брак оказался неудачным. Композитор болезненно пережил это испытание. По настоянию врачей осенью 1877 года Чайковский уезжает за границу, сначала в Швейцарию, а затем в Италию.

Годы странствий. Модест Ильич Чайковский назвал этот период «самым светлым и отрадным» во всей жизни композитора. Он возвращается к творчеству, завершает в Италии «Евгения Онегина» и Четвертую симфонию, которую посвящает своему «лучшему другу» — Н. Ф. фон Мекк. Эти годы Чайковский подолгу живет за границей, часто гостит на Украине в Каменке — имени своей сестры А. И. Давыдовой, изредка наезжает в Петербург и Москву.

Наступившая творческая свобода вызывает к жизни много новых сочинений. Это оперы «Орлеанская дева» и «Мазепа», «Итальянское каприччио», Серенада для струнного оркестра, Торжественная увертюра «1812 год», Большая соната для фортепиано, «Детский альбом», концерт для скрипки с оркестром, замечательные духовные произведения «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение», трио «Памяти великого художника» (*Посвящено памяти Н. Г. Рубинштейна*), а также многочисленные романсы, среди которых такие шедевры, как «То было раннею весной», «Средь шумного бала», «Благословляю вас, леса» (слова А. Толстого), «День ли царит» (слова А. Апухтина).

Романсы Чайковского (их у композитора более ста) глубоко и разнообразно раскрывают лирические темы и образы; в них соседствуют интимная нежность и напряженное драматическое высказывание, восторженный порыв и глубокое философское размышление. Полны очарования его детские песни и вокальные миниатюры в танцевальных ритмах. Наиболее близкими ему были стихотворения русских поэтов-лириков второй половины XIX века — Фета, А. Толстого, Полонского, Майкова, Плещеева, Апухтина и других. В своих романсах композитор всегда стремился раскрыть основной поэтический образ стихотворения и использовал для этого красивую, широко развивающуюся кантлену.

Велика роль фортепианной партии, которая является равноправным партнером вокальной мелодии; чрезвычайно выразительны фортепианные вступления и заключения, часто «досказывающие» главную мысль произведения. По динамичности развития

душевных состояний, яркости драматических кульминаций некоторые романсы по своему стилю приближаются к оперным номерам.



Дом Чайковского в Клину

На вершине славы и мастерства.

В середине 80-х годов Чайковский принимает решение обосноваться на родине и подолгу живет в

Подмосковье — Майданове, Фроловском, Клину.

Его интенсивная творческая жизнь сочетается с исполнительской и

музыкально-общественной деятельностью. Как оперный и симфонический дирижер Чайковский выступает в разных городах России, Германии, Чехии, Франции, Англии, Америки, исполняя как собственные сочинения, так и произведения других композиторов. Громадный успех, всеобщая любовь и восхищение окружают Чайковского, а его музыка завоевывает всемирную славу. В знак признания его заслуг в развитии мирового музыкального искусства в 1893 году ему была присуждена почетная степень доктора Кембриджского университета.

Во время гастрольных поездок непрерывно расширялся круг общения Чайковского с выдающимися музыкантами — Брамсом, Григом, Массне, Сен-Сансом, Рихардом Штраусом, Малером, Дворжаком, Гуно и другими.

Тогда же начинается его активная работа в качестве одного из директоров и дирижеров Московского отделения РМО, которая продолжалась до конца его жизни и способствовала повышению уровня российской музыкальной культуры.

Во второй половине 80-х — начале 90-х годов Чайковский создает такие великие творения, как оперы «Чародейка», «Пиковая дама» и «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», симфония «Манфред», струнный секстет «Воспоминание о Флоренции», Пятую и Шестую симфонии, а также другие произведения. Основными чертами его поздних

сочинений стали резкий контраст между светлыми и мрачными образами, драматическая борьба сил добра и зла, неразрешимое противоречие между страстным стремлением к счастью и невозможностью его достижения.

Последним сочинением композитора стала Шестая («Патетическая») симфония — одно из самых трагических произведений в мировой музыке, раскрывающее сложную философскую проблему смысла человеческой жизни и смерти.

16 октября 1893 года в Петербурге Чайковский дирижировал первым исполнением Шестой симфонии. 25 октября композитор скоропостижно скончался.

Вопросы и задания

1. Какие темы были центральными в творчестве Чайковского?
2. Что нового внес композитор в различные жанры русской музыки? Назовите главные жанры его творчества.
3. Каковы истоки его музыки? Какие традиции он продолжает в своих сочинениях?
4. Расскажите о каждом периоде жизни и творчества Чайковского, составьте краткий план его биографии.
5. Перечислите основные произведения композитора.
6. Каков был круг общения Чайковского в России и за рубежом?

Первая симфония «Зимние грезы»

Симфоническая музыка, наряду с оперной, была главной областью творчества Чайковского. Композитор считал симфонию высшей формой музыкального искусства, способной наиболее полно отразить состояния человеческой души.

Симфоническое творчество Чайковского разнообразно по жанрам: это симфонии, одночастные программные произведения, оркестровые сюиты, инструментальные концерты. Многие из них программны, причем композитора, всегда привлекали остродраматические сюжеты Шекспира, Байрона, Данте, Островского, раскрывающие мир чувств и страстей человека, сложные отношения личности и окружающего мира. Три последние симфонии Чайковского (Четвертая, Пятая и Шестая) и симфония «Манфред» стали подлинными лирико-

философскими «инструментальными драмами», отразившими все коллизии борьбы героя за счастье, всю глубину его размышлений о смысле и цели человеческой жизни.

Первая симфония «Зимнею грезы» (соль минор) была написана в 1866 году. Ее содержание навеяно классическими образами русского искусства — картинами зимней природы и дороги, с которыми тесно связаны размышления и самые задушевные чувства человека. Многие темы симфонии имеют песенный характер и интонационно близки русской народной музыке.

В симфонии четыре части, из которых первая и вторая носят программные заголовки.

Первая часть — «Грезы зимнею дорогой» — написана в сонатной форме. Главная партия (соль минор) строится на двух контрастных темах и имеет трехчастную форму (*Такая форма главной партии станет типичной для сонатного аллегро во многих симфонических произведениях Чайковского*). Первая тема, лирическая и песенная, звучит у флейты и фагота через две октавы на фоне тихого тремоло скрипок:

105 Скоро, безмятежно



Вторая тема главной партии отличается от первой чисто инструментальным характером, суховато-«колким», «вьюжным», и основана на нисходящем хроматическом мотиве:

106 Скоро, безмятежно



Обе темы активно развиваются и достигают мощной драматической кульминации. Побочная партия (ре мажор) — светлая широкая мелодия у солирующего кларнета; своими интонациями, ладовой переменностью, богатым

подголосочным развитием она близка народным протяжным песням:

107 Скорь, безмятежно
Кларнет



Заключительная партия имеет народно-плясовой характер и звучит у духовых инструментов:

108



Ее аккордовая тема непосредственно переходит в разработку. Здесь ведущее значение получает первая тема главной партии, которая благодаря активному развитию приобретает героический облик. Ее кульминация подчеркивается фанфарным звучанием труб и валторн.

Реприза сокращена. Главная партия (первая тема) теперь взволнованно и ярко звучит у струнных; а после побочной и заключительной партий (соль мажор) начинается развернутая драматичная кода, в которой продолжают развиваться темы главной партии. Но к концу коды напряженность музыки ослабевает, и первая часть заканчивается возвращением первой темы главной партии в ее первоначальном изложении.

Вторая часть — «Угрюмый край, туманный край» (ми-бемоль мажор) — написана под впечатлением поездки Чайковского на остров Валаам по Ладожскому озеру и воздействием строгой красоты северной русской природы. Adagio cantabile обрамлено сдержанным поэтическим вступлением и заключением.

Главная тема исполняется солирующим гобоем и впечатляет плавной широтой и непрерывностью развития пленительной мелодии, длящейся 20 (!) тактов. Интонационно она, как и темы первой части, связана с народной лирической песенностью:

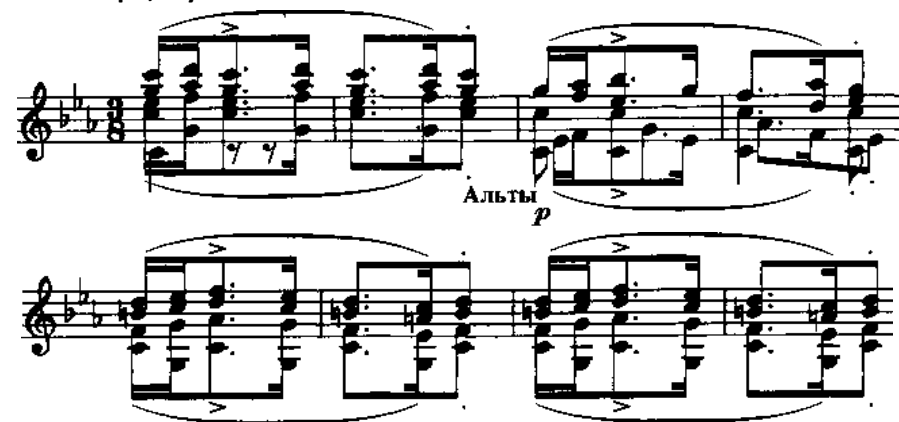
109 Не слишком медленно, певуче



Вторая часть симфонии имеет рондообразное строение, и эта мелодия выполняет роль рефрена. Музыка обоих эпизодов рождается из развития одного из мотивов рефрена и является его непосредственным продолжением. Второе проведение рефрена звучит у виолончелей в ля-бемоль мажоре. Кульминацией всей части становится третье проведение главной темы, где она звучит у валторн по-новому ярко и драматично.

Третья часть, Скерцо (до минор), написана в сложной трехчастной форме. В крайних разделах хрупкая, прозрачная, стремительная тема возвращает к зимним «метелистым» образам первой части симфонии:

110 Скорь, шутливо



В Трио (ми-бемоль мажор) возникает задушевный лирический вальс, создающий теплую, уютную атмосферу, — первый вальс Чайковского в симфонической музыке:

111 Скорь, шутливо





Постепенно его звучание становится более напряженным; тревога проникает и в коду Скерцо, где тема вальса печально звучит в миноре на фоне беспокойного и прихотливого ритма первой темы, исполняемого литаврами.

Если музыка первых трех частей симфонии связана с внутренним миром человека и лирическими образами, то торжественный **финал** рисует картину народного праздника. Он начинается с медленного, несколько сумрачного вступления (соль минор), которое продолжает настроение последних тактов скерцо и основано на мелодии народной городской песни «Я посею ли млада»:

112 Не спеша, мрачно



Постепенно характер музыки светлеет, и сонатное аллегро (соль мажор) начинается размашистой, немного тяжеловатой (благодаря массивному тутти) главной партией:

113 [Скоро, величественно]



Побочная партия (си минор) строится на уже звучавшей во вступлении народной мелодии; здесь она приобретает лихой плясовой характер:

114 [Скоро, величественно]



В разработке обе темы энергично развиваются с использованием полифонических приемов. Реприза сокращена — в ней отсутствует побочная партия. Завершается финал большой кодой, в которой тема «Я посею ли млада» становится торжественной и ликующей.

Первая симфония стала одним из лучших сочинений московского периода творчества Чайковского. В ней впервые проявились характерные образы, композиционные приемы и особенности музыкального мышления великого композитора-симфониста.

Вопросы и задания

1. Какова роль симфонической музыки в творчестве Чайковского?
2. Назовите основные симфонические произведения композитора. К каким жанрам они относятся?
3. Расскажите об образном содержании Первой симфонии. Охарактеризуйте темы и композиционные особенности каждой части.
4. Сыграйте основные темы произведения.

«Евгений Онегин»

С юности Чайковский страстно любил театр. Театр притягивал и пленял воображение композитора возможностью отразить жизнь и характеры людей, раскрыть богатый и сложный внутренний мир героев и тем самым воздействовать на сердца людей. Неудивительно, что опера стала его любимейшим жанром. Для своих произведений Чайковский стремился выбирать сюжеты, в которых, по его словам, должны действовать «настоящие живые люди, чувствующие так же, как и я». Художественным идеалом для композитора было создание «интимной, но сильной драмы». Таким сочинением стал «Евгений Онегин».

Сюжет для оперы Чайковскому подсказала известная певица Е. А. Лавровская. В письме к Модесту Ильичу композитор рассказывал:

«На прошлой неделе я был как-то у Лавровской. Разговор зашел о сюжетах для оперы... Лизавета Андреевна молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: „А что бы взять *Евгения Онегина*“? Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом, обедая в трактире один, я вспомнил об Онегине, задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся и к концу обеда решил. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценариум прелестной оперы с текстом Пушкина».

В составлении либретто принимал участие его друг, либреттер К. С. Шиловский.

В своем романе в стихах Пушкин создал многогранный портрет современной ему эпохи, ее нравов и обычаев; Белинский назвал «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни». Но композитора в первую очередь привлекала лирическая драма героев — и именно она заняла центральное место в опере, которую автор назвал «лирическими сценами».

Главная героиня оперы — Татьяна. Чайковский вслед за Пушкиным тонко передал красоту и поэтичность ее души, гениально изобразил силу любви Татьяны. Сохранив в основном пушкинские характеристики главных действующих лиц, композитор немного по-иному обрисовал их: так, в облике Ленского он подчеркнул его вдохновенность, восторженность чувств и искренность души. Чайковскому дорого душевное родство Татьяны и Ленского, темы которых он объединяет общими интонациями. Музыкальные образы персонажей, как и их судьбы, непрерывно развиваются на протяжении всего произведения. Лирическая драма разворачивается на фоне бытовых сцен разного характера, которые ярко и рельефно оттеняют глубину душевных переживаний героев.

Музыкальный язык оперы тесно связан с характерными особенностями русского лирического романса. Важной чертой оперного стиля Чайковского является своеобразный диалог голоса и оркестра, состоящий в частых переходах темы из вокальной партии в оркестр, который «досказывает» речь

героев. Типичным является и прием «рождения» вокальной мелодии из инструментальной темы.

В исполнении оперы композитор стремился достичь наибольшей искренности и простоты, поэтому постановка «Евгения Онегина» была по желанию автора осуществлена силами студентов Московской консерватории. Премьера состоялась 17 марта 1879 года под руководством Н. Г. Рубинштейна.

В опере семь картин (три действия).

Краткое содержание

Картина первая. Усадьба Лариных. Из дома доносится пение сестер — Татьяны и Ольги. В саду Ларина и няня Филиппьевна варят варенье и вспоминают свою молодость. С разукрашенным снопом приходят крестьяне поздравить барыню с окончанием жатвы.

Приезжают гости. Владимир Ленский, юный поэт, влюбленный в Ольгу, представляет своего соседа и друга Онегина. Татьяна глубоко взволнована новым знакомством, она видит в Онегине воплощение своих мечтаний о счастье и любви.

Картина вторая. Комната Татьяны. Взволнованная встречей с Онегиным, она не может уснуть и просит няню рассказать о ее молодости. Няня начинает бесхитростный рассказ, но Татьяна не слушает ее, поглощенная своими мыслями. Оставшись одна, она пишет письмо Онегину, в котором признается ему в любви.

Наступает утро. Вдали слышится наигрыш пастушеской свирели. Татьяна просит няню послать внука с письмом к Онегину.

Картина третья. В саду девушки собирают ягоды. Вбегает Татьяна. Она взволнована в ожидании встречи с Онегиным. Появляется Онегин. На признание Татьяны он отвечает с холодной откровенностью: он не склонен к семейной жизни, его речь сдержанна, учтива и завершается нравоучением, которое потрясенная девушка выслушивает молча.



М.Н.Клементьева-Муромцева – первая исполнительница роли Татьяны (1879 г.)

Картина четвертая. Зима. Бал в доме Лариных в честь именин Татьяны. Гости от души веселятся; француз Трике посвящает Татьяне поздравительные куплеты собственного сочинения. Онегин, которого привез на бал Ленский, раздражен провинциальными лицами, нарядами, сплетнями и пересудами. Он сердится на Ленского и, решая ему отомстить, начинает ухаживать за Ольгой, приглашая на вальс, а затем и на мазурку. Ленский оскорблен: он вызывает Онегина на дуэль. Гости безуспешно пытаются их помирить.

Картина пятая. Зимнее утро. У мельницы назначена дуэль. Ленский и его секундант Зарецкий ждут Онегина. Мысли Ленского проникнуты тяжелыми предчувствиями.

Появляется Онегин со своим слугой-секундантом. Бывшие друзья, понимая нелепость ссоры, полны нерешительности, но, ни один из них не делает первого шага к примирению. Противники становятся к барьеру и по знаку секундантов начинают сходиться. Раздается выстрел: Ленский убит. Онегин в ужасе охватывает голову руками.

Картина шестая. Блестящий бал в Петербурге. Среди гостей — вернувшийся из дальних странствий Онегин, так и не сумевший рассеять свою скуку. В зале появляется князь Гремин, дальний родственник Онегина, с супругой. В величавой великосветской даме Евгений с изумлением узнает Татьяну. Князь рассказывает ему о своем счастье и представляет Онегина жене. Татьяна, научившись «властвовать собой», с честью выдерживает испытание, искусно скрывая свое волнение, а затем под предлогом усталости покидает бал. В сердце Онегина вспыхивает страстная любовь к Татьяне.

Картина седьмая. Дом Греминых. Татьяна в смятении читает письмо Онегина. Неожиданно входит Онегин. Он умоляет Татьяну ответить на его чувство. С глубокой болью она вспоминает их первую встречу, когда «счастье было так возможно, так близко», и признается, что по-прежнему любит его. Но мольбы Онегина напрасны: Татьяна остается верна своему супружескому долгу и покидает Онегина, навек простясь со своей любовью.

Картина первая. Опера начинается с небольшого оркестрового вступления. Его задумчивая нежная тема, изложенная в виде нисходящей секвенции, является первой музыкальной характеристикой Татьяны, темой ее девичьих грез. Она будет иметь большое значение в музыкальном развитии первой и второй картин, а также появится в заключительной сцене:

115 Не спеша



Продолжая элегическое настроение вступления, **дуэт Татьяны (сопрано) и Ольги (контральто)** «Слыхали ль вы» передает обаяние пушкинской эпохи и написан в характере бытового романса начала XIX века. Его музыка полна задушевной мечтательности:

116 [Не спеша, с движением]



Затем дуэт переходит в квартет: к голосам девушек присоединяются Ларина и няня, вспоминающие «давно прошедшие года». Ярким контрастом звучат сочиненные в народной манере **песни и пляска крестьян**. Сначала крестьяне поют медленную, печальную, в характере протяжной «Болят мои скоры ноженьки» (начинается за сценой); она сменяется веселой, удалой плясовой «Уж как по мосту, мосточку»:

117a Медленно





1176 Весьма умеренно



Различны и характеры сестер: если Татьяна любит мечтать под звуки песен (в оркестре появляется ее тема из вступления), то Ольга от души веселится, повторяя плясовой напев.

Ария Ольги «Я не способна к грусти томной» — музыкальный портрет, полный детской радости, простодушия и шаловливости, с которой она подшучивает над задумчивостью Татьяны и ее романтическими вздохами:

118 Не спеша, с движением



Приезд Ленского и Онегина продолжает экспозицию главных действующих лиц оперы. **Квартет** Татьяны, Ольги, Ленского и Онегина на мгновение останавливает развитие событий и передает душевное состояние каждого из героев, несходство их взглядов и характеров.

Образ юного поэта ярче всего раскрывается в **ариозо Ленского** (тенор) «Я люблю вас». Его гибкая взволнованная мелодия — тема любви Ленского — звучит светло и восторженно, она полна счастливых надежд:

119 Умеренно



Ариозо имеет трехчастную форму с динамической репризой. Тональность ми мажор (а затем в следующих картинах ми минор) является в опере постоянной тональной характеристикой героя. Музыка средней части ариозо («Я отрок был, тобой плененный») предвосхищает не только тему его арии из пятой картины, но и тему Татьяны из второй картины («Кто ты: мой ангел ли хранитель»), тем самым подчеркивая родство образов Татьяны и Ленского.

Ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил» выдержано в ритме менуэта и создает облик скучающего светского человека, надменно-учтливового и равнодушного. Первая картина завершается взволнованно звучащей в оркестре темой Татьяны.

Картина вторая наиболее полно раскрывает образ главной героини. Картина имеет трехчастную композицию: диалоги с няней обрамляют центральный раздел — сцену письма. **Оркестровое вступление** начинается с выразительного мотива — «вздоха» Татьяны, предсказывающего ее печальную судьбу:

120 Умеренно

Далее звучит тема-секвенция (из вступления к первой картине), которая пронизывает весь диалог с няней; она появится также в сцене письма. Неторопливый рассказ няни строится на выразительных речевых интонациях и близок народным песням. В сцене с няней рождается страстная, порывистая тема любви Татьяны, играющая важную роль во второй картине («Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую»).

Сцена письма, с которой Чайковский начал сочинять оперу, раскрывает всю глубину переживаний героини, тайники ее души. Сцена представляет собой монолог, состоящий из четырех эпизодов с кодой, и начинается с оркестрового вступления, построенного на теме любви:

121 Оживленно

Первый раздел — небольшое ариозо «Пускай погибну (ре-бемоль мажор)» выражает страстную решимость Татьяны:

122 Не слишком быстро

Пу-скай по - гиб-ну я, но преж-де я во - сле-
- пи - тель - ной на - деж-де бла-жен-ство тем-но-е зо-ву,

Его порывистой мелодии «отвечают» столь же взволнованные фразы оркестра (*Эта мелодия появится в шестой картине в партии Онегина*). Появившаяся тема-секвенция приводит ко *второму разделу* сцены (ре минор), где переплетаются проникновенная лирическая тема письма у солирующего гобоя и трогательные декламационные интонации вокальной партии:

123 Умеренно

Я к вам пи-шу, че-го же бо-ле?
Что я мо-гу е-ще ска-зать?

Третий раздел (до мажор), исполненный уверенности в выборе избранника, звучит пылко и устремленно:

124 Умеренно

В его среднем эпизоде на смену приходит светлая мечтательная мелодия:

125 Медленнее

Ты в сно-ви-день-ях мне яв - лял - ся,

не-зри-мый, ты уж был мне мил...

Она интонационно близка как темам Ленского («Я отрок был, тобой плененный» и «Что день грядущий мне готовит»), так и теме следующего, *четвертого раздела* сцены письма — восторженного обращения к Онегину:

126 [Не спеша]

(с большим чувством)

Кто ты: мой ан - гел ли хра - ни - тель,

и - ли ко - вар-ный ис - ку - си - тель?

Мо - и со - мне-нья раз - ре - ши.

Он является одновременно тональной репризой сцены (ре-бемоль мажор) и ее ликующей кульминацией, которая подчеркивается в оркестре мощным *тутти* (с трубой соло).

Оркестровая картина рассвета, безыскусный наигрыш пастушьего рожка (соло гобоя) своим покойным, безмятежным характером подчеркивает драматизм предыдущей сцены.

Завершает вторую картину широкое и властное звучание темы любви.

Начиная с **третьей картины** драматическое развитие сюжета оперы строится на столкновении, «жизненной поединке» (по определению Б. Асафьева) Татьяны, Ленского и Онегина. Как и вторая картина, она имеет трехчастное строение.

Сцена свидания Татьяны и Онегина обрамлена **хором** «Девицы, красавицы». Нежная пасторальная музыка, ее изящная вальсовость оттеняют глубину переживаний Татьяны:

127 Умеренно скоро

Де - ви - цы, кра - са - ви - цы, ду-шень-ки, по - дру-жень-ки!
Ра - зыг-рай-тесь, де - ви - цы, раз - гу - ляй-тесь, ми - лы - е!

Появление Татьяны сопровождается стремительным и тревожным звучанием оркестра, выражающим ее душевное смятение. Вокальная партия Татьяны в этой сцене лаконична; она строится на нисходящих секундовых интонациях, которые передают ее душевное состояние.

Музыкальный портрет Онегина представлен в оркестре, по выражению Б. В. Асафьева, «одной из его мелодий-поз, в которых холодная сдержанность сочетается с приветливым достоинством». **Ария Онегина** (баритон) «Когда бы жизнь домашним кругом» — учтивое наставление Татьяне — звучит уверенно и неторопливо, в ровном размеренном ритме:

128 Не слишком медленно

Ко-гда бы жизнь до-маш-ним кру-гом я о-гра-ни-чить за-хо-тел,

когда б мне быть от-цом, су-пру-гом при-ят-ный жре-бий по-ве-лел,

то, вер-но б, кроме вас одной не - ве - сты не и-скал и-ной.

Картина четвертая начинается с оркестрового вступления, напоминающего о драме Татьяны: нежная мелодия «Кто ты, мой ангел ли хранитель» сменяется тревожным звучанием отрывистых аккордов. Бал открывает веселый беззаботный **вальс**, на фоне которого слышится хор гостей, радующихся празднику:

129 Темп вальса



Вальс не только рисует пеструю картину собравшегося у Лариных общества; постепенно его музыка драматизируется, отражая переживания героев и первое столкновение Ленского и Онегина.



Появление Трике с поздравительными куплетами (Для куплетов Трике Чайковский использовал популярную песенку модного в 30-е годы XIX века в России французского композитора А. де Боплана) прерывает начавшуюся было ссору. Бал продолжает блестящая, по-провинциальному «размашистая» мазурка. Но затем она сменяется печальной лирической мелодией (ми минор), предвосхищающей тему арии Ленского из пятой картины; на ее фоне вновь вспыхивает ссора Ленского и Онегина.

130 [Более медленно]



Финал четвертой картины начинается с **ариозо Ленского** «В вашем доме»; как светлое воспоминание о навсегда ушедшем счастье, звучат начальные фразы, построенные на измененной теме любви Ленского:

131 [Очень умеренно]





Чистота и искренность чувства сменяются настроением горького упрека. Ариозо переходит в ансамбль и хор; в квинтете мелодически различные вокальные партии передают тревожное состояние всех участников. Вызов на дуэль и всеобщее смятение завершают картину.



Л.В.Собинов в роли Ленского

Картина пятая

— первая кульминация оперы и трагическая развязка драмы Ленского. Оркестровое вступление открывается мрачными, напряженными аккордами, предвосхищающими исход поединка. С пронзительной обреченностью у виолончелей в ми миноре звучит тема арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?» Наиболее полно раскрываются здесь красота душевного мира юного поэта, его сожаление о несбывшихся надеждах, трепетная любовь к Ольге и

предчувствие гибели. **Ария Ленского** начинается выразительным речитативным вступлением:

132 Не спеша

Главная тема арии — изумительная по красоте лирическая мелодия — интонационно родственна темам Татьяны. Особенную выразительность придает ей широкое ниспадающее движение от III к V ступени лада, опеваемой секундами:

133 Медленно

Вокальные фразы постоянно «допеваются» в оркестре, что способствует непрерывности музыкального развития. Средний раздел трехчастной формы (соль мажор) «Блеснет завтра луч денницы», более оживленный и светлый по характеру, мелодически связан с ариозо «В вашем доме». В динамической репризе страстный порыв любви сменяется прежним печальным настроением. Эта ария — одна из лирических вершин оперы.

Сцена поединка начинается с **дуэта «Враги»**, который построен в форме канона: мелодия Онегина вторит партии Ленского, что передает общие чувства скорби, сожаления и предвещает неотвратимый трагический исход:

134 Умеренно быстро

Ленский *p*

Вра- ги! Дав-но ли друг от дру - га нас жаж-да

Онегин *p*

Вра- ги! Дав -но ли друг от дру-га нас

кро - ви от - ве - ла? Дав-но ли мы ча-сы до-

жаж-да кро - ви от - ве - ла? Дав - но ли мы ча -

- су-га, тра-пе-зу, и мыс-ли,и де-ла де - ли-ли друж-но?

- сы до-су-га, тра-пе-зу, и мыс-ли,и де-ла де-ли-ли друж-но?

Мерно повторяющиеся на доминанте до-диез минора приглушенные удары литавр придают музыке характер мрачного оцепенения. Далее в оркестре, как воспоминание, проходит преобразенная тема любви Ленского; стремительно ускоряющееся движение музыки обрывается выстрелом, который передается с помощью уменьшенного септаккорда и тремоло

литавр. Как прощание с героем, картину завершает траурное проведение в оркестре темы предсмертной арии Ленского.

Картина шестая начинается блестящим парадным полонезом. Монолог Онегина «И здесь мне скучно» вводит в дальнейшее развитие событий.

Появление Татьяны на балу сопровождается спокойной и благородной лирической темой **вальса** ре-бемоль мажор, который создает новый облик героини — приветливо-сдержанной и величаво-прекрасной княгини Греминой:

135 [Умеренно скоро]

p

p

Ария Гремина (бас) дополняет эту характеристику Татьяны и вместе в тем обрисовывает благородный облик князя:

136 Неторопливо, сдержанно

p

Люб-ви все воз-рас-ты по - кор-ны, е -

- е по - ры-выбла-го-твор-ны и ю-но-ше в рас-

- цве - те лет,ед-ва у - ви-дев-ше-му свет, и за - ка -

- лен-но-му судь-бой бой-цус се- до-ю го - ло - вой!

В момент представления Онегина Татьяне в оркестре горячо и взволнованно звучит тема любви Татьяны.

В ариозо Онегина «Увы, сомненья нет» решительно изменяется его образ; в его сердце вспыхивает страстная любовь к Татьяне. Его музыкальная речь становится горячей, порывистой и строится на теме Татьяны «Пускай погибну я»:

137 Умеренно скоро

У - вы, со - мне - нья нет, влю - блен я влю - блен, как
маль - чик, пол - ный стра - сти ю - ной!

Картина седьмая — вторая драматическая кульминация оперы. В оркестровом вступлении печальная элегическая тема выражает скорбные мысли Татьяны. Во время монолога Татьяны, читающей письмо Онегина, в оркестре, как воспоминание о юности, звучит тема ее девичьих грез. Размышления Татьяны прерывает бурное появление Онегина. Их сцена-диалог — последнее объяснение героев, полное эмоциональных контрастов; оно передает сложную борьбу их чувств, стремление к счастью и невозможность его достижения. Ариозные эпизоды — высказывания Татьяны и Онегина — сменяют друг друга. В музыкальном развитии сцены краткой выразительной остановкой становится дуэт-элегия «Счастье было так возможно, так близко», лирическая мелодия которого близка темам Татьяны и Ленского.

Последнее обращение Онегина к Татьяне «О, не гони! меня ты любишь!», полное мольбы и страсти, звучит в ми миноре —



П.А.Хохлов в роли Онегина

тональности Ленского, которая, завершая оперу, подчеркивает трагическую обреченность чувств и судеб героев.

О вечной жизни и красоте музыки Чайковского замечательно сказал уже в XX веке Д. Д. Шостакович: «Нет ни одного русского композитора конца XIX или первой половины XX столетия, который не был бы обязан той или иной стороной своего творчества Петру Ильичу Чайковскому... Подобно Пушкину он вошел в самую основу основ русского национального сознания. Без Чайковского мы не можем жить в дни нашей национальной скорби, имя его сопровождает нас и в дни побед, и в години величайшего творческого подъема русского национального духа...»

Вопросы и задания

1. Почему опера стала излюбленным жанром для Чайковского? Какие сюжеты привлекали к себе композитора?
2. Расскажите историю создания оперы «Евгений Онегин».
3. В каком жанре написана опера? Какова ее тема?
4. Изложите содержание оперы по картинам.
5. Расскажите о главных героях; как они охарактеризованы в музыке?
6. В чем состоят особенности музыкального языка оперы? Расскажите об интонационных связях музыкальных образов произведения.

Основные произведения

10 опер: «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула» (позже переработана в «Черевички»), «Евгений Онегин», «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта»

3 балета: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»

Симфонические произведения: 6 симфоний, симфония «Манфред», фантазии «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини»; увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», Итальянское каприччио, Торжественная увертюра «1812 год», 4 симфонические сюиты, Серенада для струнного оркестра, 3 концерта для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром

Камерно-инструментальные произведения: 3 струнных квартета, фортепианное трио «Памяти великого художника», струнный секстет «Воспоминание о Флоренции» и другие

Фортепианные произведения: 2 сонаты, Тема с вариациями, циклы «Времена года» и «Детский альбом», отдельные пьесы

Вокальные произведения: более 100 романсов; «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» и другие произведения

После реформ и общественного подъема 60—70-х годов в России наступают сложные времена. Убийство народовольцами Александра II, усилившиеся гонения против инакомыслия, упразднение ряда реформ не заглушили, однако, развития русской науки и искусства.

Широкую известность приобретают писатели Короленко, Мамин-Сибиряк, Чехов; расширяется деятельность художников-«передвижников», свои лучшие произведения создают скульпторы Опекушин и Антокольский. В сфере музыкального театра увеличивается количество частных антреприз; среди них самой выдающейся стала Частная опера С. И. Мамонтова в Москве, на сцене которой выдвинулся великий певец и артист Ф. И. Шаляпин. В балете выдающийся хореограф М. И. Петипа создает такие шедевры, как «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского, «Раймонда» Глазунова. Расширяет свою концертную деятельность ИРМО. Большой вклад в развитие национального исполнительского искусства вносят пианисты Танеев, Есипова, Сафонов, Зилоти, Блуменфельд, виолончелист Брандуков, певцы Хохлов и Фигнер.

В 80-е и 90-е годы продолжился творческий путь многих русских композиторов — Бородина, Балакирева, А. Рубинштейна, Римского-Корсакова, Чайковского. По-прежнему страстно выступает Стасов, а также и другие критики — Ларош, Кашкин, Кругликов. В это же время появляется плеяда молодых талантливых композиторов. Среди них сразу выделились выпускники Петербургской консерватории, ученики Римского-Корсакова — Лядов, Глазунов, Аренский — и московские композиторы — ученик Чайковского Танеев, Калинин; у Танеева и Аренского в свою очередь учились крупнейшие русские композиторы рубежа XIX—XX веков Скрябин и Рахманинов. Так осуществлялась связь времен и поколений, так русская музыка входила в XX век.

Содержание

<u>Русская музыка с древних времён по XVIII век</u>	<u>2</u>
<u>Русская музыка первой половины XIX века</u>	<u>9</u>
<i>Романс и песня</i>	<i>10</i>
<i>А.А. Алябьев.....</i>	<i>11</i>
<i>А.Е.Варламов</i>	<i>12</i>
<i>А.Л. Гурилёв</i>	<i>13</i>
<u>Михаил Иванович Глинка.....</u>	<u>15</u>
<i>Биография</i>	<i>15</i>
<i>«Иван Сусанин» или «Жизнь за царя».....</i>	<i>19</i>
<i>Симфонические произведения.....</i>	<i>26</i>
<i>Романсы и песни</i>	<i>28</i>
<u>Александр Сергеевич Даргомыжский</u>	<u>31</u>
<i>Биография</i>	<i>31</i>
<i>Романсы и песни</i>	<i>34</i>
<u>Русская музыка в 60-е – 70-е годы XIX века.....</u>	<u>37</u>
<u>Александр Порфирьевич Бородин</u>	<u>40</u>
<i>Биография.....</i>	<i>40</i>
<i>«Князь Игорь».....</i>	<i>44</i>
<i>Вторая симфония</i>	<i>50</i>
<u>Модест Петрович Мусоргский.....</u>	<u>53</u>
<i>Биография.....</i>	<i>53</i>
<i>«Борис Годунов».....</i>	<i>57</i>
<i>Песни и романсы</i>	<i>64</i>
<u>Николай Андреевич Римский-Корсаков</u>	<u>66</u>
<i>Биография.....</i>	<i>67</i>
<i>«Снегурочка».....</i>	<i>71</i>
<i>«Шехеразада»</i>	<i>78</i>
<u>Пётр Ильич Чайковский</u>	<u>82</u>
<i>Биография.....</i>	<i>83</i>
<i>Первая симфония «Зимние грезы".....</i>	<i>86</i>
<i>«Евгений Онегин».....</i>	<i>88</i>
<u>Русская музыка в 80 – 90-е годы XIX века</u>	<u>98</u>

