

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 3 г.ЭНГЕЛЬСА
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

**КОНСПЕКТИВНЫЙ КУРС
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
для учащихся ДМШ и ДШИ**

Часть III

***ТВОРЧЕСТВО РУССКИХ
КОМПОЗИТОРОВ - КЛАССИКОВ***

Третий год обучения

Составители - Е.В.МИЩЕНКО, Т.Н.ПИНЧУК

Редакторы - Ю.Н.ТРОФИМОВ, Т.Н.РЕБРОВА

Компьютерная вёрстка - Ю.Н.ТРОФИМОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Конспективный курс музыкальной литературы для учащихся ДМШ и ДШИ охватывает всю программу детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств по этому предмету. Составители не ставили перед собой задачу создания оригинального авторского пособия и в своей работе опирались на существующие учебники для музыкальных школ и, учитывая несовершенство этих учебников, - музыкальных училищ (соответственно адап-тируя материал) и другую литературу. Преследуемая цель - освобождение пре-подавателей и учащихся от рутинной работы по записи лекций и использова-ние освобождённого времени для других форм работы (слушание музыки, про-смотр видеопрограмм и др.).

Конспективный курс состоит из пяти частей:

- Роль элементов музыкальной речи и музыкальной формы в создании музыкального образа произведения
(1-й год обучения)
- Творчество классиков европейской музыки
(2-й год обучения)
- **Творчество русских композиторов-классиков**
(3-й год обучения)
- Творчество русских композиторов-классиков
(4-й год обучения, 1-е полугодие)
- Творчество советских композиторов
(4-й год обучения, 2-е полугодие)

Каждая часть курса (кроме первой) включает в себя музыкальное приложение, в которое входят отрывки изучаемых произведений (записано на компакт-кассете).

СОДЕРЖАНИЕ

1. Русская музыкальная культура до XVIII века _____	4
2. Русская музыкальная культура XVIII века _____	5
3. Русская музыкальная культура первой половины XIX века _	7
4. Русские композиторы - современники Глинки _____	8
5. М.И.ГЛИНКА	
Краткий обзор творчества _____	10
6. Опера “Иван Сусанин” _____	11
7. Симфонические произведения _____	15
8. Романсы _____	17
9. А.С.ДАРГОМЫЖСКИЙ	
Краткий обзор творчества _____	18
10. Опера “Русалка” _____	19
11. Романсы и песни _____	22
12. А.П.БОРОДИН	
Краткий обзор творчества _____	23
13. Вторая симфония (“Богатырская”) _____	24
14. Опера “Князь Игорь” _____	25
15. Н.А.РИМСКИЙ-КОРСАКОВ	
Краткий обзор творчества _____	29
16. Опера “Снегурочка” _____	30
17. Симфоническая сюита “Шехеразада” _____	33

Составители:

Е.В.Мищенко (главы 1 -11);

Т.Н.Пинчук (главы 12-17).

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДО XVIII ВЕКА

Русская музыка возникла свыше десяти столетий тому назад из песенного и инструментального искусства древних славян и сохранила на все времена нерушимую связь с этим живительным источником.

Богатым и многогранным было искусство Древней Руси. Его истоки - в образовании в IV - VIII веках славянских племён, именовавшихся "россами". Древние славяне были язычниками. Они почитали природу как одухотворённое начало, поклонялись, как божествам, солнцу, земле, воде. Сопровождаемые песнями магические обряды имели целью умилостивить природу, были связаны с почитанием предков. Песни, звучавшие во время обрядов, получили название **обрядовых**. Они делятся на песни календарного круга и семейно-бытовые.

До XI века русская музыка существовала только в устном виде.

Значительные достижения в развитии отечественной музыкальной культуры связаны со становлением на Руси отдельных княжеств, объединившихся вокруг Киева, Новгорода, Москвы. В период до XVIII века можно выделить ряд наиболее значительных явлений в развитии русской музыки:

- ◆ рождение новых видов музыкально-поэтического творчества: **былин, исторических и протяжных песен**;
- ◆ появление **знаменного пения** - самого раннего образца письменно зафиксированных церковных песнопений. Записи делались особыми значками - **знаменами** или **крюками**, которые указывали только направление мелодии и характер исполнения (темп, динамику). Эти записи помогали музыкантам только вспомнить знакомый мотив, прочесть же незнакомую мелодию было невозможно;
- ◆ широкое распространение получило **искусство скоморохов** - актёров, сочетавших в себе талант музыканта, сказителя, певца, танцора, фокусника;
- ◆ утверждение замечательной, истинно русской традиции **колокольных звонов**;
- ◆ в XVI веке в московской школе распевщиков (так называли мастеров знаменного пения, сочинявших распевы и обучавших своему искусству других) возникает особый вид церковного многоголосия - **строчное пение**. Его название произошло от системы записи: голоса записывались один над другим, как строки партитуры;

- ◆ на рубеже XV - XVI веков был создан придворный хор, принимавший участие в торжественных дворцовых церемониях.

XVII век - один из важнейших этапов в истории развития русской музыкальной культуры. Музыкальное искусство, как и раньше, развивается в трёх ведущих руслах: народное творчество, церковная музыка, светская музыка.

С восстанием Степана Разина связано появление новых народных песен, пронизанных чувством протеста против угнетения страдающего, но гордого народа.

Наивысшего расцвета достигла культура знаменного пения, существовавшая уже 500 лет. Появился новый вид хорового многоголосия - **партесное пение** (пение по партиям). Стремительное его развитие привело к появлению в конце XVII века многоголосных (восьми-, двенадцати- и двадцатичетырёхголосных) концертов, исполнявшихся во время церковной службы одним, двумя или тремя хорами.

В светской музыке XVII века появилось общее для искусства того времени стремление уйти из замкнутого мира религиозных чувств в мир земных переживаний, радостей и печалей. Оно определило возникновение **канта** - бытовой многоголосной песни. Кант XVII века - трёхголосен: два верхних голоса движутся параллельно в терцию, а нижний является гармонической опорой.

В этом же столетии Россия приобщается к европейским формам инструментального музицирования: появляются клавесин, клавикорд; организуются концерты музыкальных ансамблей. В придворном театре, организованном в 1672 году, во всех спектаклях широко использовалась музыка - инструментальная, вокальная, хоровая.

Всё это послужило благоприятной почвой, на которой предстояло развиваться музыкальной культуре предклассического XVIII века.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

“Век разума и просвещения”, “великий век” - так говорили выдающиеся мыслители о XVIII столетии, которому суждено было стать важнейшим этапом в истории России.

Расцвет русской музыкальной жизни в начале века тесно связан с преобразованиями Петра I. Из потехи музыка превратилась в обязательное и необходимое условие полноценного воспитания и формирования личности. Особыми указами были учреждены **ассамблеи** (вечера в домах влиятельных особ), вечера камерной музыки. В армии в каждом полку создаются оркестры, принимающие участие во всех военных церемониях.

В XVIII веке возникает потребность в серьёзном музыкальном образовании: создаются музыкальные классы при Академии художеств, Московском университете, открываются частные музыкальные школы.

Удивительно богато поэтическое и музыкальное содержание народной песни в XVIII веке: глубоким драматизмом проникнуты рекрутские песни; как символ мечты о свободе появляется цикл песен о восстании Емельяна Пугачёва; наряду с протяжной продолжает своё развитие историческая песня - о пре-образованиях и победах Петра I, о войне со шведами, о походах Суворова.

Широкое распространение получает народная песня в городском быту. Однако здесь она звучит по-новому, нередко с сопровождением.

Так рождается новый пласт русской песенной культуры - *городская народная песня*. Характерны два основных типа её изложения:

- ◆ одnogолосный, с инструментальным сопровождением;
- ◆ трёхголосный, в фактуре канта.

В 70-х годах появляются первые *нотные сборники*:

- ◆ “Сборник простых русских песен” В.Трутовского;
- ◆ “Собрание народных песен” Н.Львова и И.Прача.

В последней трети XVIII века ведущую роль в музыкальной жизни России стала играть *опера*. Создание первых полностью дошедших до нас опер относится к 70-м годам. В этом жанре работали талантливые композиторы: В.А.Пашкевич, Д.С.Бортнянский, Е.И.Фомин. В 1779 году была поставлена опера “*Мельник - колдун, обманщик и свят*”. Народные мелодии, звучащие в ней, записаны и обработаны М.Соколовским; ряд номеров написан Е.Фомин-ным. Автор пьесы - А.Аблесимов.

Эта народно-бытовая комедия снискала небывалую популярность. Спектакль был сыгран 27 раз в Москве и 22 раза в Петербурге. В это же время появляются и другие произведения этого жанра:

- ◆ “Несчастье от кареты” В.Пашкевича - о бесправном положении крепостных людей, разлучаемых друг с другом по прихоти помещика;
- ◆ “Санкт-Петербургский гостиный двор” М.Матинского, где остроум-но высмеиваются скупость и мошенничество купцов и чиновников.

Самые яркие и самобытные оперы XVIII века были созданы Евгением Ипатьевичем Фоминым (1761-1800):

- ◆ “Ямщики на подставе” - одноактная хоровая опера;
- ◆ “Орфей” - первый яркий образец русской мелодрамы на античный сюжет.

В *инструментальной музыке* вплоть до конца XVIII века преобладали развлекательные жанры: танцы, обработки народных мелодий для различных инструментов, вариации на темы популярных песен. Эти и более крупные произведения - сонаты, концерты, камерные ансамбли - создавали И.Е.Хандошкин (блестящий скрипач-виртуоз), Д.Н.Кашин, Д.С.Бортнянский.

С именем **Дмитрия Степановича Бортнянского** связан новый этап развития жанра *хорового концерта*. Самобытный хоровой стиль композитора сформировался на основе богатых традиций русского церковного пения, соединяясь с методами развития, идущими от отечественной и зарубежной профессиональной светской музыки.

Существенна роль хорового концерта в подготовке оперного и кантатно-ораториального стиля XIX века. Велик вклад Д.С.Бортнянского и в развитие русской инструментальной музыки. Его фортепианные сонаты, квартеты, произведения для различных ансамблей являются ярким свидетельством того, как из слияния национального материала с общеевропейскими принципами развития рождался русский инструментализм.

XVIII век - переломная эпоха в истории русской музыкальной культуры. Обобщая опыт других музыкальных культур - итальянской, немецкой, французской, - русская музыка перерабатывает его сообразно с собственными многовековыми национальными традициями. Появление важнейших музыкальных жанров, активная концертная жизнь, открытие театров, развитие профессионального творчества и исполнительства - всё это подготовило рост русского классического искусства в XIX веке.

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

XIX столетие - это классическая эпоха русской музыки.

Искусство первой половины этого века озарено гением Пушкина, олицетворяющего вершину длительного развития русской словесности. “Пушкиным русской музыки” вошёл в историю Глинка. Его творчеству предшествовали композиторы, продолжавшие традиции XVIII века. Главным художественным направлением пушкинской эпохи стал *реализм* - искусство высоких идей, беспощадной правды, глубоких обобщений.

В 40-е и 50-е годы русская музыка развивается под воздействием “властителей дум” русского общества - Лермонтова, Гоголя. Усиление критического, социально-обличительного начала заметно в творчестве младшего современника Глинки - Даргомыжского.

В 60-е и 70-е годы вершиной исторического пути отечественной музыкальной культуры стало творчество Чайковского и композиторов “Могучей кучки”.

В XIX веке росла и крепла исполнительская культура, расширялись формы музыкальной деятельности. В 1802 году появилась специальная концертная организация - Филармоническое общество.

Крупнейшие события этой эпохи - Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в 1825 году. Эти пережитые страной потрясения оставили свой след во всех областях русской музыки - народной и профессиональной. Народное творчество обогатилось солдатскими песнями: лирическими, выражающими тоску по родным местам, и походными - мужественными, воспевающими военные подвиги. Патриотической теме посвящались произведения профессиональных композиторов. Среди них - опера “Иван Сусанин” К.А.Кавоса, написанная в 1815 году. Это первый вариант воплощения данного сюжета в оперном произведении.

Гораздо глубже сущность русского народного характера - любовь к Отчизне, веру в человека - раскрыл в своей гениальной опере Глинка.

После событий 1825 года наступило тридцатилетие николаевской реакции. Цензура, гонения, аресты, ссылки - такими мерами пыталось обезопасить себя правительство Николая I. Но передовая русская мысль неуклонно шла вперёд. Идея свободолюбия пронизывала творчество писателей, драматургов, музыкантов. В этих условиях особо важная общественная функция возлагалась на музыку и, в первую очередь, - на вокальную лирику. Именно в мелких вокальных формах находили непосредственный отклик события общественной жизни, думы и чувства русских людей. *Романс и песня* чутко отражали мировоззрение различных слоёв русского общества.

Романс

Первая половина XIX века - период расцвета романсной лирики. Исполняемые под аккомпанемент гитары или фортепиано романсы и песни прочно входят в городской музыкальный быт. Многие произведения этого периода тесно связаны с городской песней. Лучшие из них распространялись устно, свободно варьировались в процессе исполнения подобно народным песням. Это были романсы как безымянных авторов, так и известных композиторов ("Соловей" Алябьева, "Красный сарафан" Варламова).

Значительную роль в развитии русской вокальной лирики сыграла поэзия Пушкина: она возвысила романс до уровня подлинно классического искусства. Именно в пушкинскую эпоху выдвигается ряд талантливых композиторов-романсистов: А.А.Алябьев, А.Н.Верстовский, М.Л.Яковлев и, наконец, М.И.Глинка, в раннем творчестве которого поэзия Пушкина получила совершенное выражение.

В 40-х годах романс испытывает значительное влияние поэзии Лермонтова. Под влиянием литературы гоголевского периода, публицистики Герцена и Белинского в вокальную лирику проникает социально-обличительная тема. Её воплощение - в отдельных романсах Алябьева, в творчестве Даргомыжского, позже - у Мусоргского.

В начале XIX века формируются *основные разновидности русского романса*:

- ◆ *русская песня* - одна из наиболее распространённых, возникшая как подражание народной песне (Кашин, Алябьев, Гурилёв, Варламов);
- ◆ *элегия* - особый вид лирико-философского романса, в котором преобладает созерцание, глубокое размышление (Алябьев, Н.А. и Н.С.Титовы, М.И.Глинка);
- ◆ *баллада* - вид романтической лирики; повествовательного характера, обычно посвящена драматическим событиям, нередко включает в себя фантастический элемент (Верстовский, Алябьев, Варламов);

- ◆ **застольная песня** - имеет чёткий ритм, куплетную структуру с запевом солиста и припевом хора; в декабристскую эпоху отличалась героико-патриотической тематикой.

Музыка русского романса - богатая, выразительная, имеет гибкую мелодическую линию, унаследованную от народной песни.

Развитие бытовой вокальной лирики сыграло важную роль в формировании русского музыкального стиля. Интонации романса проникали и в оперу, и в инструментальные произведения. Они ясно ощутимы в творчестве крупнейших композиторов того времени.

РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ - СОВРЕМЕННОКИ ГЛИНКИ

Самыми известными композиторами первой половины XIX века в России были Алябьев, Верстовский, Варламов, Гурилёв.

Александр Александрович Алябьев (1787-1851) - участник Отечественной войны и друг декабристов; в своём творчестве отразил прогрессивные стремления русского искусства того времени. Алябьеву принадлежат произведения различных жанров: 6 опер; балет; около 20 водевилей; музыка к драматическим спектаклям; инструментальные сочинения - увертюры, симфонии, сюиты, камерно-инструментальные ансамбли. Наибольшую популярность снискала вокальная лирика композитора - романсы, различные по содержанию и жанрам. Среди них есть "русские песни", баллады, драматические монологи, лирические романсы, песни героико-патриотического характера. Обращаясь к текстам Пушкина, Дельвига, Огарёва, поэтов-декабристов, Алябьев сумел чутко передать образное богатство русской поэзии.

"Соловей" (стихи А.А.Дельвига) - самая известная "русская песня" Алябьева. Написанная в 1827 году, популярна и поныне. Мелодия романса - ясная, душевная, поддерживаемая простым "гитарным" аккомпанементом - служит классическим образцом городского песенного стиля первой половины XIX века.

Александр Егорович Варламов (1801-1848) - талантливый музыкант, вышедший из недворянских слоёв общества, музыкальное образование получил в Петербургской певческой капелле под руководством Д.С.Бортнянского. Выступал в концертах как певец и гитарист, давал уроки пения, был театральным дирижёром, выпускал в Москве и Петербурге музыкальные журналы.

В обширном творческом наследии Варламова наиболее значительное место занимают романсы и песни. Гражданская, социальная тема не нашла у Варламова столь прямого выражения, как у Алябьева, однако его лирические произведения глубоко созвучны настроениям, переживаемым русским обществом 30-х годов. Музыка Варламова отличается мелодическим богатством. Тесная связь с народной основой часто приводила к тому, что некоторые из его произведений воспринимались как подлинно народные песни. Яркий тому пример - романс

“Красный сарафан” на стихи Цыганова. По словам композитора Н.А.Титова, он звучал повсюду - “и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика”.

Одним из первых Варламов обратился к поэзии Лермонтова. Широко известен романс **“Белеет парус одинокий”**. Свободолюбивое настроение, мятежные порывы, заключённые в стихах, подчёркнуты стремительной, динамичной мелодией и фортепианным сопровождением, основанном на чеканном, упругом ритме болеро.

Александр Львович Гурилёв (1803-1856) был сыном известного крепостного музыканта, композитора и дирижёра, руководившего оркестром при театре графа Орлова. Музыкальное образование получил у отца и брал уроки у знаменитого ирландского пианиста Джона Фильда, долго жившего в Москве.

Гурилёв владел скрипкой, альтом, играл в крепостном оркестре; пользовался большой известностью как превосходный пианист, исполнитель и педагог. Среди известных произведений Гурилёва - ряд сочинений для фортепиано: мазурки, вальсы, вариации.

Лучшая, ценнейшая часть наследия композитора - песни и романсы, а также обработки народных песен.

“Колокольчик” на стихи Макарова - одна из самых популярных песен Гурилёва, ставшая народной. Её элегически-задушевная мелодия развивается в ритме вальса.

В творчестве Алябьева, Варламова и Гурилёва русская вокальная лирика получила широкое развитие, став одной из областей отечественного музыкального искусства. Продолжение её традиций - в творчестве Даргомыжского, Мусоргского, А.Рубинштейна и далее - Чайковского, гениального мастера романса. Здесь же истоки вокальных произведений Рахманинова, Глиэра, Мясковского.

Русские композиторы начала XIX века создали значительные произведения не только в жанре камерно-вокальной музыки. Крупный вклад в развитие национальной оперы внёс **Александр Николаевич Верстовский (1799-1862)**. В историю русской культуры он вошёл как крупнейший композитор музыкального театра, автор опер, музыки к драматическим спектаклям, водевилей, а также многочисленных романсов, кантат, духовной музыки. Талантливый музыкант, Верстовский уже в восьмилетнем возрасте выступал как пианист, а в десять лет солировал в открытых концертах.

По окончании института путей сообщения он отказывается от блестящей карьеры в департаменте и посвящает себя профессиональному служению искусству. Влюблённый в театр, со свойственной ему кипучей энергией Верстовский пробует свои силы как переводчик, актёр, композитор, режиссёр, организатор оперной труппы. Велика его роль как педагога и воспитателя музыкально-театральных кадров.

В романтических операх Верстовского - **“Вадим”, “Пан Твардовский”, “Аскольдова могила”, “Громобой”, “Чурова долина”** - получил отражение характерный интерес к истории прошлого, древним традициям народного

музыкально-поэтического творчества. Его оперы проникнуты любовью к русской старине, её сказкам и легендам. В созданных композитором образах - воплощение душевного мира человека. Большое место отводит Верстовский показу народного быта: особенно широко представлены в его операх картины народных праздников и обрядов. Продолжение традиций его опер - в ска-зочных операх Римского-Корсакова и Прокофьева.

М.И.ГЛИНКА (1804-1857)

Подобно тому как Пушкин открыл своим творчеством классическую эпоху русской литературы, Михаил Иванович Глинка стал основоположником русской классической музыки.

Подъём патриотических чувств и национального самосознания, происшедший в русском обществе после победы над Наполеоном, сыграл огромную роль в формировании Глинки как гражданина и художника. Произведения Глинки определили общественно-национальное и мировое значение русской музыкальной культуры.

Общение с А.С.Пушкиным, В.А.Жуковским, В.Ф.Одоевским, с будущими декабристами способствовало выработке передовых эстетических взглядов и творческих принципов композитора. Неудивительно, что народ стал главным героем творчества Глинки, а народная песня - основой его музыки.

По-новому подходит Глинка к народным источникам: опираясь на коренные своеобразные черты народной песни, он соединил их со всем богатством выразительных средств, накопленным мировой музыкальной культурой, и создал самобытный национальный музыкальный стиль, ставший основой русской музыки последующих эпох.

Стремление воплощать образы героев, ставящих общие интересы выше личных, тяготение к монументальным формам роднит творчество Глинки с классицизмом (Глюк, Моцарт, Бетховен). Коснулись Глинки и некоторые устремления романтизма: интерес к изображению народного быта с его национальным колоритом, обращение к народным преданиям и сказкам. Однако в целом творческий облик композитора определяется правдивым раскрытием реальных событий, душевных переживаний человека. Это - принципы реалистического метода. Творчество Глинки открыло эпоху реализма в русской музыке.

В творчестве Глинки представлены почти все музыкальные жанры (камерно-вокальные произведения, симфонические увертюры, камерно-инструментальные ансамбли, вокальные упражнения и этюды, музыка к драматическим спектаклям), однако в центре его музыкального наследия - 2 оперы: **“Жизнь за царя” (“Иван Сусанин”)** и **“Руслан и Людмила”**.

В опере “Руслан и Людмила”, переосмыслив содержание иронической шутилки поэмы Пушкина, Глинка выдвинул на первый план величавые обряды

легендарной Киевской Руси. Эта опера - прямая предшественница русских эпических опер, она прокладывает путь к образному миру сочинений Бородина и Римского-Корсакова.

ОПЕРА “ИВАН СУСАНИН”

Это первая русская классическая опера в жанре героической народной музыкальной драмы. Первое представление состоялось 27 ноября 1836 года в Петербурге. В основе сюжета - предание о подвиге костромского крестьянина в 1612 году, описанное поэтом-декабристом Рылеевым в стихотворной думе “Иван Сусанин”. И Рылеев, и Глинка в героическом поступке простого человека усматривали проявление силы и патриотизма всего русского народа, готового отдать жизнь во имя свободы родной земли.

Впервые на русской сцене была поставлена отечественная опера, основанная на непрерывном музыкальном развитии, без разговорных вставок. Законченные эпизоды - арии, песни, романсы, ансамбли, хоры, характеризирующие действующих лиц оперы, связаны между собой речитативами. Глинка создал особый, новый тип ариозно-распевного речитатива, основанного на песенных интонациях, отражающего особенности того или иного персонажа (этот своеобразный вид пения получил дальнейшее развитие в операх русских композиторов).

В основе драматургии оперы - конфликт двух сил: русского народа и польской шляхты.

Каждое из четырёх действий оперы является одним из этапов в развитии этого конфликта: I и II действия - экспозиция противостоящих лагерей, в III действии - их открытое столкновение; IV действие - драматическая развязка, за которой следует торжество победителей (эпилог).

- ◆ **Интродукция и I действие.** Село Домнино. Экспозиция образа русского народа и главных действующих лиц: Сусанина, Антонида, Собинина.
- ◆ **II действие.** Замок польского короля Сигизмунда. Экспозиция польского лагеря - сцена бала.
- ◆ **III действие.** В доме Сусанина. Характеристика Вани, подготовка к свадьбе Антонида и Собинина, вторжение поляков, ответы Сусанина полякам, сцена Антонида с девушками.
- ◆ **IV действие (3 картины):** 1-я - Собинин с русскими ополченцами в поисках польского отряда; 2-я - сцена Вани у ворот монастыря; 3-я - драматическая кульминация оперы - сцена Сусанина с поляками в лесу, гибель Сусанина.
- ◆ **Эпилог.** Красная Площадь в Москве. Русский народ празднует победу над захватчиками.

Развёртывание и разрешение конфликта Глинка передаёт средствами самой музыки: характеристики русских крестьян и польских захватчиков конфликтны. Для русских характерны песни - спокойные, мужественные, на-родно-

крестьянского склада, с распевными вокальными мелодиями, передающими богатство человеческих чувств. Для характеристики поляков Глинка обращается к мелодиям и ритмам польских танцев - полонеза и мазурки. Поляки лишены сольных характеристик, и почти исключительно представлены оркестровой музыкой. Даже хоровые эпизоды основаны на темах инструментального типа.

Особо важное значение в опере имеют **интродукция** и **эпизод**. Эти сцены играют роль вступления и коды драматического произведения, подчёркивая, что ведущая роль в драматургии оперы принадлежит народу. Разносторонняя его характеристика, раскрывающая героизм и стойкость, душевное величие и отзывчивость, дана в многочисленных массовых сценах.

В **интродукции** чередуются два хора: мужской и женский. Тема мужского хора, близкая по характеру народным солдатским песням, мужественная и энергичная, имеет 4 проведения: первые три - без изменений, в мажоре, а четвертое - в одноимённом миноре, с оттенком суровой печали при воспоминании о героях, отдавших жизнь за родину.

Мелодия второго хора - женского - появляется сначала у оркестра, а затем у хора: оживлённая, радостная, напоминающая весенние хороводные песни.

Интродукция заканчивается большой хоровой фугой. В ней соединяются интонации мужского и женского хоров. Таким образом, Глинка показал в интродукции разные стороны облика народа: непоколебимую волю и мужественную стойкость, а также задушевную сердечность и любовь к родной природе.

I действие открывает музыкальная характеристика Антонида - её **каватина** и **рондо**.

Каватина - медленная, задумчивая, основана на интонациях женского хора из интродукции, выдержана в духе народных лирических песен.

Рондо - оживлённое, грациозное. Его лёгкая, светлая мелодия напоминает распространённый в городском быту тип "русской песни".

Здесь же первую характеристику получает Сусанин. Его речитатив "Что гадать о свадьбе" звучит неторопливо, с достоинством.

Трио "Не томи, родимый", следующее за сценой прихода Собинина, - яркий образец лирического ансамбля. Все партии основаны на одних и тех же интонациях, близких городскому бытовому романсу.

Второе, "польское", действие оперы резко контрастно первому. В характеристике пирующих поляков - чёткие, упругие ритмы танцев: полонез, краковяк, вальс и мазурка. Если в операх предшественников танцы играли роль вставного дивертисмента, то у Глинки они получили важное драматургическое значение, став средством образной характеристики действующих лиц. Интонации и ритмы мазурки и полонеза будут сопровождать польский отряд в дальнейшем развитии оперы.

"Польский акт" оперы "Иван Сусанин" стал началом русской классической балетной музыки.

III действие условно делится на две части: до прихода врагов и после их появления.

В первой - спокойствие и радость семейного благополучия. В *песне Вани* приёмный сын Сусанина получает первую сольную характеристику. Простота, душевная чистота, благодарность приёмному отцу переданы в пластичной мелодии, близкой интонациям народных песен.

Тихая и мирная беседа дружной семьи находит выражение в *квартете* (Антонида, Ваня, Собинин, Сусанин). В оркестровом сопровождении появля-ется “тема семейного счастья”, которая прозвучит в предсмертной сцене Суса-нина.

Вторая половина третьего действия полна драматического напряжения. Тему семейного счастья прерывают интонации полонеза, предвеляя появление поляков. В их характеристике появляются интонации зловещей угрозы, которым противопоставляются *ответы Сусанина* - величественные и спокой-ные, исполненные достоинства. В них Глинка использует основные музыкаль-ные темы оперы: в реплике “Велик и свят наш край родной” - зерно темы хора “Славься” из финала оперы, а его ответ “Страху не боюсь, смерти не боюсь” основан на теме мужского хора из интродукции.

Свадебный хор девушек “Разгулялися, разливалися” принадлежит к прекраснейшим поэтичным страницам творчества Глинки. Ярко оттеняя один из самых драматических моментов оперы, этот хор звучит светло и безмятежно. Незатейливая мелодия, переменный лад, пятидольный размер приближает его к народным обрядовым песням.

Романс Антонида “Не о том скорблю, подруженьки” раскрывает глубину горя любящей дочери. Преобладание в мелодии нисходящих интонаций роднит её с народными плачами и причитаниями.

В **IV действии** новый, героический характер приобретает музыкальный образ Вани (2-я картина, сцена у посада).

Драматической кульминацией оперы является 3-я картина - *сцена Сусанина с поляками в лесу*. Поляков вновь характеризует мазурка, но на смену воинственному и бравурному звучанию появляются неустойчивые аккорды, тусклые краски оркестра, придающие музыке болезненный, надломленный характер.

Речитатив и ария Сусанина - один из наиболее напряжённых и драматичных эпизодов оперы, раскрывающий образ героя и патриота. *Вступительный речитатив “Чуют правду...”* - один из лучших образцов глинкинской песенной декламации. *В самой арии “Ты взойдёшь, моя заря”* ярко выражено мужество Сусанина: он жертвует самым дорогим - жизнью - ради любви к Отчизне. Мелодия арии строга, широко распевна, насыщена интонациями, ха-рактерными для русской лирической песни.

В следующем за арией речитативном монологе Сусанин мыслями обра-щается к семье. В оркестровой партии появляются звучащие ранее в опере темы: из рондо Антонида, из квартета (3-е действие) - “тема семейного сча-стья”, маршевая тема Собинина, тема песни Вани. Таким образом Глинка под-водит итог линии сквозного интонационного развития, проходящей через всю оперу.

Эпилог - заключительная сцена народного торжества на Красной Площади в Москве. Он состоит из трёх разделов: первого изложения хора “Славься”, трио Вани, Антонида и Собинина с хором и нового, заключительного изложения хора “Славься”.

Трио задумано как скорбное воспоминание о погибшем герое.

Гениальное “Славься” достойно венчает оперу. Богатырский образ народа-победителя, идея патриотизма и величия родины получает здесь законченное и яркое образное воплощение.

В музыке “Славься” Глинка обобщил признаки разных народно-песенных жанров: торжественность и эпическая сила придают ей черты гимна; некоторые обороты напоминают колокольный перезвон (который и сопровождает завершающее проведение “Славься”); упругие ритмические акценты придают ему черты марша.

Создание оперы “Иван Сусанин” открыло классический период развития этого жанра в русской музыке. Первая отечественная опера отличается подлинной цельностью стиля, драматургическим и музыкальным единством. Созданный Глинкой жанр народной музыкальной драмы находит продолжение в произведениях Серова (“Юдифь”), Мусоргского (“Борис Годунов”, “Хованщина”), Римского-Корсакова (“Псковитянка”), в творчестве советских композиторов.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Симфоническое творчество Глинки составляет небольшую по объёму, но исключительно важную по значению часть его наследия. Наиболее значительные произведения для симфонического оркестра:

- ◆ фантазия “Камаринская”;
- ◆ испанские увертюры “Ночь в Мадриде”, “Арагонская хота”;
- ◆ “Вальс-фантазия”;
- ◆ музыка к трагедии “Князь Холмский”.

Часто в репертуар симфонических оркестров входят увертюры к операм “Руслан и Людмила”, “Иван Сусанин”.

В своих симфонических произведениях Глинка создал зарисовки русской народной жизни и народных характеров, передал впечатления от быта и природы Испании, раскрыл личные переживания. Его образы отличаются яркостью и конкретностью, а оркестровая палитра - щедростью и богатством красок.

Важнейшая особенность симфонических произведений Глинки - их общедоступность и демократичность.

Художественное содержание произведений для симфонического оркестра обусловили широкое обращение к народной песне и танцу. В “Камаринской” и испанских увертюрах Глинка использовал подлинные народные напевы, но не просто цитируя их, а находя методы симфонического развития, отвечающие характеру самих народных мелодий: вариационную разработку и полифоническое обогащение.

Глинка первым из русских композиторов достиг высшего для его времени уровня профессионального мастерства в области формы, гармонии, оркестровки. Оркестр у Глинки играет особую роль в создании живописных картин: мастерски использует он тембры инструментов, насыщенность или прозрачность оркестровой ткани.

Одним из самобытнейших образцов мирового симфонического искусства является гениальная **“Камаринская”**. Написанная в 1848 году, она является последним законченным крупным произведением Глинки, подводя итог его достижениям в области симфонической музыки.

“Камаринская” - фантазия на две русские темы, написанная в форме двойных вариаций. Она воплощает типичные черты народного характера - сочетание раздумья с неиссякаемым весельем и юмором. Темы “Камаринской” контрастны: *первая - свадебная песня “Из-за гор, гор высоких”, вторая - плясовая “Камаринская”*. Различные по жанру, они контрастны и по характеру: первая - лирическая, напевная; вторая - весёлая, оживлённая. Такое сопоставление песен часто встречается в народном хоровом исполнении.

Медленная тема после короткого вступления звучит унисонно, как сольный запев, за ним сразу следуют 3 куплета (вариации), в которых словно вступает хор: основная мелодия обрастает подголосками. Глинка применяет здесь метод интонационного, а также оркестрового варьирования: свадебная звучит у деревянных духовых, напоминающих звучание жалеек, свирелей, рожков. Плясовая появляется у струнных *pizzicato*, воспроизводящих звучание балалаек. В шести вариациях она развивается полифонически - путём варьирования подголосков в сопровождении, но затем подвергается существенным изменениям и незаметно переходит в медленную. Таким образом Глинка искусно выявляет родство контрастных мелодий, достигая непрерывного музыкального развития и интонационного единства всей фантазии.

Заключительный раздел произведения становится его вершиной, итогом. Плясовая снова получает разнообразное освещение и к концу, как обычно в народных плясках, убыстряется. В изложение включаются новые инструменты, будто в пляску вступают новые участники.

Принципы симфонического отображения народной жизни и конкретные приёмы изложения и развития народно-песенных тем, воплощённые Глинкой в “Камаринской”, осветили путь всем русским композиторам последующих поколений. “Русских симфонических сочинений написано много, - писал Чайковский. - 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 всё его богатство”.

“**Арагонская хота**”¹ - колоритная картина испанской народной жизни, основанная на подлинно народных напевах и танцевальных наигрышах. Глинка написал эту увертюру в 1846 году, в Мадриде, под впечатлениями, полученными в результате двухлетнего пребывания в Испании. Образцы самобытной народной музыки Глинка искал в среде простых людей - народных певцов и танцоров, записывая мелодии испанских песен и танцев. Произведение отличается сочностью красок, яркостью контрастов, виртуозным использованием оркестра. “Арагонская хота” написана в сонатной форме. В её построении и развитии сочетаются два принципа - вариационность и сонатность.

Испанские увертюры и “Камаринская” Глинки положили начало народно-жанровому симфонизму. Его продолжение - в творчестве Балакирева (две увертюры на темы русских народных песен), Бородина (финал Второй симфонии), Чайковского (финалы Второй и Четвёртой симфоний; “Итальянское каприччио”).

“**Вальс-фантазия**” был написан Глинкой в 1839 году. В первом варианте это произведение предназначалось для фортепиано. В 1856 году была создана оркестровая редакция, в которой оно исполняется и поныне. Подобно тому, как в “Камаринской” видятся картины народной жизни, так и в “Вальс-фантазии” угадывается повествование о драме женской души. В центре внимания - первая тема, изящная, задумчиво-элегическая. Нечётные трёхтактовые фразы придают ей устремлённость и полётность, а нисходящая тритоновая интонация - порывистость и напряжённость.

Вальсовая тема ярко контрастирует с разнообразными эпизодами, неоднократно повторяясь, и образует форму рондо.

“Вальс-фантазия” Глинки явился зерном, из которого выросла *русская лирико-психологическая симфоническая музыка*, посвящённая раскрытию внутреннего мира человека. Она нашла своё продолжение прежде всего в музыке Чайковского.

РОМАНСЫ

К жанрам камерно-вокальной музыки Глинка обращался на протяжении всего творческого пути. Его романсы - своеобразный музыкальный дневник, в котором - весь путь развития композитора, его устремления и интересы в разные периоды жизни.

Содержание романсов охватывает очень широкий круг явлений:

- ◆ многообразные личные чувства;
- ◆ портреты различных лиц, сцены жизни;
- ◆ картины далёких времён и стран.

¹ хота - испанский народный танец

Богатство содержания определяет многообразие жанров:

- ◆ все виды бытового романса - “русская песня”, элегия, серенада;
- ◆ баллада и фантазия;
- ◆ жанры, характерные для музыки других народов - испанское болеро, итальянская баркарола.

Формы, используемые в романсах, также различны: куплетная, трёх-частная, рондо и сложная, свободная, с чередованием разных эпизодов.

Сохраняя единство своего стиля, Глинка сумел отобразить в музыке особенности поэтического языка более чем двадцати поэтов. Пушкин, Жуков-ский, Дельвиг, Баратынский, Батюшков, Кукольник - вот далеко не полный их перечень.

Главным средством воплощения содержания является напевная вокаль-ная мелодия. Глинка сам был хорошим певцом-исполнителем, а также вокаль-ным педагогом, отсюда - прекрасное знание возможностей певческого голоса.

Фортепианная партия играет в романсах не только роль сопровождения: она создаёт общее настроение, рисует фон действия. Нередко повторяясь в кон-це романса, музыка вступления образует заключение, что способствует закон-ченности, целостности формы.

В романсах раннего периода творчества композитора (1824-1834 гг) преобладает лирическое настроение, жанры бытового романса. Лучшие произ-ведения этих лет - элегия *“Не искушай”* (ст. Баратынского), “русская песня” *“Ночь осенняя”* (ст. А.Римского-Корсакова).

В зрелых романсах, написанных после 1834 года (начало работы над опе-рой “Иван Сусанин”) содержание намного обогатилось. В этот период Глинка написал *девять романсов на стихи Пушкина и вокальный цикл из двенадцати романсов на стихи Н.В.Кукольника “Прощание с Петербургом”*.

“Я помню чудное мгновенье” - жемчужина русской вокальной лирики, в которой идеально слились гениальное стихотворение Пушкина и вдохновенная музыка Глинки. Это один из замечательных образцов вокального стиля компо-зитора.

Стихотворение Пушкина чётко делится по содержанию на три раздела: зарождение любви, разлука, радость новой встречи. В соответствии с этим ро-манс строится в трёхчастной форме.

Основная мелодия - чарующая красотой и гибкостью. Свободная и непринуждённая в своём движении, она одновременно отличается уравнове-шенностью формы. Мелодическое зерно - основная музыкальная тема - излага-ется в инструментальном вступлении и заключении романса. Особое значение фортепианной партии, тонко следующей за малейшими изменением-иями настро-ений в тексте, очень характерно для стиля Глинки.

“Попутная песня” - своеобразная жанровая картина, в которой Глинка первым из композиторов передал в музыке совершенно новое впечатление от поездки по железной дороге.

В фортепианной партии - непрерывное равномерное движение, имити-рующее частый перестук колёс. Изобразительное начало есть и в оживлённой

скороговорке первого раздела вокальной партии. Во втором разделе ритми-ческий фон аккомпанемента сохраняется, но мажор сменяется минором и плавная, гибкая мелодия передаёт переживания путешественника.

“**Жаворонок**” - скромная, бесхитростная “русская песня”, воплощение образа любимой русской природы. Тонкие изобразительные штрихи - подражание птичьему щебетанию в фортепианном вступлении и взлетающие октавы в сопровождении - рисуют картину широкого русского простора.

Мелодия песни по интонационному складу близка народным напевам - задушевым, проникнутым искренним, чистым чувством.

Глинка является основоположником не только оперной и симфонической, но и камерно-вокальной русской музыки. Он развил форму романса, наполнил его жизненным содержанием, усилил индивидуальные характеристики его образов. Традициям Глинки в этом жанре следовали все русские композиторы: Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Даргомыжский, Чайковский, Мусоргский.

Творческое наследие Глинки стало величественным фундаментом для всей отечественной музыки. Все русские композиторы-классики, а также передовые музыкальные критики по праву считали себя наследниками и продолжателями великого дела Глинки, развивая и обогащая русское музыкальное искусство.

А.С.ДАРГОМЫЖСКИЙ (1813-1869)

Александр Сергеевич Даргомыжский - младший современник, друг и последователь Глинки. Его мировоззрение и творческие принципы складывались в условиях николаевской реакции, последовавшей за восстанием декабристов.

В период творческой зрелости - 40-х годах - определилось главное направление в творчестве Даргомыжского, связанное с общественным разладом между миром власть имущих и миром обездоленных. Это же направление, названное **критическим реализмом**, получает своё развитие в русской литературе: произведениях Гоголя, Герцена, Достоевского, Тургенева. Вслед за Пушкиным любимым поэтом Даргомыжского становится Лермонтов, показавший лицемерие высшего общества.

Бережно и чутко раскрывал композитор духовный мир своих героев, их чувство человеческого достоинства, гордость, способность горячо любить.

В творчестве Даргомыжского представлены практически все жанры: оперы, романсы и песни, произведения для симфонического оркестра, для фортепиано; ансамбли и хоры. Во многих из них он выступает как смелый новатор. В оперном творчестве, в отличие от Глинки, представлявшего народ как монолитное целое, Даргомыжский стремится к показу глубокого различия между людьми, созданию ярких, социально точных характеристик лиц определённого сословия.

В камерно-вокальной музыке он создаёт новые жанры: сатирический романс и сатирическую песню, лирический и драматический монолог. Умением психологически тонко раскрыть яркие черты каждого характера Даргомыжский завоевал славу выдающегося музыкального портретиста.

От Глинки он унаследовал горячую любовь к народной песне, часто используя подлинно народные напевы и создавая на их основе самостоятельные мелодии. Более глубоко развивает он традиции глинкинского мелодизированного речитатива, вводя мелодические и ритмические обороты, воспроизводящие различные типы человеческой речи. Речитатив Даргомыжского становится гибким и изменчивым: бытовым, комедийным, драматичным, ироническим, полным горечи или сарказма.

Даргомыжский сам был хорошим исполнителем вокальной музыки, а также постоянно работал с вокалистами, передавая умение создавать яркие, правдивые образы без помощи сценического действия и костюмов, “играя” голосом.

В последнее десятилетие своей жизни Даргомыжский стал свидетелем невиданного расцвета русской национальной школы в музыке, представленной композиторами “Могучей кучки” и Чайковским. Он вошёл в историю новатором, связующим звеном между эпохой Глинки и Пушкина и эпохой великого подъёма демократических сил России в 60-х годах. Его традиции наиболее полно раскрыты в творчестве Мусоргского (искусство социального портрета, произведения музыкальной сатиры, область характерного речитатива) и Чайковского (жанр психологической музыкальной драмы, линия лирико-драматических романсов).

ОПЕРА “РУСАЛКА”

Это первая русская опера в жанре *психологической бытовой музыкальной драмы*. Первая постановка состоялась в мае 1856 года в Петербурге. Аристократической публикой опера была принята очень холодно.

Сюжет драмы Пушкина привлёк Даргомыжского остротой социального конфликта. В либретто, написанном самим композитором, сохранён основной план и стиль Пушкина, однако увеличено количество народно-бытовых эпизодов и досочинены заключительные сцены. В основе содержания оперы - типичная трагедия, возникшая в условиях крепостного строя - история простой девицы, обманутой и покинутой богатым князем.

В опере четыре действия:

I действие - экспозиция основных действующих лиц (Мельник, Наташа, Князь), завязка драмы и первая трагическая развязка - гибель Наташи.

II действие - продолжение конфликта - во время свадебного пира звучит песня Наташи.

III действие (спустя 12 лет) - 2 картины: в 1-й - характеристика Княгини, страдающей от нелюбви Князя; во 2-й картине - сцена встречи Князя с обезумевшим Мельником.

IV действие - 2 картины: 1-я - фантастическая сцена в подводном царстве русалок, экспозиция образа маленькой русалочки - дочери Князя; 2-я - драматическая развязка всей оперы - гибель Князя, последовавшего за дочерью-русалочкой.

Широко представлены в опере новаторские принципы Даргомыжского:

- ◆ **выбор жанра, обусловившего новые задачи** - показ духовного мира героев;
- ◆ в основе драматургии - **принцип сквозного развития**;
- ◆ переосмысление старых оперных форм: упрощены арии, нет замкнутых ансамблей, появились сцены нового типа, основанные на речи-тативных диалогах.
- ◆ в основе музыкального языка - **метод интонационного реализма**, воспроизведение живых интонаций человеческой речи;

Следует особо отметить существенную особенность созданных Даргомыжским образов: они не только раскрываются в действии и во взаимоотношениях, но показываются в **непрерывном развитии и изменении** под влиянием драматических событий. Нежная, скромная, страстно любящая Наташа в конце оперы - властная и мстительная русалка. Мельник - новый для русской оперы образ, соединяющий, казалось бы, несовместимое: бытовую комедийную характерность и высокую трагедийность. В первом действии весельчак и балагур, в третьем, под влиянием пережитого горя, он потрясюще трагичен, вызывает чувство негодования к людям, доведшим его до безумия.

Исключительное место в опере занимает **I действие**. Его содержание могло бы послужить сюжетом для самостоятельного произведения.

Действие открывает **ария Мельника**. Основная её тема - оживлённая, основанная на народных интонациях, - появляется в небольшом оркестровом вступлении. Повторяющийся плясовой припев придаёт музыке юмористический характер.

Терцет - Наташа, Мельник и Князь - одновременно характеризует героев и определяет их взаимоотношения. Это не просто ансамбль, а настоящая драматическая сцена, в которой героине отведена ведущая роль. Её сольный запев "Ах, прошло то время" - яркая характеристика в стиле городского лирического романса, - передаёт печаль девушки, её искренние чувства.

Следующая за ансамблем большая **народно-хоровая сцена** резким контрастом подчёркивает трагедию Наташи и рисует бытовую фон развивающейся драмы. Сцена состоит из трёх песен, чередующихся по принципу постепенного перехода от печальной задумчивости к бурному веселью:

- ◆ первая - **лирическая протяжная** "Ах ты, сердце";
- ◆ вторая - **хороводная** "Заплетися, плетень";
- ◆ третья - **плясовая** "Как на горе мы пиво варили".

К числу ярчайших образцов новаторского письма Даргомыжского принадлежит **дуэт Наташи и Князя**, сцена их объяснения. В речитативных диалогах ярко обрисованы контрастные характеры героев. Безостановочное

развитие, тональные модуляции, смены темпа, ритма, оркестровой фактуры - всё служит одной цели: оттенить многообразие смены душевных состояний.

После диалога с Мельником происходит “перерождение” Наташи. Чувство любви переходит в ожесточение и ненависть. Трагическая решительность звучит в её последнем обращении с заклинанием к царице Днепра.

II действие начинается с красочной сцены княжеской свадьбы. В ней большое место отведено хорам. Особенно ярко выделяется грациозный трёхголосный *женский хор “Сватушка”*. Народные черты присущи не только его мелодии, но и оркестровой партии с элементами подражания народно-инструментальным наигрышам.

Центральным и переломным моментом второго действия является исполняемая за сценой печальная *песня Наташи*. Её неожиданное появление прерывает общее веселье, навевая тягостные предчувствия. Прозрачный тембр арфы в сопровождении создаёт образ фантастический и холодный.

III действие. В 1-й картине получает развитие *образ Княгини* (её первая характеристика - два лирических ариозо в сцене свадьбы). Звучащая здесь *ария* тесно связана с идеей оперы и воспринимается как выражение исконной печали русской женщины о своей доле.

Ярко контрастна ария Княгини *песня Ольги* (приближённой к Княгине девушки) “Как у нас на улице”, дающая возможность разрядить действие весёлым игровым элементом.

2-я картина, наряду с первым действием, принадлежит к ярчайшим страницам оперы, отражающим черты новаторского стиля Даргомыжского. Это сцена встречи Князя с безумным Мельником, образ которого раскрывается с новой стороны. Эта драматическая сцена построена на непрерывном, сквозном развитии.

Хоры и танцы русалок из **третьего** и первой катины **четвёртого действия** не имеют существенного значения для музыкальной драматургии “Русалки”.

Значительным эпизодом является *ария Русалки* (1-я картина IV действия), рисующая гордый, властный и суровый образ подводной царицы, исполненной жаждой мести.

“Русалка” - произведение, не совсем равноценное во всех своих частях. Наряду с высокохудожественными эпизодами есть менее выразительные. Не так образно, как у Глинки, удалось воплотить Даргомыжскому основную идею оперы в *уввертюре*. При этом историческое и художественное значение оперы чрезвычайно велико. Драматургические принципы Даргомыжского оказали заметное воздействие на творчество многих русских и зарубежных композиторов (Чайковский, Мусоргский, Верди, Пуленк, Прокофьев).

РОМАНСЫ И ПЕСНИ

Камерно-вокальные произведения занимают значительное место в творчестве Даргомыжского. Романсы и песни он писал на протяжении всей жизни, и эти произведения стали своеобразной творческой лабораторией композитора.

Даргомыжский обращался ко всем популярным в его время вокальным жанрам, наполняя их новым содержанием, а также создал ряд новых их видов:

- ◆ *монолог-портрет* (лирический, драматический, юмористический, сатирический);
- ◆ *музыкальная сценка-диалог*;
- ◆ *музыкальный рассказ о характерном случае из современной жизни*;
- ◆ *монолог-размышление*.

В обращении с поэтическим текстом Даргомыжский руководствовался своим принципом: “Хочу, чтобы звук прямо выражал слово”. Его задача - не передача общего настроения, а детальное следование мелодии за тончайшими изгибами и оттенками человеческой речи.

Своеобразна роль фортепианного сопровождения: редко оно служит красочным фоном. Более характерно использование ритма, гармонии, фактуры как ярких средств музыкальной характеристики, усиливающих выразительность вокальной партии.

В ранний период творчества Даргомыжский испытывает значительное влияние романсов Глинки. Лучшие произведения этого времени - *“Ночной зефир”*, *“Я Вас любил”* на стихи Пушкина.

Один из первых музыкальных портретов - песня *“Шестнадцать лет”* (стихи А.А.Дельвига), в которой Даргомыжский рисует реальный образ простодушной и мечтательной девушки.

Новаторская сущность композитора наиболее полно проявляется с конца 40-х годов. В комедийно-бытовой сценке *“Мельник”* раскрылось великолепное знание человеческих характеров, нашёл выражение неистощимый юмор, проявилось мастерское владение интонациями народно-бытовой речи. Эта мини-атюра открывает совершенно новую сторону поэзии Пушкина, незатронутую композиторами-романсистами.

Лучшими произведениями на слова Лермонтова являются два монолога: *“И скучно, и грустно”* и *“Мне грустно”* - монолог-обращение к любимому человеку, полный тревоги и печали.

“Старый капрал” (стихи Курочкина из Беранже) назван Даргомыжским “драматической песней”. Это одновременно монолог и драматическая сцена. Речь старого солдата, обращённая к ведущего его на расстрел товарищам, раскрывает душевный мир простого, мужественного человека. Трагическая судьба старого капрала - жертвы социального неравенства - была типична для многих современников Даргомыжского. Блестяще использованы здесь возможности куплетной формы: припев является основной музыкальной темой-характеристикой старого солдата, привыкшего к воинской дисциплине, а каждый из куплетов дополняет образ новыми чертами, выявляя глубокую человечность и душевную красоту.

Особенно ярко обличительный дар Даргомыжского проявился в бессмертных сатирических произведениях: комической песне “*Червяк*” (стихи Курочкина из Беранже) и сатирическом рассказе “*Титулярный советник*” (стихи П.Вейнберга).

Особенности вокального творчества Даргомыжского проявились и получили дальнейшее развитие в его оперных произведениях. Его открытия в области музыкального речитатива были продолжены в творчестве русских композиторов (в особенности у Мусоргского).

Творчество Даргомыжского имело огромное влияние на дальнейшее развитие русской музыки. Композиторы 60-х годов чтили в Даргомыжском живого носителя традиций Глинки и “великого учителя музыкальной правды” (Мусоргский).

А.П.БОРОДИН (1833-1887)

Александр Порфирьевич Бородин был удивительно разносторонней личностью, наделённой многими талантами. Он вошёл в историю и как великий композитор, и как выдающийся химик - учёный и педагог, и как активный общественный деятель. Незаурядным было и его литературное дарование.

Музыкальное творчество Бородина хотя и невелико по объёму, но включает образцы разных жанров: оперу, симфонию, симфоническую картину, квартеты, фортепианные пьесы, романсы. Через все произведения композитора проходит одна ведущая мысль - о богатырской мощи, скрытой в русском народе. В сочинениях преобладают величественные картины исторических событий, влиявших на судьбу всей страны.

Обращаясь к далёкому прошлому, Бородин, подобно другим членам “Могучей кучки”, не уходил от современности, а, напротив, отвечал на её запросы.

Герои произведений Бородина олицетворяют верность родине, преданность в любви, высокое чувство долга.

Лирика Бородина воплощает возвышенные и цельные чувства. Немалое место в творчестве композитора занимают картины природы.

Как и все “кучкисты”, Бородин вслед за Глинкой интересовался Востоком и изображал его в своей музыке.

В творчестве Александра Порфирьевича особенно явственно проявилось *этическое начало*. Его творчество ассоциируется с творчеством Васнецова (картины “Три богатыря”, “Рыцарь на распутье”).

Своеобразие содержания, смелые искания в области музыкального языка - всё это обусловило чрезвычайную самобытность музыки Бородина. В мело-дике широко используются характерные обороты народно-песенных ладов (дорийского, фригийского, миксолидийского). Гамония включает сочные и терпкие аккорды из

кварт и секунд, возникших на основе попевок, характерных для народной песни, альтерированные аккорды, красочные последования.

Новаторство сочеталось у композитора с уважением и любовью к классическим традициям.

ВТОРАЯ СИМФОНИЯ (“БОГАТЫРСКАЯ”)

Наиболее выдающимся симфоническим произведением Бородина и одним из величайших памятников всей русской и мировой симфонической музыки является его Вторая симфония.

Симфония писалась композитором в те годы, когда он работал над оперой “Князь Игорь”. В итоге Вторая симфония оказалась весьма близкой к “Князю Игорю” и по идейному содержанию, и по музыкальному складу. Поэтому за ней закрепилось данное ей Стасовым название “Богатырская”.

Все музыкальные картины симфонии объединяются общей патриотической идеей, идеей любви к родине и прославления богатырской мощи народа.

“Богатырская” симфония является классическим образцом лирико-эпического симфонизма, который имеет ряд особенностей:

- ◆ расположение частей по принципу контраста, отсутствие тематического единства между ними;
- ◆ II часть - скерцо, III часть - медленная;
- ◆ опора основных тем на интонации былин, исторических песен, танцев.

В первой части наиболее полно воплощены богатырские образы симфонии.

Главная партия (h-moll) звучит как могучий призыв, боевой клич. В ней выделяется начальная тема, своеобразная в ладовом отношении (признаки и мажора, и минора, и фригийского лада). Интонационно тема родственна русским былинным напевам. В ней заключены трихордные попевки, типичные для старинных песен. Наконец, в этой теме имеется любопытная смена двух вариантов одной ступени (ре диэз - ре бекар). Тип фактуры - октавно-унисонный.

Как ответ первой теме и её продолжение звучат наигрыши деревянных духовых, носящие плясовой характер.

Побочная партия - задушевная, спокойная и светлая мелодия (D-dur), близка своей распевностью русским народным лирическим песням. Побочная партия дополняет главную.

Разработка содержит несколько разделов:

I - речитатив, построенный на интонациях главной партии;

II - эпизод в стремительном движении, сопровождаемый остиной ритмической фигурой. На фоне этого ритма многократно проходят попевки главной партии то в основном, то в новом варианте. Всё это рождает представление о тревожной, стремительной скачке;

III - лирическая зарисовка - проведение побочной партии (Des);

IV - кульминация разработки и начало репризы. Главная партия звучит в двойном ритмическом увеличении, что значительно усиливает значимость этого музыкального образа. Побочная партия в репризе звучит ещё мягче и нежнее.

Кода I части воспринимается как вторая разработка.

Завершается I часть проведением первой темы в наиболее величественном и грозном звучании, с ритмическим учетверением каждой доли, утверждая образ могучей богатырской силы.

ОПЕРА “КНЯЗЬ ИГОРЬ”

В основу оперы положен сюжет замечательного памятника древнерусской литературы - “Слова о полку Игореве”, написанного в XII веке неизвестным автором. “Слово” рассказывает о походе князя Игоря Святославича Новгород-Северского в 1185 году против степных кочевников половцев. Вся поэма пронизана идеей народного патриотизма. Бородину, как и остальным “кучки-стам”, патриотическая идея “Слова” была особенно близка. К тому же этот сюжет полностью отвечал особенностям таланта композитора. По жанру опера “Князь Игорь” - историко-героическая эпическая драма. С обстоятельностью учёного А.П.Бородин изучил множество исторических материалов: летописи, исследования о “Слове”, русские эпические песни, восточные напевы.

Идея создания и сценарий оперы принадлежит Стасову. Либретто и музыка создавались композитором одновременно. В соответствии с особенностями оперного жанра Бородин был вынужден отступить от литературного первоисточника. В частности, из оперы выпал такой эпизод, как битва русских с половцами. В “Слове” нет эпизодов, непосредственно показывающих народные массы. Композитор же вывел их на оперную сцену. Он создал хоры ратников, девушек, крестьян. В опере появились и новые персонажи: скоморохи Скула и Ерощка, князь Галицкий, ханская дочь Кончаковна.

Стремясь сохранить стиль, народный колорит “Слова”, Бородин нередко прибегает к образным сравнениям (“Словно цветик на безводье, сердце наше на бездолье”) и к отдельным древнерусским выражениям (“лада”, “сесть князем” и т.д.).

Эпосом “Слова” рождён и музыкальный язык оперы. Хотя в ней нет цитат из фольклора, всё идёт от народного искусства. Жанровой основой хора “Слава” являются величальные песни, а хор поселян написан в духе протяжной.

В драматургии оперы наблюдаются черты симметричности:

<u>ПРОЛОГ</u>	<u>I д</u>	<u>II д</u>	<u>III д</u>	<u>IV д</u>
В Путивле		В лагере половцев		В Путивле

Не используя в опере лейтмотивов, Бородин применяет метод жанровой индивидуализации. Характеристика Игоря, например, связана в основном с героическим тематизмом, который ассоциируется с историческими песнями. В

образе Ярославны преобладает лирическое начало. Характеристика образа ге-роини связана с жанрами романса, плача.

Подобно тому как действующие лица дифференцируются на русских и половцев, весь музыкальный тематизм делится на русский и восточный.

Образ князя Игоря

Экспозицией образа можно считать обращение Игоря к народу в прологе “Нам божье знаменье от бога”. В минуту общей растерянности отчётливо проявляются выдающиеся качества Игоря - его непоколебимая воля к борьбе и твёрдость духа. Впервые появляются характерные для него трихордовые попевки (группа из 3-х звуков, образующих малую терцию с прилегающей сверху или снизу большой секундой), полные активного движения.

Ария Игоря “О дайте, дайте мне свободу” является не только центром второго действия, но и всей оперы. Герой охарактеризован как мужественный воин, верный патриот и нежный, горячо любящий супруг. Ария написана в сложной трёхчастной форме с речитативным вступлением и заключением. Оркестровое вступление вводит в настроение сосредоточенного, глубокого раздумья. То же раздумье, наполненное мучительной тоской, выражено и в речитативе “Ни сна, ни отдыха измученной душе”. В первом разделе арии настроение мрачного уныния уступает место стремлению к борьбе и свободе (“И бранной славы пир весёлый”).

Основная тема всей арии мужественная и волевая, патетически приподнятая, в маршевом ритме. В ней нетрудно узнать те же трихордовые попевки, которые характеризовали Игоря в прологе.

Средний раздел арии - обращение князя к Ярославне “Ты одна, голубка-лада”. Эта тема любви отличается особой проникновенностью, светлым колоритом и мягкой певучестью. Здесь представлены те же трихордовые попевки, что и в богатырских темах Игоря.

В репризе тема стремления к свободе звучит с наибольшей страстностью и воодушевлением.

Ария заканчивается повторением речитативного вступления и кодой (“Ох, тяжко”).

Таким образом, Игорь показан в единстве патриотических и лирических чувств. Он стоек, благороден, возвышен в любви к родине и к Ярославне.

Образ Ярославны

С любовью относится автор “Слова” к Ярославне. Ей посвящены самые поэтические строки произведения. В опере образ раскрывается многограннее, шире. Ярославна предстаёт как человек, внутренне близкий Игорю, как его глубоко любящая, верная, преданная подруга. Эта близость раскрывается в ариозо “Ах, где ты, где ты, прежняя пора” (I д.). Распевная мелодия льётся непрерывно, но она образована из тех же трихордовых попевок, которые встечаются у Игоря.

Отношения между княгиней и народом становятся ясными из сцены с девушками, которые обращаются к ней с полным доверием.

В сцене с князем Галицким Ярославна оказывается достойной соратницей Игоря, умеющей отстаивать интересы свои и своих подданных.

Плач Ярославны из IV действия представляет собой развёрнутую сольную композицию. Подлинно народны её поэтические образы: обращение к ветру, солнцу, реке как к живым существам, параллели между человеческими переживаниями и явлениями природы. В плаче слышатся горе и надежда не одного человека, а всего народа, и ещё полнее раскрывается народность образа Ярославны.

Плач включает несколько разделов, чередующихся с рефреном (форма - рондо).

Рефрен - это собственно “плач” (“Ах! Плачу я, горько плачу я”). Мелодия его проходит сначала во вступлении, а затем в вокальной партии. Одиноко звучащие фразы голоса передают неизбывную грусть и тоску одиночества. Интересна ладовая сторона темы: используется фригийская II ступень, образующая интервал увеличенной секунды.

Эпизод “Я кукушкой перелётной” (“тема любви и верности”) построен на теме средней части арии Игоря из II действия, что позволяет выразить единство мыслей и чувств обоих главных героев оперы.

Образ князя Галицкого

Одним из колоритных персонажей оперы является князь Владимир Галицкий. В 1-й картине I действия даётся его музыкальный портрет. В его песне “Как бы мне дожидаться чести” ярко очерчены и широкая разгульность, и презрение к народу, и эгоистическое честолюбие князя. По сценической ситуации это застольная; по характеру же она близка к плясовым. Ритм её словно “рубленный”, мелодия довольно прямолинейная.

Иной оттенок носит средняя часть (форма трёхчастная). Вокальная партия звучит вкрадчиво и страстно.

При повторении первой части усиливается её удалой характер.

Хоровые сцены (русские)

Подобно Глинке, Бородин начинает оперу грандиозной хоровой сценой, в которой главным героем является народ. Основа интродукции (пролог) - хор “*Солнцу красному слава*”, написанный в духе русских кантов.

В тематизм хора включены два эпизода. В одном из них народ славит князя Трубчевского (“Туру ли ярому”). Музыка носит суровый, аскетичный характер. Тема другого эпизода (“С Дона великого”) отличается большой плавностью, спокойствием.

В хоре девушек из 1-й картины I действия *“Мы к тебе, княгиня”* выражено полное доверие народа к Ярославне и искренняя теплота. Хоровая партия выдержана в традициях русских причитаний.

Стойкость русских как залог их непобедимости передана в хоре бояр *“Мужайся, княгиня”* (финал I действия), который отличается необычной суровостью, мрачной сосредоточенностью. Тональная неустойчивость, угловатая мелодия, размеренный ритм - всё это помогает подчеркнуть тревожный характер музыки.

Непосредственным продолжением Плача Ярославны является хор посе-лян *“Ох, не буйный ветер завывал”* (IV действие). В этом хоре с потрясающей силой переданы тяжкие страдания народа. Как и многие народные песни, хор начинается одноголосным запевом. В мелодии всё характерно для протяжной песни: сдержанность, широта дыхания. Особенно замечательна фактура хора. Постепенно вступающие голоса, соединяясь, образуют настоящую русскую народную подголосочную полифонию. Почти всё время хор звучит а capella.

Образы половцев

Ария Кончака из II действия даёт музыкальный портрет половецкого хана. В этом образе органично соединяются контрастные черты: жестокость - и великодушие, хитрость - и благородство. Ария содержит несколько разнохарактерных эпизодов.

Воинственные стороны в облике Кончака раскрываются более полно в первом разделе *“Ты ранен в битве при Каяле”*, пронизанном ритмом скачки.

Во втором разделе *“О нет, нет, друг”* хан проявляет искреннее уважение к князю Игорю. Закруглённые мелодические фразы, прихотливый ритм сближают вокальную партию с восточными лирическими напевами.

Заключительный быстрый раздел арии *“Хочешь ты пленницу...”* с хроматическими изгибами мелодии и возбуждённым восходящим движением в аккомпанементе проникнут страстным упоением восточного танца.

Половецкие пляски. Второе действие завершается грандиозной танцевально-хоровой сценой. Она начинается хором и пляской девушек-невольниц *“Улетай на крыльях ветра”*. В ней можно отметить гибкость и пластичность мелодии на фоне застывшего органного пункта, многочисленные мелодические украшения, синкопированный ритм, ладовую переменность.

Пляска мужчин (дикая) своим вихревым движением напоминает лезгинку из оперы *“Руслан и Людмила”*.

Общая пляска (и хор) *“Пойте песни славы хану”* звучит как обрядовое заклинание древнего Востока, передавая фанатичную преданность половцев своему хану.

Половецкие пляски - классический образец танцевальной сцены, основанной на музыке народов Востока. Особенность созданной Бородиным сюиты заключается в том, что отдельные разнохарактерные танцы здесь развиваются,

соединяются с пением, тесно переплетаются между собой и образуют одну многокрасочную картину.

Н.А.РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (1844-1908)

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова, самого младшего из представителей “Могучей кучки”, - живое олицетворение самобытной красоты русского нацилального искусства. Музыкальное наследие композитора обширно и разнообразно. В него входят 15 опер, 10 симфонических произведений различных жанров, камерно-инструментальные произведения, романсы и дуэты, обработки народных песен.

С наибольшей полнотой дарование Римского-Корсакова проявилось в его оперных и симфонических произведениях, лучшие из которых принадлежат к шедеврам мирового музыкального искусства. Николай Андреевич уделял много времени и сил завершению, приведению в порядок и пропаганде произведений русских композиторов, которые остались незаконченными вследствие смерти их авторов. В 70-е годы он участвовал в подготовке нового издания оперных партитур Глинки. Ему принадлежит инструментовка “Каменного гостя” Даргомыжского. После кончины Мусоргского он завершил и оркестровал “Хованщину”. Приобрела репутацию классической выполненная Римским-Корсаковым редакция “Бориса Годунова”. Наконец, вместе с Глазуновым он закончил “Князя Игоря” Бородина.

Римский-Корсаков оставил после себя интересные музыкально-литературные работы. Это книга воспоминаний “Летопись моей музыкальной жизни”, труд “Основы оркестровки”, “Учебник гармонии” и др.

Своей исторической работой Римский-Корсаков внёс огромный вклад в развитие русского композиторского образования. Среди его учеников А.К.Глазунов, А.К.Лядов, М.И.Ипполитов-Иванов, А.С.Аренский и другие.

В творчестве Римского-Корсакова нашли отражение принципы крупнейших художественных направлений в искусстве XIX века - *реализма* и *романтизма*. Неустанно стремясь к идеалу художественной правды, композитор соприкасался с музыкальным романтизмом в некоторых чертах образного строя (опоэтизация явлений действительности, картин природы, образов фан-тастики).

Широко впитывая явления музыкальной культуры прошлого и современности, Римский-Корсаков создал свой, глубоко самобытный стиль. Одна из наиболее ярких сторон музыкального языка композитора - красочность ладо-гармонических средств (введение новых смелых гармоний, широкое использование сложных ладов и т.д.). Примечательной особенностью гармонического

мышления Римского-Корсакова был его “цветной” гармонический слух (т.е. цветовое ощущение тональностей и даже отдельных аккордов).

Н.А.Римский-Корсаков - величайший мастер оркестра.

Источником творческого вдохновения для Римского-Корсакова стала богатейшая культура, созданная русским народом, русская история, народный быт. Особой притягательной силой обладали для него древние народные по-верья, обряды и песни, легенды, былины и сказки. Мечты народа о счастье, красоте, его представления о справедливости и добре композитор отразил в ряде идеальных сказочных образов (Царевна-Лебедь в “Сказке о царе Салтане, берендеево царство в “Снегурочке” и др.).

По особенностям своего дарования Римский-Корсаков принадлежит к числу художников-оптимистов, его называют величайшим среди композиторов-сказочников. Сказочность композитор понимает очень широко, обобщённо. У него есть и собственно сказки: оперы “Снегурочка”, “Кашей бессмертный”, пушкинские “Сказка о царе Салтане”, “Золотой петушок” и симфонические произведения на сказочную тематику - “Антар”, “Шехеразада”, “Сказка”. Кроме того, композитор обращался к народному эпосу - в музыкальной картине “Садко”, а позднее - в одноимённой опере; легендам - в опере “Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии”; народным преданиям и фантастике - в операх “Майская ночь”, “Ночь перед Рождеством”, опере-балете “Млада”. За этими названиями - пёстрая вереница персонажей: дочь Мороза и Весны Снегурочка, мудрый царь Берендей, новгородский гуслир Садко, морская царевна Волхова и Царевна-Лебедь. И у каждого - своя история, своя сказка.

Н.А.Римскому-Корсакову была суждена долгая творческая жизнь. Найдя в молодые годы свою тему, он сохранял ей верность до конца. Правда, её трактовка с годами меняется, и сказки 1900-х годов “Кашей бессмертный” и “Золотой петушок” иные по характеру, нежели “Снегурочка” или “Садко”. В этих операх зашифрован политический смысл, хорошо понятый современниками. Создание их неотделимо от событий начала XX века, происходивших в России.

Проходят десятилетия, а поколения слушателей произведений Римского-Корсакова не перестают восхищаться тем, как под пером Великого Мастера сливаются воедино Музыка и Волшебство.

ОПЕРА “СНЕГУРОЧКА”

Опера “Снегурочка” написана Римским-Корсаковым по сюжету одноимённой сказки великого русского драматурга А.Н.Островского.

В основу содержания оперы легли различные варианты русских народных сказок о девушке Снегурочке, значительно переработанные Островским. Прекрасная Снегурочка, дочь Весны и Мороза, гибнет под лучами палящего солнца. Но финал оперы звучит жизнеутраченно. Народ славит могущественное божество - Ярило-Солнце, источник тепла и жизни на земле. Так выражает

композитор основную идею оперы - торжество светлого начала, единство человека и природы.

В период создания оперы Римский-Корсаков проявлял большой интерес к древнерусским обрядам, связанным с языческим культом солнца, в которых отразилась народная мудрость, вера в торжество добрых сил. “Снегурочку” он любил более всех других своих произведений. “Не было для меня на свете луч-шего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна...”, - пишет композитор.

Как и в других сказочных операх Римского-Корсакова, в “Снегурочке” миру реальному (народ, Бобыль и Бобылиха, Купава, Мизгирь) противопоставлен мир сказочно-фантастический (Весна, Мороз, Леший). Связующим звеном между ними является Снегурочка. По музыкально-выразительным ха-рактеристикам сказочные образы имеют много общего с персонажами реаль-ного мира, хотя существуют и некоторые различия. Музыкальная характери-стика Снегурочки развивается на всём протяжении оперы.

Касаясь вопросов музыкальной драматургии “Снегурочки”, Римский-Корсаков особо выделяет значение лейтмотивов в этой опере, которые развива-ются и в вокальных партиях, и в оркестре, что придаёт оркестровой партии оперы большую значимость.

Среди музыкально-выразительных средств “Снегурочки” роль оркестра особо велика. Он не только служит для достижения ярко-красочных эффектов музыкального колорита, но и выступает как истолкователь сценического дей-ствия.

Светло-оптимистический тон оперы, классическая завершенность формы роднят “Снегурочку” Римского-Корсакова с гениальной оперой Глинки “Рус-лан и Людмила”.

Опера включает в себя Пролог и четыре действия.

Образ Снегурочки

Лирическим центром пролога являются ария и ариетта Снегурочки, где даётся экспозиция образа.

Ария “С подружками по ягоду ходить” построена на основном лейтмотиве героини. Лёгкая, подвижная мелодия характеризует Снегурочку с её дет-ски-наивным представлением о беззаботной жизни девушек-подружек. В ор-кестре тема звучит у флейты, придавая ей холодновато-прозрачный характер. Ария написана в трёхчастной форме (E-dur - As-dur - E-dur). Средний раздел - Adagio - колыбельная “В сумеречки тебя утешу” - кантиленная мелодия, напол-няющая образ Снегурочки лирическим содержанием.

Ариетта Снегурочки “Слыхала я, слыхала” выявляет восторженное отношение Снегурочки к искусству. Она построена на двух одновременно зву-чащих (контрапунктирующих) фразах грустного характера, которые в даль-нейшем послужат “элементами для построения новых мелодий, характе-ризующих

поэтическое чувство, как бы в скрытом состоянии живущее в душе холодной девушки-Снегурочки” (Р.-К.).

В I действии (сцена с Лелем) , в ариетте **“Как больно здесь”**, получили развитие реально человеческие чувства героини: горькая обида, страдания, душевная боль. Широкая распевная мелодия, ритмическое *ostinato* в оркестровом сопровождении придают ариетте черты траурного марша.

Во II действии образ Снегурочки раскрывается через отношение к ней Бобыля и Бобылихи, царя Берендея.

Каватина царя “Полна, полна чудес могучая природа” - одна из поэтичнейших страниц всей оперы. В каватине композитор старается передать чувство благоговения, восхищения, которое охватывает царя при виде прекрасного облика Снегурочки. Вокальная партия слагается из кратких напевных фраз, оттеняется выразительной партией виолончели.

В III действии продолжает развиваться линия, связанная с познанием Снегурочкой человеческих чувств. **Ариозо “Пригожий Лель”** передаёт тончайшие оттенки настроения одинокой, покинутой девушки. Оно приближается к монологу и построено на основных лейтмотивах Снегурочки.

В сцене с Мизгирём показан испуг, смятение Снегурочки. Кульминацией этой сцены является эпизод бегства Снегурочки - большая вокально-симфоническая картина волшебных превращений сказочно ожившего заповедного леса, построенная на развитии тем Снегурочки и других персонажей.

Наиболее динамично развивается образ Снегурочки в IV действии. Поэтичностью и проникновенностью отличается её **ариозо “Кругом меня всё любит”** в сцене с Весной. Сердце Снегурочки теперь согрето теплом любви, она готова ответить взаимностью на любовь.

Происшедшая в душе Снегурочки перемена отражена в её музыкальной характеристике. **В дуэте с Мизгирём** появляются новые песенные темы, среди них - “нежно ласкающий любовный напев” (Р.-К.) “О милый мой”.

Сцена таяния - кульминация в развитии образа Снегурочки. Она написана в виде свободного ариозо, состоящего из нескольких эпизодов, где преобладает тема ариетты пролога. Последнее проведение этой темы в оркестре растворяется в воздушном глассандо арфы.

Образ Леля

В образе Леля Островский и Римский-Корсаков прославили народное искусство и подчеркнули его жизнеутверждающую силу. Не случайно Лель охарактеризован почти исключительно песнями. Инструментальная сторона представлена пастушьими наигрышами.

Две первые песни Леля из I действия следуют одна за другой. Они создают контраст печали и веселья.

Первая песня “Земляничка-ягодка” - протяжная, в которой переданы характер и особенности лирических народных песен.

Вторая песня “Как по лесу лес шумит” - задорная, полная лукавства хороводная.

Третья песня Леля из III действия “Туча со громом сговаривалась” написана в стиле народных хоровых песен, в куплетно-вариационной форме. Мелодия включает певучий напев-речитатив, грациозную танцевальную тему и задорный напев с традиционным для старинных песен текстом. Одной из деталей изобразительного характера является рокот литавр в начале песни - подражание раскатам грома. Каждый куплет заключается плясовым инструментальным отыгрышем.

Жанровые сцены

Песни и пляски птиц из Пролога. В основе хора птиц два напева народнопесенного склада “Сбирались птицы” и “Орёл-воевода”. Музыка отличается оживлённым и грациозным характером. Легко и прозрачно звучит оркестровое сопровождение, в котором используются звукоподражательные мотивы - птичьи напевы.

Проводы Масленицы - хоровая сцена, которая включает в себя несколько тем народного характера, связанных с определёнными моментами драматического действия обряда (одна из них, на слова “Веселенько тебя встречать-привечать”, является подлинной народной песней. Это яркая и сочная картина старинного народного быта, написанная с размахом и широтой.

“Шествие царя Берендея” из II действия - один из наиболее популярных инструментальных номеров оперы. Главная тема “Шествия” образуется из коротких, резко очерченных мотивов. Эта тема, характеризующая “внешний облик” царя, в первой части причудливая, шутливо-грозная, а во второй - “трясущаяся, старческая” (Р.-К.).

Сцена народного праздника в заповедном лесу из III действия. Своеобразная вокально-инструментальная сюита, включающая в себя сольные, хоровые и симфонические номера (хор “Ай во поле липенька”, плясовая песня с хором “Купался бобёр”, “Пляска скоморохов”).

Финал оперы - народная обрядовая сцена встречи первого летнего дня. Хороводная песня-игра “Просо” построена на двух вариантах народного напева.

СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА “ШЕХЕРАЗАДА”

Среди музыкальных сказок Н.А.Римского-Корсакова - знаменитая “Шехеразада”, симфоническая сюита на сюжет “Тысячи и одной ночи”. При одном лишь этом названии в памяти возникает целая вереница фантастических картин и образов. “Тысяча и одна ночь” - подлинно народное сочинение; оно создавалось на протяжении веков многими поколениями разных народов Востока. В этих сказках фантастика сплетается с реальностью. Здесь оживает древний Восток - шумный,

пёстрый, мудрый, темпераментный. Роскошные дворцы - и хижины, верная, горячая любовь - и страшные кровавые казни. Да, здесь было чем вдохновиться музыканту. Недаром к сюжету “Тысячи и одной ночи” обращались многие композиторы.

Сюита состоит из 4-х частей. В первом издании произведения композитор поместил программу в виде заголовков для отдельных частей. Позже Римский-Корсаков снял эти заголовки, но всё же мы знаем, какими именно сказками вдохновлялся композитор, создавая музыку “Шехеразады”.

I часть - “Море и Синдбадов корабль” - написана в сонатной форме без разработки. Вступление является прологом всего произведения. Здесь обрисованы центральные персонажи сюиты Шехеразада и Шахриар, а также намечен сказочный и восточный колорит “Шехеразады”.

Тема султана звучит повелительно и грозно, как приказ. Громогласные духовые инструменты оркестра словно слились в один могучий голос.

Тема Шехеразады, порученная солирующей скрипке с аккомпанементом арфы, сочетает в себе черты восточного инструментального наигрыша и напевной декламации, подчёркивает мягкую женственность рассказчицы.

Главная партия (тема моря) представляет собой видоизменённую тему Шахриара. Музыка со зримой яркостью передаёт величавое движение водяных громад: мелодия переливается медленными, ровными волнами на фоне могу-чего и мерного колыхания сопровождения.

Побочная партия состоит из двух тем, представляющих собой отдельные картинные образы:

1-я тема - тема Синдбадова корабля - плавно восходящие аккорды деревянных духовых;

2-я тема, возникшая из лейтмотива Шехеразады, рисует постепенно нарастающее волнение моря.

Развитие побочной партии непосредственно переходит в репризу. Здесь темы экспозиции появляются в прежнем порядке, но тональный план несколько изменён.

II часть - “Фантастический рассказ Календера-царевича” - одна из самых оригинальных и ярких по сказочно-восточному колориту. Здесь вводится новый персонаж - Календер, и Шехеразада как бы передаёт ему нить повествования. Так возникает рассказ в рассказе. II часть написана в сложной трёхчастной форме. Крайние разделы её - вариации на тему Календера - обрамляют свободно построенную середину, представляющую собой род фантастического восточного скерцо-марша.

Тема Календера - это спокойная мелодия у солирующего фагота в сопровождении аккорда четырёх контрабасов. Тема развивается в фактурных и оркестрово-тембровых вариациях. Первый эпизод середины - скерцозный, фантастический, в размере 3/8. Второй эпизод - маршеобразный, основанный на развитии воинственного сигнала трубы и создающий картину ожесточённой схватки.

В репризе продолжаютя вариации на тему Календера-царевича.

III часть - “Царевич и царевна” - наиболее лирическая из всех частей сюиты, написана в сонатной форме без разработки.

Главная партия (тема Царевича) - широкая и певучая, полная глубокого любовного чувства мелодия скрипок. Она содержит интонации лейтмотива Шехеразады.

Побочная партия (тема Царевны) - танцевальная, женственная по характеру. Грациозная мелодия кларнета сопровождается *pizzicato* струнных и сухим, ритмически чётким аккомпанементом малого барабана.

IV часть - “Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником” - народно-жанровый финал, объединяющий темы предшествующих частей. В композиции финала сочетаются принципы рондо, сонатности и вариационности.

Вступление построено на сопоставлении тем Шахриара и Шехеразады.

Главная тема - стремительная, танцевальная, близкая к грузинской лез-гинке “Лекури”.

В стремительном вихре музыки мелькают знакомые образы предыдущих сказок - Календер-царевич, пленительная царевна, слышатся отзвуки фантастической битвы. В этой красочной и кипучей картине воображение рисует то непередаваемое многообразие красок и звуков, имя которому - восточный праздник.

Каденция скрипки вводит в эпилог. Тема Шахриара приобретает мягкий и спокойный характер. В последний раз - как заключение сказочного повествования - размеренно звучит лейтмотив юной Шехеразады. Так заканчивается сюита.

ЛИТЕРАТУРА

- ◆ Э.Смирнова. *Русская музыкальная литература. М., 1973*
- ◆ *Русская музыкальная литература вып. I. Составитель и общая редакция - Э.Л.Фрид. Ленинград, 1982*
- ◆ *Русская музыкальная литература вып. II. Составитель и общая редакция - Э.Л.Фрид. Ленинград, 1980*
- ◆ *Детская энциклопедия т. 10. М., 1961*
- ◆ *Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990*
- ◆ Е.Лисянская. *Примерные тематические планы по предмету “Музыкальная литература” для детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств). М., 1988*