

ISBN 978-5-222-18758-6
 Музыкальная литература
 3 год. 4CD. Шорникова
 Цена: 274,00р.
 9 785222 177679
 330352 22.09.2011
 9 785222 187586

Феникс



с приложениями
на компакт-
диске

Музыкальная литература

Русская музыкальная классика



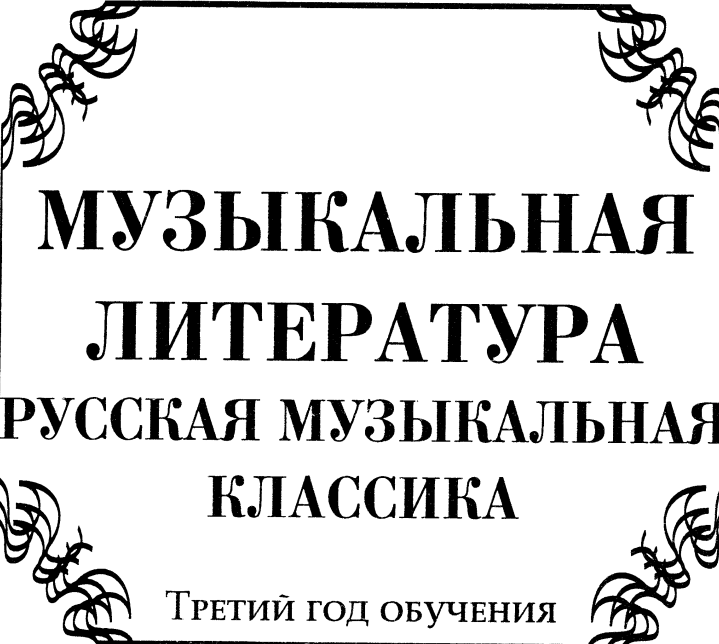
3 ГОД ОБУЧЕНИЯ



с приложениями
на компакт-
диске

Учебные пособия для ДМШ

М. Шорникова



**МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
КЛАССИКА**

ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание четырнадцатое

РОСТОВ-НА-ДОНУ

ФЕНИКС

2011

УДК 78.03(47)(07)

ББК 85.313(2)я7

КТК 860

Ш78

Шорникова М.

Ш 78 Музыкальная литература : русская музыкальная классика : третий год обучения : учеб. пособ. / М. Шорникова. — Изд. 14-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2011. — 283, [1]с. : ил. + CD-диск. — (Учебные пособия для ДМШ).

ISBN 978-5-222-18758-6

Появление данного учебного пособия связано с тем, что традиционная Программа по музыкальной литературе для ДМШ вышла в свет в 1956 г. и, не меняясь качественно, выдержала затем несколько переизданий (1962, 1970, 1979, 1982 гг.). Естественно, многие установки и тематические планы типовой программы устарели и не соответствуют требованиям новых подходов и методик музыкального воспитания детей.

В последние годы стали появляться другие модели программ, учебные планы, адаптирующие содержание курса к новым историческим и социально-культурным условиям. Настоящее пособие опирается на многолетний опыт преподавания предмета «Музыкальная литература» в ДМШ, изложенный в авторских программах и методических рекомендациях Е. Лисянской, Ю. Агеевой, А. Хотунцова, М. Куклинской и т.д.

Учебное пособие для третьего года обучения охватывает огромный период развития русской музыки: от древнерусской эпохи вплоть до конца XIX века. Помимо традиционных тем в него вошли занятия, посвященные развитию русской музыкальной культуры до Глинки, особенностям художественной жизни России во 2-й половине XIX века. Монографические занятия включают также разбор произведений, не вошедших в традиционную Программу курса музыкальной литературы.

При создании данного пособия мы учитывали то, что к числу основных задач музыкальных школ относится не только развитие музыкальных способностей детей, понимания основ классического и современного музыкального творчества, но и подготовка активных слушателей и любителей музыки. Поэтому в нашу книгу вошли также дополнительные ознакомительные материалы. Они объединены в рубрику «Рассказывают, что...» и обращены к широкому массам детской аудитории. Некоторые из этих материалов почерпнуты из книги «Веселый антракт. Любопытные истории из жизни музыкантов» (составитель И. Артемчук. — Киев. 1989).

УДК 78.03(47)(07)

ББК 85.313(2)я7

ISBN 978-5-222-18758-6

© Шорникова М., 2011

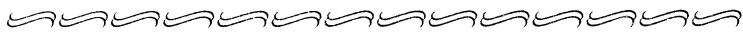
© Оформление, ООО «Феникс», 2011

Дорогой друг!

Сегодня мы с тобой начинаем третий год изучения музыкальной литературы.

Ты стал старше, грамотнее. Первые два учебника, надеюсь, научили тебя лучше чувствовать и понимать музыку. Ты уже знаешь основные музыкальные понятия, музыкальные жанры, формы музыки — то есть все то, что может помочь тебе окунуться в безбрежный океан музыкального искусства. Мы пробовали анализировать особенности различных стилей и направлений в музыке. И ты, возможно, уже умеешь составлять собственное мнение о различных музыкальных произведениях.

Прошлый год мы посвятили знакомству с музыкой западноевропейских композиторов. Теперь же обратимся к русской музыке. При чем заглянем и в глубь веков для того, чтобы узнать, как развивалась древнерусская музыка, и в то время, когда наша музыка переживала классический период своего развития, — в XIX век.



Занятие 1

Древнерусская музыка



Мы называем эпохой древнерусской музыки очень большой период времени. Он охватывает почти восемь столетий — от возникновения Русского государства в IX веке до реформ Петра I в конце XVII века. Все это долгое время русская музыка развивалась в двух областях — народной и церковной музыки. О русском фольклоре мы с тобой очень подробно говорили в первый год изучения музыкальной литературы. Тогда ты узнал различные жанры народных песен, которые сопровождали практически все события жизни человека.

Сегодня мы вспомним особый слой профессиональных музыкантов, который выделился в народной среде в то далекое время, — скоморохов. Так называли на Руси бродячих музыкантов, актеров, певцов и танцоров. Свои выступления скоморохи (их еще называли «потеш-

никами») обычно сопровождали игрой на различных инструментах. Скоморохи ходили от деревни к деревне, пели, играли, устраивали представления. Иногда они нанимались на службу к какому-нибудь князю, иногда в своих путешествиях становились купцами. К их числу принадлежал киевский сказитель Баян, воспетый Пушкиным в поэме «Руслан и Людмила» и Глинкой в одноименной опере. Вспомните строки знаменитого «Слова о полку Игореве»:

У Баяна вещего, бывало,
Если петь он начинал о ком,
Мысль, как серый волк в степи, бежала,
Поднималась к облакам орлом...
Но не десять соколов взлетали,
А Баян персты на струны клал,
И живые струны рокотали
Славу тем, кто не искал похвал.

(Перевод Н. И. Рыленкова)

Уже в наши дни археологи при раскопках в Новгороде нашли множество музыкальных инструментов, принадлежавших когда-то скоморохам.

Церковная музыка в Древней Руси существовала в виде хорового пения без инструментального сопровождения. Музыкальные инструменты в православной церкви были запрещены. Более того, инструментальная музыка считалась греховной, бесовской. В такое противо-

поставление был заложен духовный смысл. В те времена считали, что в православном зале должно звучать только ангелоподобное пение, которое является отголоском небесной музыки. Такое пение воплощало в себе идеал красоты и дарило людям ощущение благодати, очищения, утешения, учило любить Бога и ближних. Исключение составляло только искусство игры на колоколах, получившее развитие в разнообразных формах простого звона, перезвона, трезвона и т.д. Колокола среднего и большого размера часто получали имена: особенно известны «Царь-колокол», который до сих пор стоит в Московском Кремле, «Сысой», «Лебедь», а в Кремле Ростова Великого был установлен колокол «Баран».

Церковное пение служило образцом высшего профессионализма, воплощалось в самых различных формах в практической и теоретической системе, которая получила название «система осмогласия», то есть чередование групп напевов по периодам в восемь недель. Древнерусские песнопения — стихиры, тропари, кондаки — по вдохновению, профессионализму исполнения и силе художественного выражения не уступают ансамблям древнерусского зодчества, фрескам Феофана Грека и Андрея Рублева.

Надо учитывать то, что у знаменных песнопений не было конкретного автора. Человека,

который их создавал, называли распевщиком. Он являлся интерпретатором, а не творцом новых песнопений. Они никогда не ставили своего имени. Ведь писали они эту музыку для Бога, а Бог и так знал, кто они. Кроме того, эти гимны можно считать плодом коллективного творчества. Многие века распевщики переписывали старые тексты. Каждый из них вносил в них какие-то изменения, дополнения, поправки. Как и в народных русских песнях.

Мы знаем, что народная музыка в те времена по традиции передавалась от поколения к поколению устно, «из уст в уста». Культовая музыка в эту эпоху записывалась особыми знаками, получившими название знамен, из которых самыми распространенными были крюки. Поэтому древние музыкальные рукописи называют *знаменными*, или *крюковыми*. Их расшифровка в наши дни стала одной из сложных и интересных задач музыкальной науки. Крюковые рукописи XI—XVI веков большей частью еще не расшифрованы. В 1-й половине XVII века была создана система церковных *согласий*, составивших диатонический церковный звукоряд. Каждая ступень этого звукоряда получила буквенное наименование. Это послужило основой системы *киноварных помет*. Их выполняли красной краской — киневарью. Отсюда и название. Главное преимущество этой системы состояло в том, что специальные значки уточняли высоту звуков. Основной звукоряд обозначался

начальными буквами слов: гораздо низко (ГН), низко (Н), средним гласом (С), мрачно (М), выше (П) и высоко (В). Если нужно было перенести звукоряд на кварту вверх, над буквами М, П, В ставилась точка, при перенесении вниз слева от букв ГН и Н ставили крестик. Эта система называлась «степенными» пометами. Помимо нее были введены «указательные» пометы для обозначения простейших ходов голоса. У (ударить) — ход на ступень вниз при движении четвертями, Б (борзо) — такое же движение вверх, З (закинь) — ход на две ступени вверх, Л (ломи) — скачок на терцию вверх, К (качни) — ход на ступень вниз и обратно, Р (равно) — движение на одной высоте. Пометы записывали слева от крюков и чуть выше.

Некоторые исследователи приписывают изобретение киноварных помет новгородскому мастеру Ивану Шандуру. Эти значки дают возможность достаточно точно переводить напевы той поры на современную нам систему нотной записи.

В XVII веке музыкальная культура нашей страны, особенно хоровая, достигла очень высокого уровня. Это было время, когда наряду с традиционными жанрами музыкального искусства активно рождались новые формы и жанры. До этого хоровая музыка была одnogолосной. Теперь ей на смену пришло многоголосие. А на смену крюкам пришла нотная запись, и

возник стиль «*партесного пения*». Так тогда называли пение по нотам кантов и хоровых концертов. Эти концерты были важной переходной ступенькой от церковной к светской профессиональной музыке.

Кантами в то время называли трехголосные куплетные песни (латинское *cantus* — пение, напев, песня). Содержание кантов было самым разнообразным: раздумья о жизни и смерти, картины природы, восхваление исторических личностей, выражение человеческих чувств. Пели их небольшие ансамбли.

Самой сложной формой русской музыки XVII века был хоровой «*духовный концерт*». Ты уже знаешь, что слово «концерт» означает «соревнование», или, как говорили тогда, «борение». Кто же «боролся» в этом пении? Иногда из общего числа певчих выделялся ансамбль солистов, которые пели попеременно с большим хором. А иногда одна хоровая партия как бы вступала в спор с другой — альты с дискантами или тенора с басами. Но чаще всего композиторы той эпохи писали концерты, в которых состязались несколько хоров.

Но точнее будет сказать, что они не состязались, а разговаривали между собой. Духовный концерт представлял собой диалог, а не борьбу хоров. Очень часто создавался эффект эхо.

Представьте, во время концерта певчие вы-

страивались похорно, один хор на небольшом расстоянии от другого. Получался стереофонический эффект. Тогда это называлось *антифонным пением* (дословно «противозвук»). Причем в таком пении русские певчие достигли огромных вершин. Композиторы писали концерты для трех- и более четырехголосных хоров. В таком письме особенно прославились в те времена Н. Дилецкий и В. Титов.

Говоря о древнерусской музыке, надо отметить то, что XVI—XVII века были периодом зарождения русского музыкального театра. Истоками его были древние представления — ритуал «пещного действия» и вертепный кукольный театр.

«*Пещное действие*» — инсценировка древнего сказания о трех отроках, которые не желали отдать поклон золотой статуе Навуходоносора и были брошены по его приказанию в горячую печь (пещь). Такая инсценировка сопровождалась пением различных стихир, кондаков и «росных стихов» (стихотворения, которые рассказывали о росе, которая чудесным образом погасила огонь в печи).

Большой любовью в народе пользовались *вертепные представления*. Вертеп — кукольный ящик с двухъярусной сценой — носили по домам, и под пение кантов разыгрывали один и тот же спектакль о жестоком библейском царе Ироде и его смерти.

В конце XVII века в России появился уже и настоящий музыкальный театр со зрительным залом, сценой, актерами, а иногда и оркестром. Первые такие театры называли *школьными*, потому что большинство из них организовывались при каком-то учебном заведении. Тексты для них писали известные драматурги, например, Симеон Полоцкий, Дмитрий Ростовский. Спектакли школьных театров явились итогом развития всего древнерусского искусства и одновременно стали связующим звеном с русским искусством XVIII века. О нем мы поговорим на следующем занятии.

А пока ответь на вопросы.

Вопросы:

1. Какой период времени охватывает древнерусское искусство?
2. В каких областях развивалось музыкальное искусство этого периода?
3. Кто такие *скоморохи* и чем они занимались?
4. Что такое *стихиры*, *кондаки*, *тропари*?
5. Объясни понятие «*знаменное или крюковое*» пение.
6. Что такое *антифонное пение*?
7. Перечисли истоки русского музыкального театра.

Русская музыка XVIII века

XVIII век был очень важным этапом в истории России. Это было время коренных преобразований во всех областях русского общества. Реформы Петра I коснулись и русской культуры. В первую очередь они способствовали расцвету светского, не церковного искусства. В этом веке в России рождались новые формы музицирования и новые жанры.

По приказу Петра I во всех русских армиях были созданы духовые оркестры. Они играли на торжественных парадах и празднествах. В честь побед русского оружия звучали хоровые песни — «приветственные», или «виватные», канты. Любовные канты в любительских домашних концертах пели под аккомпанемент арфы, гитары, клавесина. На ассамблеях в царском дворце танцевали аллеманду, менуэт, гавот — танцы, пришедшие из Европы.

В это время очень популярными стали

крепостные оркестры, создаваемые в усадьбах русских помещиков. Особой известностью пользовались *роговые оркестры*. В наше время о подобном оркестре говорить не приходится, так как их давно не существует. Появились они в России в середине XVIII века, просуществовали примерно сто лет и исчезли. Ни в одной другой стране подобных оркестров не было.

В XX веке в нашей стране возродили эту традицию. В Российской музыкальной академии им. Гнесиных в начале 80-х годов даже было открыто отделение рожечников. В городах Золотого кольца Владимире, Суздале были созданы роговые оркестры, дававшие концерты. Но, к сожалению, широкие круги любителей музыки так и не имеют возможности послушать такое уникальное явление, как роговой оркестр.

До наших дней дошли высказывания современников, слышавших роговую музыку: «По своему устройству, звучанию и воздействию — это совершенно новая, своеобразная музыка, с которой никакая другая не может сравниться по помпезности и приятности звука... Кто не слышал этой новой музыки, тот может составить о ней понятие, если вообразит, что слышит издали мощные рокочущие звуки нескольких больших церковных органов». Еще один современник писал: «Эффект от этой музыки получается до такой степени изумительный, что на этом составном инструменте возможно ис-

полнять труднейшие музыкальные произведения».

В первом учебнике по музыкальной литературе мы говорили о таких оркестрах. Напомним, что состояли они из охотничьих рогов разной величины. Самые большие из них лежали на специальной подставке. Каждый рог издавал только один звук, поэтому для исполнения самой простой пьесы требовалось около 50 музыкантов. Рогов в некоторых оркестрах было столько, что составлялся большой звукоряд, и можно было исполнять довольно сложные произведения.

Играть в роговом оркестре было не только трудно, но даже мучительно. Музыкант переставал быть человеком и превращался как бы в клавишу, на которую нажимает капельмейстер: ведь он должен был играть только один-единственный звук, причем нужно было его издавать абсолютно точно — вовремя и указанной длительности. Конечно, добровольно играть в таком оркестре никто не стал бы. Поэтому состояли роговые оркестры исключительно из крепостных музыкантов и принадлежали знатным вельможам. Так, в начале XIX века славился роговой оркестр князя К. С. Нарышкина.

Не меньшей популярностью в то время в России пользовались крепостные театры. Первые из них появились в конце XVII века. Через сто лет их насчитывалось уже больше 170. Вначале крепостные театры обслуживали лишь не-

большое число «избранной» публики, позже, став общедоступными, они открыли свои двери для широких слоев народа и приносили своим хозяевам немалые доходы. Но многие крепостные театры так и остались на уровне барского развлечения, хотя были весьма совершенными, в которых с глубоким знанием дела исполнялись сложные спектакли.

Особенно славились крепостные театры Н. Шереметева, П. Позднякова и Ржевского, С. Апраксина. Некоторые из них отличались вызывающей роскошью своих постановок, не уступали по уровню исполнения и оформления придворным театрам. В XVIII веке еще не было четкого деления на театр драматический и оперный. Эти театры стали подлинными очагами музыкально-театрального искусства благодаря великолепным творческим силам, подобранным из народа. Во многих помещичьих усадьбах были школы крепостных актеров, некоторым из них удавалось получить образование за границей. Крепостным актерам приходилось выступать во многих качествах, среди них были и прекрасные артисты, и выдающиеся певцы. Достаточно вспомнить трагическое дарование замечательной артистки и певицы театра графа Шереметева Прасковьи Жемчуговой.

Как и скоморохи, большинство артистов в крепостных театрах говорили прозой или стихами, были одновременно танцорами, музыкантами, певцами, а иногда и авторами драмати-

ческих или музыкальных спектаклей. Но условия их жизни были просто ужасными. Причем это относится не только к рядовым крепостным артистам, но и к многим выдающимся представителям театра той поры. Будучи крепостными, они не имели права распоряжаться своим временем. Хозяин решал за них все: кому и на ком жениться, кого отдать в солдаты, как их одеть. Питание было недостаточным. За любую провинность хозяин мог приговорить к телесному наказанию. Он мог продать своих музыкантов и актеров, сдать их в аренду. В одной из газет того времени было написано такое объявление: «Желающие взять 4 мальчиков певчих ...в свой хор, с зарплатою Господину их за каждого по 20 рублей в год...»

Но несмотря ни на что, именно эти крепостные артисты и музыканты двигали развитие русского театра вперед.

Впоследствии часть этих крепостных трупп влилась в казенные театры, заложив основу их дальнейшего развития.

Репертуар крепостных театров был очень разнообразным. Помимо драматических пьес большое место в нем занимали оперные спектакли. В качестве примера приведем репертуар театра графа Н. П. Шереметева — самого известного, богатого, широкого по масштабу крепостного театра конца XVIII века. Надо сказать, хозяин этого театра был человеком очень образованным, начитанным, бывал за границей и получал оттуда оперные либретто, партитуры и

даже бутафорию. На сцене его театра ставились оперы Глюка, Сальери, Пиччини, Гретри, Делайрака, Руссо. В общем, многое из того, что было популярно в Европе.

Большое место в репертуаре шереметевского театра занимали оперы русских композиторов. Здесь были поставлены 13 русских оперных спектаклей, среди которых «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского, «Новгородский богатырь Боеславич» Фомина, «Несчастье от кареты» и «Февей» Пашкевича, «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского и многие другие произведения.

Надо сказать, что театр в России был одним из самых популярных видов искусства, и именно с театром было связано зарождение и развитие национальной композиторской школы. Ее формирование было главным итогом развития русской музыки XVIII века. Это столетие выдвинуло целую плеяду русских композиторов, не уступавших по уровню своего профессионализма многим европейским музыкантам. Среди них надо назвать имена Михаила Соколовского (годы рождения и смерти неизвестны), Василия Пашкевича (1742—1797), Максима Березовского (1745—1777), Ивана Хандошкина (1747—1804), Дмитрия Бортнянского (1751—1825), Евстигнея Фомина (1761—1800).

Еще одним толчком для развития национальной композиторской школы стал интерес к фольклору.

Народное пение было очень популярно в тот период. Его допускала сама императрица Екатерина II. В Царском Селе она ходила смотреть хоровод сельских девок, которые пели песни. Во дворце фрейлины, наряженные в сарафаны, тоже водили хороводы и распевали народные песни. Все это воспринималось как диковина — даже русские бабы в кокошниках превращались в маскарадное зрелище.

Конечно, это было чисто внешнее проявление интереса к фольклору. Гораздо важнее было то, что именно в это время началось регулярное изучение и собирание народных песен, появились первые сборники народных песен. Основы русской музыки рождались в познании богатств народного творчества. Практически с изучения народной песни в России началось развитие профессионального композиторского творчества. Только в этом веке русские песни стали записывать, разрабатывать и изучать. Появились первые печатные сборники В. Трутовского, Н. Львова—И. Прача и другие.

Большой интерес к фольклору проявился во многих видах русского искусства той эпохи. Передовые художники ощутили необходимость правдиво отражать в своем творчестве жизнь русского народа. И здесь они нашли неисчерпаемые сокровища народного искусства. Обращаясь к быту городского мещанства, купечества, крестьянства, они находили общие черты в самом укладе жизни и быта этих сословий. Фольклор вносил в их произведения стихию народ-

ной жизни. Это делало их сочинения популярными у широких слоев зрителей.

Выделить как раздел занятия:

Все, о чем мы говорили, проявилось в русской литературе, драматургии, а также музыкальном жанре, который зародился в России в конце XVIII века, — *комической опере*. В ней проявилось стремление русских авторов к реализму. Основой для нее послужила литературная комедия.

Русская комическая опера обязана своим рождением прежде всего литераторам. Это А. Сумароков, М. Херасков, Я. Княжнин, А. Аблесимов, И. Крылов, В. Капнист, Н. Львов и другие. Видите, круг писателей, откликнувшихся на веяния времени, очень широк. Композиторская школа в России этого времени еще только формировалась, и жанр комической оперы в момент его рождения рассматривали больше как явление литературы.

В первых откликах на комическую оперу в прессе даже не упоминалось имя композитора. Автором считался либреттист-драматург.

Первые оперы представляли собой чередование разговорных диалогов и песенных номеров. Образцом для многих народно-бытовых опер конца XVIII века послужила песенная опера *Михаила Матвеевича Соколовского* «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779). В этой опере веселый и хитрый Мельник одурачивал простодушных героев, выманивал у них деньги и содействовал общему благополучию, высту-

пая в роли свата. Комедийное действие было тесно связано с сатирой.

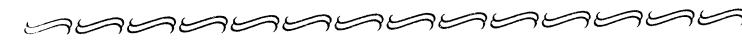
Вопросы:

1. Назови новые формы музицирования и жанры русской музыки XVIII века.
2. Что такое роговой оркестр?
3. Что послужило толчком для развития русской национальной композиторской школы?
4. Назови ведущий жанр русской музыки последней трети XVIII века.



Занятие 3

Творцы русской комической оперы XVIII века



ВАСИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ПАШКЕВИЧ

Большой вклад в развитие русской комической оперы внес *Василий Алексеевич Пашкевич*.

Если годы жизни Соколовского мы вообще не знаем, о Пашкевиче мы можем сказать лишь то, что он родился около 1742 года. О жизни его сохранились очень скудные сведения. Известно, что в 60-х годах он служил скрипачом в придворном оркестре, а затем был дирижером «бальной музыки» при дворе. Работал он и в Придворной певческой капелле, а также преподавал в Академии художеств.

Как композитор Пашкевич находится в ряду самых талантливых музыкантов этого века —

основоположников оперного жанра в России. До наших дней дошло несколько партитур Пашкевича.

В 1779 году в Санкт-Петербургском Эрмитажном театре была поставлена его опера «Несчастье от кареты». Либретто написал Я. Княжнин — один из самых прогрессивных писателей XVIII века. Его «вольнодумную» трагедию «Вадим Новгородский» по приказу Екатерины II сожгли.

Сюжет сводится к следующему: помещик Фирюлин хочет купить дорогую парижскую карету. Он вообще обожает французскую моду. Чтобы купить карету, ему нужно продать в рекруты своего крепостного Лукьяна, которому от этого грозит разлука с любимой невестой. Молодых людей выручает приятель Лукьяна Афанасий. По его наущению Лукьян, который когда-то затвердил несколько французских слов, обращается к барину по-французски. Помещик от умиления даже проливает слезу: крестьяне, простые люди, оказывается, не чужды европейского просвещения! Он освобождает Лукьяна и разрешает ему жениться на Анюте. Под видом наивной бытовой комедии здесь выступает вполне реальная картина крепостнических нравов.

Кроме того им написаны оперы «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский гостиный двор» (1782), «Скупой» (1782), сказочная опера «Февей» (1786), а также музыка к исторической пьесе императрицы Екатерины «Начальное управление Олега» (1790). Это

было «большое историческое представление в пяти действиях, с хорами, свадебными песнями, игрищами и балетами». С этой оперой связано большое событие в нотоиздательском деле России: ее партитура — первая, напечатанная в России в 1791 году.

Среди произведений Пашкевича выделяется своими достоинствами и необычной судьбой опера «Санкт-Петербургский гостиный двор». Ее премьера состоялась в 1782 году. Первый вариант музыки не сохранился, и долгое время считалось, что автором музыки и текста первой редакции является М. Матинский.

Михаил Алексеевич Матинский (1750—1820), переводчик, драматург, учитель математики и географии, был одним из тех деятелей русской культуры, какими славилась Россия той поры. Он был выходцем из крепостных крестьян и отличался многогранностью дарования. Пьесы этого драматурга подготовили расцвет русской комедии. Недаром современные исследователи находят в его сочинениях прообраз будущих комедий великого русского драматурга Островского, смело показывающего нравы купеческого «темного царства». Даже сюжет оперы «Гостиный двор» похож на комедию Островского «Свои люди — сочтемся». Купец Сквалыгин выдает свою дочь замуж за чиновника Крючкодеева (кстати, обратите внимание на фамилии. Они как бы подчеркивают основные черты характеров героев). Вместе с будущим зятем он пускается на разные мошенничества: под-

делывает векселя, обманывает кредиторов. Но правосудие торжествует. Сквалыгина и Крючкодеева берут под стражу. Заканчивается опера прославлением справедливости («Царствуй, истина святая»).

До наших дней дошла вторая редакция оперы 1792 года. Сегодня точно известно, что музыку обеих редакций написал В. Пашкевич. Ведь Матинский не был музыкантом. В своем либретто он лишь указал народные песни для музыкальной обработки пьесы.

ЕВСТИГНЕЙ ИПАТЬЕВИЧ ФОМИН

Одной из крупнейших фигур русской музыки XVIII века является *Евстигней Ипатьевич Фомин*.

Е. Фомин родился в 1761 году в Петербурге. Его отец был солдатом-канониром Тобольского полка. В 6 лет мальчика отдали учиться в Академию художеств, где он получил музыкальное образование. Академию он закончил блестяще. Сохранились документы, в которых сказано, что за превосходные успехи в музыке Фомин, в виде исключения, получил денежную награду, хотя по уставу академии наград музыкантам не полагалось. В 1782 году он был направлен для продолжения образования в Италию. В Болонье он учился у прославленного композитора и теоретика падре Мартини. Талант Фомина получил достойную оценку за рубежом: на его долю выпала редкая честь быть



Портрет композитора Е.И. Фомина (1761—1800)

избранным по конкурсу в члены Болонской филармонической академии. Вы ведь помните, что незадолго до этого звание болонского академика получил 14-летний Моцарт.

В 1785 году молодой композитор, только что получивший звание академика, вернулся на родину. В Петербурге он начал свою деятельность с создания по заказу и на либретто Екатерины II оперы-балета «Новгородский богатырь Боеславич».

Но музыка Фомина, в прямом смысле слова, пришлась «не ко двору» в России. Наверное, императрице не понравилось то, что моло-

дой музыкант очень свободно обращался с ее текстом и написал в опере яркие народные сцены, которые сама она в опере не планировала. Так получилось, что на многие годы имя Фомина исчезло из прессы, документов. Об опальном музыканте не сохранилось никаких сведений. Как он жил, где работал, чем зарабатывал на пропитание, мы сегодня можем только предполагать. Достоверно известно только то, что уже после смерти императрицы Екатерины он получил скромное место репетитора оперных партий и преподавателя музыки в театральном училище. В 1800 году Фомин безвременно скончался, не дожив до сорока лет.

Только в XIX веке имя Фомина привлекло внимание историков. Вокруг него сложились легенды. Перу его приписывали более тридцати опер. Конечно, это количество преувеличено. Точно установлено, что им написано 9 крупных произведений. К сожалению, не все его партитуры сохранились. Целиком до наших дней дошли оперы «Ямщики на подставе», «Американцы», мелодрама «Орфей», а также фрагменты «Новгородского богатыря» и оперы «Золотое яблоко». Но центральными в его творчестве являются «Ямщики на подставе» и «Орфей». Это — пример воплощения двух противоположных, контрастных жанров. С большим талантом композитор показал в них сферу трагического и комического, возвышенных образов античности и современного бытового сюжета.

В основу оперы «Ямщики на подставе» (1787) композитор положил подлинные народные мелодии. Но его отношение к народной песне отличалось от позиции всех предшественников: он не просто обрабатывает ее, а развивает в сложной хоровой форме. Эту оперу называют первой русской хоровой оперой.

Текст был написан известнейшим поэтом и драматургом той поры Н. Львовым. Эта одноактная опера, которой автор дал название «Игрище невзначай», представляет собой картину из жизни русских ямщиков. Вот ее сюжет: на почтовой станции (подставе) собрались ямщики. Среди них первый удалец Тимофей и его жена, Фадеевна. Злой недруг Тимофея, вор и пройдоха Филька Пролаза пытается незаконно сбыть его в рекруты. С помощью проезжего офицера дело разъясняется. Вместо Тимофея в рекруты попадает сам Филька. Опера заканчивается радостной хоровой сценой. Вот в таком простом сюжете композитор стремился воплотить обобщенный образ народа, выразить в песне особенности народного характера.

Фомин мастерски разработал в опере очень известные народные песни: «Не у батюшки соловей поет», «Высоко сокол летает», «Ретиво сердце молодецкое», «Молодка, молодка молодая», «Из-под дуба, из-под вяза», «Во поле береза бушевала» и другие.

Высоким достижением Фомина стала мелодрама «Орфей» (1792).

Мелодрама — особый вид музыкально-театрального спектакля, в котором литературный текст произносился с сопровождением симфонической музыки. Монологи актеров, которые читались речитативом, чередовались с музыкальными вставками и только иногда «накладывались» на оркестровый фон. Основой мелодрамы были сюжеты трагического характера. Поэты и композиторы XVIII века видели в этих «музыкальных трагедиях» новый возвышенный строй чувств. Музыка в мелодраме поддерживала речь актера, усиливала ее драматические эмоции. В таких спектаклях охотно участвовали крупные трагические актеры той эпохи, пленяя зрителей певучей выразительной декламацией.

Музыкальный язык мелодрамы Фомина, написанной на текст Я. Княжнина, близок произведениям Моцарта, Глюка и других европейских композиторов. В пламенной, страстной и трагической музыке Фомин передал главную идею древнегреческого мифа о преданной любви Орфея и Эвридики, сумевшей победить смерть. Он выразил в ней протест Орфея против слепой воли судьбы и подчеркнул мысль о великой силе искусства и любви.

Мелодрама Фомина стала одним из самых совершенных классических образцов этого жанра. В ней композитор решил одну из важнейших задач, стоящих перед русской музыкой того времени: ему впервые удалось овладеть большой трагической темой. Этим произведением он

показал, что русская музыка уже не ограничивалась жанрово-бытовой тематикой, а смело вторгалась в мир больших идей и глубоких чувств.

ДМИТРИЙ СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСКИЙ

Самым универсальным композитором своего времени стал *Дмитрий Степанович Бортнянский*. Он — классик хоровой музыки, автор трех опер, произведений для фортепиано, инструментальных ансамблей.



*Портрет композитора Д.С. Бортнянского
(1751—1825)*

Украинец по происхождению, Бортнянский родился в 1751 году в городе Глухове, который был крупным центром хоровой культуры. Здесь была создана специальная школа, готовившая певчих для русского двора. В 7 лет мальчик был зачислен в Придворную капеллу и сразу же поразил слушателей своими выдающимися музыкальными данными и прекрасным голосом. С десяти лет он принимал участие в придворных концертах, пел ведущие партии в оперных спектаклях. В 1769 году он был отправлен для обучения в Италию, где провел около десяти лет. Написанные им итальянские оперы «Креонт» (1776), «Алкид» (1778), «Квинт Фабий» (1779) с успехом ставились в крупных оперных театрах Италии.

Когда в 1779 году Бортнянский вернулся в Россию, он был назначен капельмейстером при Малом дворе наследника Павла. Это был небольшой круг знати, вдали от пышного двора Екатерины. Именно здесь композитор написал лучшие свои оперы «Празднество синьора», «Соккол», «Сын-соперник», камерные инструментальные сочинения.

В 1796 году Бортнянский получил место директора Придворной капеллы и с тех пор посвятил себя исключительно хоровой музыке. Под его руководством капелла превратилась в крупнейшую хоровую организацию, в которую привлекались лучшие силы. Большое внимание он уделял музыкальному образованию юных

певцов, потому что в своих учениках он видел не только певцов-исполнителей, но и будущих хоровых дирижеров, хорошо образованных музыкантов, способных нести музыкальное просвещение в глухие села и города России.

Проработав в качестве директора капеллы почти тридцать лет, Бортнянский умер в Петербурге в 1825 году.

По характеру своего таланта Бортнянский был лириком. Его можно считать создателем лирической линии в русском музыкальном театре. Свои оперы он писал для домашних спектаклей, исполняемых группой любителей-певцов из среды аристократов.

Все, о чем мы с вами говорили, свидетельствует о том, что русская опера шла разными путями. Это и народно-песенная опера Фомина, и его мелодрама «Орфей», и комедийная сатира опер Пашкевича, и светлая лирика опер Бортнянского.


Надо отметить и то, что русская опера помогала развитию и других жанров русской музыки — симфонизма, хоровой классики, вокальной лирики. Именно развитие оперы в XVIII веке обусловило ту роль, которую она будет играть в творчестве композиторов-классиков. Но прежде чем перейти к знакомству с их творчеством, мы вспомним еще одного композитора, внесшего большой вклад в развитие музыки XVIII века, — *Ивана Евстафьевича Хандошкина*.

По сохранившимся данным, Хандошкин родился в 1747 году в семье портного, исполнявшего также обязанности придворного музыканта в оркестре Петра III. В пятнадцать лет молодой музыкант был принят в придворный оркестр и сразу же зарекомендовал себя одним из лучших исполнителей. Вскоре он стал первым камер-музыкантом, а затем и капельмейстером оркестра. Параллельно он преподавал в Академии художеств и театральной школе при «Вольном театре» Книппера. В 1785 году по приказу князя Потемкина он уехал в Екатеринослав, где князь открывал музыкальную академию. Но проект Потемкина так и не осуществился и в 1789 году Хандошкин вернулся в Петербург, где и умер в 1804 году.

Этого музыканта нужно считать первым крупным русским исполнителем, основоположником скрипичной школы в России. Много лет он выступал в концертах, причем был не только лучшим скрипачом своего времени, владел также альтом и гитарой. Он создал 50 циклов вариаций, сонаты. В своих вариациях на народные темы он свободно трактовал народную мелодию, обогащал ее, раскрывал образное содержание. Эти произведения — развернутые концертные пьесы с тонко разработанной виртуозной фактурой. Творчество Хандошкина стало ценным вкладом в русскую музыку.


Вопросы:

1. Перечисли известные тебе комические оперы.
2. Назови имена и годы жизни ведущих русских композиторов XVIII века.
3. Как складывалась судьба русских композиторов XVIII века?
4. Назови особенности русской комической оперы XVIII века.



Занятие 4

Старшие современники Глинки



На прошлых занятиях мы с вами говорили о русской музыке XVIII века. Мы определили основные формы музицирования и жанры русской музыки той эпохи, выяснили причины зарождения и такого яркого становления национальной композиторской школы. Теперь вы знаете имена русских композиторов XVIII века, в чьем творчестве развивался ведущий жанр русской музыки данного времени — комическая опера.

Нынешнее занятие мы посвятим знакомству с композиторами, чей рассвет приходится на начало XIX века.

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ (1799—1862)

Верстовский — видный театральный деятель и композитор — более сорока лет своего твор-

чества посвятил сценическим музыкальным жанрам. Надо отметить тот факт, что он своим искусством не совершал каких-либо революционных изменений, но его творчество явилось важной ступенью в подготовке высокого расцвета русской музыки в XIX веке.

Алексей Верстовский родился 1 марта 1799 года в Тамбовской губернии в семье потомственных военных. Родители будущего композитора были очень музыкальными людьми, даже имели собственный крепостной оркестр. Все дети получали музыкальное образование, играли на фортепиано. Такая атмосфера, естественно, способствовала музыкальному развитию Алексея, который с детства выступал в концертах, рано начал сочинять музыку.

В 1816 году родители определили молодого человека в Институт корпуса инженеров путей сообщения в Петербурге. Параллельно Верстовский брал уроки у известнейших петербургских музыкантов по теории композиции, пению, фортепиано, скрипке. К этому же времени относится его увлечение сценическим искусством и сближение с театральными кругами. Среди его друзей были крупнейшие драматурги, литераторы, театралы, композиторы. И в этой среде молодой музыкант как бы «изнутри» узнавал театр, который постепенно становился его профессией.

Спустя год Верстовский был отчислен из института, но музыку не оставил. В 19 лет он уже был автором музыки водевилей, которые с успехом ставились в Петербурге.

В 1823 году Верстовский переехал в Москву и сделал там блестящую карьеру, пройдя путь до поста управляющего театральной конторой. Это давало ему возможность общения с выдающимися деятелями отечественной культуры — Пушкиным, Одоевским, Грибоедовым и многими другими. Он более 30 лет руководил московскими театрами, и это время даже называли «эпохой Верстовского». Его вклад в развитие московских театров очень велик. И в то же время репертуар театров зависел от его личных вкусов. Поэтому оперы Глинки, например, долго не ставились на московских сценах.

Расцвет творчества Верстовского приходится на середину 20-х годов XIX века. В это время им была написана музыка к тридцати спектаклям. Большая часть из них (25) это оперы-водевили, жанр, очень популярный в то время. Большое место в его творчестве занимала вокальная музыка. Сам композитор говорил, что создал около 300 песен и романсов. Правда, в этот список он включил не только камерные произведения, но и куплеты и песни из своих водевилей.

Кроме того, с именем Верстовского связано рождение нового в русской музыке яркого драматического жанра — баллады. В это время им были написаны большие вокально-оркестровые композиции — «Черная шаль» на стихи А. Пушкина и «Три песни» на текст В. Жуковского. Эти произведения пользовались в России огромной популярностью и распевались повсю-

ду. Влияние романтизма, царившего тогда в Европе и перенесенного Верстовским на русскую почву, сказалось и на дальнейших произведениях композитора.

Важнейшей областью творчества Верстовского является опера. С ней он был связан большую часть своей жизни в качестве композитора, режиссера, организатора и руководителя московской оперной труппы. Было время, когда творения Верстовского составляли большую часть репертуара московских оперных театров. О его произведениях много писали, спорили. Одни критики видели в его операх будущее русского оперного искусства. А другие упрекали композитора в нестроте стиля. Причина таких упреков во многом была связана с тем, что в своих операх Верстовский шел на поводу у либреттистов, считавших оперу развлечением. По их мнению, оперный спектакль должен был поражать зрителей различными эффектами. Отсюда феерические сюжеты опер с пожарами, наводнениями, благородными рыцарями и вещами колдунами. Но своей музыкой он как бы приподнимался над этой внешней стороной произведения.

В 1828 году им была написана опера «Пан Твардовский», имевшая большой успех. Это сочинение представляло собой первый опыт создания народной оперы, хотя в ней и сказалось сильное влияние К. М. Вебера. Спустя 4 года появилась вторая опера Верстовского — «Вадим, или Двенадцать спящих дев», также имевшая успех. Но истинным триумфом композитора

стала «Аскольдова могила» (1835). Эта опера заняла прочное место в отечественном репертуаре и почти сто лет не сходила со сцен российских театров.

«Аскольдова могила» прочно связана с песенной оперой XVIII века. Основой музыки оперы являются интонации русской бытовой песни и романса. Причем композитор нигде не использовал подлинных народных мелодий, а своеобразно претворил различные бытовые жанры. Здесь и чувствительный романс, и баллада, и плясовая, и застольная. В них герои высказывают свои мысли и чувства. Еще одна заслуга композитора заключается в том, что в его опере действуют не обобщенные герои, как это было в ранних операх XVIII века. Герои Верстовского живут на сцене сложной духовной жизнью.

Надо учитывать то, что русский театр переживал в это время критический момент. В передовых музыкальных кругах зрели мысли о создании национальной русской оперы, которая отвечала бы новым запросам современников. И многие из них именно на Верстовского возлагали большие надежды в выполнении этой задачи. Но, при всех достоинствах, «Аскольдова могила» так и не стала единой, подлинно симфонической оперной композицией. По сути дела, Верстовский остался завершителем уже пройденного русской оперой пути. Видимо, масштаб дарования не позволил ему сделать свою оперу истинно народной по идее. И нужен был гений Глинки, чтобы открыть новую эпоху рус-

ской оперы. Появление «Ивана Сусанина» Глинки в 1836 году показало, что к оперному искусству время выдвинуло новые требования.

Все попытки Верстовского создать большую национальную оперу, которая стала бы соперницей творения Глинки, потерпели неудачу. Три оперы, написанные им после «Аскольдовой могилы», ничего нового в его оперный стиль не добавили. В 1860 году Верстовский был назначен директором московских театров. В этой должности он оставался до своей смерти в 1862 году.

Подводя итоги, скажем, что, будучи старшим современником Глинки и Даргомыжского, Верстовский все же оставался представителем предшествующей эпохи русской музыки. Однако лучшая его опера «Аскольдова могила» вошла в историю музыки, ведь в ней были заложены ростки будущего. Характерное для композитора поэтическое отражение образов русской старины нашло продолжение в операх Даргомыжского, Серова, Рубинштейна, ранних операх Чайковского, операх-сказках Римского-Корсакова. Именно Верстовскому суждено было завершить весь путь развития русской оперы до Глинки и подвести ее вплотную к классическому периоду.

Теперь мы обратимся к другому жанру, которому в художественной жизни России XIX века принадлежало особое место — жанру *романса*. Он стал неотъемлемой частью русского музыкального искусства, и, может быть, даже больше, чем другие жанры, оказался созвучным

духовному складу русской души. У истоков русского романса стояли А. Алябьев, А. Гурилев и А. Варламов.

**АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ
АЛЯБЬЕВ
(1787—1851)**

Миллионам любителей музыкального искусства А. Алябьев известен, прежде всего, как автор знаменитого «Соловья». Этот романс стал подлинным шедевром вокальной лирики первой половины XIX века, и вот уже почти двести лет радует души людей в разных странах мира. Даже великий П. И. Чайковский говорил: «Я не могу без слез слышать «Соловья» Алябьева!!!» Но помимо этого знаменитого романса Алябьев был автором опер, балета, водевилей, оркестровых произведений, более ста пятидесяти песен и романсов. На его долю выпала сложная судьба.

А. Алябьев родился в городе Тобольске 15 августа 1787 года и происходил из старинного дворянского рода. Его отец был гражданским губернатором и активно занимался просветительской деятельностью. С его именем было связано открытие первых в Сибири семи народных училищ, Тобольского театра и типографии. Сделав блестящую карьеру, он был привлечен на службу в столицу и дослужился до звания тайного советника.

Детские годы будущего композитора прошли

в музыкальной атмосфере. В родительском доме играли на скрипке, фортепиано. Очень любили роговой оркестр из крепостных музыкантов, в репертуаре которого было много народных песен и плясок. Получив прекрасное домашнее образование, Александр владел французским и немецким языками, знал математику, историю, географию, в Петербурге он начал серьезно заниматься музыкой.

Война 1812 года застала Алябьева в Москве, и он, оставив гражданскую службу, поступает в армию. Молодой корнет был захвачен патриотическими чувствами, романтикой военных маршей. Он сражался в партизанском отряде, которым командовал его друг, знаменитый Денис Давыдов. За боевые заслуги Алябьев был награжден орденами и медалями.

С середины 1821 года Алябьев жил в Петербурге. Он, все больше ощущая потребность в творчестве, принялся за сочинение музыки. Молодой музыкант активно участвовал в артистическом кружке, в который входили известные литераторы И. Крылов, А. Бестужев, знаменитые артисты, драматурги. Среди участников кружка царила особая атмосфера увлеченности искусством, и скоро Алябьев решает оставить военную службу.

Выйдя в отставку, А. Алябьев поселяется в Москве. Здесь он много музицирует, посещает балы, музыкальные вечера. Среди его друзей — лучшие представители культуры той поры, такие как А. Грибоедов, В. Одоевский, А. Верстов-

ский, братья Виельгорские. Под их влиянием формируются художественные взгляды музыканта, его мастерство композитора. С большим успехом ставятся его оперы-водевили. В 1825 году к открытию Большого театра вместе с Верстовским он пишет музыку пролога «Торжество муз». Казалось бы, все обещало блестящую карьеру. Но судьба распорядилась по-иному.

В феврале 1825 года в доме Алябьева состоялась ссора. Результатом ее стало обвинение Алябьева в убийстве, изнурительный суд, длившийся почти два с половиной года. В конце концов без каких-то убедительных доказательств вины Алябьев был сослан в Сибирь и лишен «знаков отличия, чинов и дворянства», как человек, «вредный для общества».

С этого времени начался новый период в жизни композитора. Долгие годы он был оторван от столицы. Только через пятнадцать лет ему разрешили вновь поселиться в Москве. Указ Николая I гласил: разрешить «жительство в Москве, под присмотром полиции, но с тем, чтобы он не показывался публике». Бывший блестящий офицер, известный композитор вынужден был вести замкнутый образ жизни. Он так и не смог добиться восстановления дворянского звания.

В последние годы жизни, несмотря на болезнь и стесненное положение, Алябьев не переставал сочинять. Он умер 22 февраля 1851 года. Подлинная биография Александра Алябьева была восстановлена только в XX веке.

Такая трудная судьба очень мало отразилась на романсовом творчестве композитора. Именно романс стал ведущим жанром для Алябьева. В этом жанре он оставил истинные шедевры, оказавшие влияние на дальнейшее развитие жанра, во многом предвосхитившие шедевры М. И. Глинки. Лирическая линия осталась основной до конца жизни композитора.

Вокальная лирика Алябьева впитала в себя лучшие черты русской народной песни, особенно ее распевность и широту дыхания. Эти качества композитор смог удивительным образом соединить с романтическими образами стихов А. Дельвига, Н. Огарева, В. Жуковского, Д. Давыдова и, конечно же, А. Пушкина.

Давайте вспомним некоторые романсы композитора. Прежде всего, романс на стихи Дельвига «Соловей». Все в нем необычно. Трудно даже определить его жанр. В нем тонко соединяются сентиментальный романтический оттенок с народным колоритом. Мелодия запева написана в духе плавной протяжной песни. Особенность романса заключается в сочетании песенно-романсового начала с танцевальным. Это совсем не было характерно для русской вокальной лирики. По удивительной цельности, естественности фразировки, отражающей выразительность поэтического текста, по тонкости нюансов истинно романтического образа этот романс можно считать высшим достижением не только его автора, но и художественного гения народа в целом.

Незаслуженно забытыми являются романсы «Зимняя дорога» или «Я вас любил», в котором поразительно совпадают настроения пушкинского стиха и его музыкального воплощения. Чисто шубертовской чистотой поражает его романс «Я вижу образ твой» на стихи А. Бистрома (из Гете). Очень близко по стилю ранним романсам М. Глинки одно из лучших творений Алябьева «Вечерком румяну зорю». Среди произведений композитора есть романсы, предвосхищающие декламационно-речитативный стиль А. Даргомыжского. Самым известным среди них является романс «Нищая», в котором психологизм достигается с помощью насыщения мелодии интонациями живой человеческой речи.

Подводя итог, можно сказать с уверенностью о том, что вокальная лирика Алябьева предвосхитила пути развития этого жанра в России и оказала влияние на характер вокальной музыки великого Глинки и всей русской романсовой культуры. Связь Глинки с автором «Соловья» чувствуется и в лирических эпизодах опер Глинки, и в его инструментальных произведениях, и в его романсах.

АЛЕКСАНДР ЕГОРОВИЧ ВАРЛАМОВ (1801—1848)

«Музыке нужна душа, а у русского она есть, доказательство — наши родные песни. Скажите, есть ли хоть одна из них, которая бы не выливалась из души, не была бы ее отзвуком?»

Это слова А. Варламова. Так они точны. И в них отмечена, может быть, самая главная черта русской музыки — богатство мелодики. Эта черта отличает и творчество этого замечательного мастера русского романса.

А. Варламов родился в Москве 15 ноября 1801 года в семье скромного титулярного советника. Музыкальные способности мальчика проявились очень рано, и по совету друзей отец в 9 лет определил его в Петербургскую придворную певческую капеллу. Пост директора этого хорового коллектива в то время занимал талантливый композитор Д. Бортнянский. Он обратил внимание на юного певчего и его дарование. Вскоре Александр Варламов стал солистом капеллы. Кстати, в годы обучения он обнаружил не только замечательные вокальные данные, но и педагогические способности. Поэтому в 18 лет его отправили на службу за границу, в Брюссель, ко двору великой княгини Анны Павловны. Он стал учителем певчих в русской посольской церкви в Гааге. Конечно, годы, проведенные за границей, оказали на молодого музыканта благотворное влияние. Он познакомился с итальянской и французской оперой, особенно интересовался вокальным искусством иностранных певцов. Здесь он впервые выступил как певец и гитарист, и очень понравился публике.

В 1823 году Варламов вернулся на родину. Первые годы он провел в Петербурге. Он давал уроки пения, выступал в качестве певца и ди-

рижера, активно занимался концертной деятельностью. К этому времени относится его знакомство с М.И. Глинкой, которое, возможно, и определило его выбор для себя композиторского поприща. Но тогда, в Петербурге, он почти не сочинял. В 1832 году Варламов получает место помощника капельмейстера московских театров и переезжает в столицу. Для будущего композитора эта должность открывала большие перспективы. Он был тесно связан с театром, сблизился с замечательными актерами Мочаловым, Щепкиным и многими другими представителями московской интеллигенции. Знаком был Варламов и с Пушкиным. Современники говорили о том, что Александр Сергеевич очень любил романс Варламова «Красный сарафан». Здесь же в Москве русский музыкант познакомился с выступавшим там с концертами Ф. Листом, который симпатизировал ему.

Но самое главное, эта работа стимулировала его композиторское творчество, ведь по долгу службы он должен был еще и сочинять музыку к спектаклям. Чаще всего это были комедии и водевили. Поэтому именно в Москве достигла расцвета его вокально-исполнительская деятельность, а также раскрылся его романсово-песенный талант. Многие его романсы распространялись среди любителей задолго до того, как издавались. Варламов много выступал, исполняя народные песни и собственные романсы.

Свой вокальный и педагогический опыт Александр Егорович подытожил в большом тру-

де — «Полная школа пения». Это была первая русская книга по методике преподавания вокала.

Но возрастающая слава Варламова стала беспокоить его начальника А. Верстовского, который мечтал закрепить за собой звание первого композитора России. Он стал постепенно оттеснять Варламова на второй план, а в 1843 году композитор вообще был уволен из театра. Здоровье его пошатнулось, материальное положение было очень тяжелым. Мечтая вернуться в Певческую капеллу на должность учителя пения, в 1845 году Варламов переехал в Петербург. Но и здесь надежды его не оправдались. Путь в театр тоже был закрыт. Варламову приходилось зарабатывать частными уроками, выступать в концертах, издавать свои романсы. Кумир московской публики, здесь, в чопорном и холодном Петербурге, он был не более чем учтиво принят.

Борьба с нуждой подорвала здоровье музыканта, и 15 октября 1848 года он умер. Музыка его ожидало почти столетнее забвение.

Песни и романсы Варламов сочинял всю свою творческую жизнь. К сожалению, рукописи их почти не сохранились, и мы не можем точно установить даты их создания. Но это не так и важно. Важнее, конечно же, тонкий вкус композитора в выборе поэтического текста его романсов. Среди них стихи В. Жуковского, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Кольцова, Н. Цыганова. Кстати, на текст последнего на-

писан самый популярный романс Варламова «Красный сарафан». Им восторгались великие люди XIX века. Такие разные в художественном отношении люди, как Пушкин, Лист, Виардо, Даргомыжский, считали это творение Варламова одним из самых замечательных созданий в этом жанре. Этот непритязательный романс стал любимым произведением русских любителей музыки, превратился почти в народную песню.

К шедеврам русской вокальной лирики принадлежит и романс Варламова «На заре ты ее не буди» на стихи Фета. Трудно объяснить, что влечет к нему людей с самыми различными вкусами и пристрастиями, но в исполнении мастера этот романс становится образцом изысканности и вкуса.

Высоты поэзии Лермонтова достигает романс Варламова «Белеет парус одинокий». Заключенные в его музыке пафос, непримиримость, непокорность, являются символом вызова, брошенного не только морю, а всему миру.

АЛЕКСАНДР ЛЬВОВИЧ ГУРИЛЕВ (1803—1858)

Долгое время А. Гурилеву отводили скромное место в плеяде композиторов, писавших вокальную музыку в первой половине XIX века. Его дарование было исключительно лирическим, писал он большей частью романсы и песни, а это оттесняло его художественные открытия на вто-

рой план. А его романсы, проверенные временем, и сегодня звучат не только на концертной эстраде, но и в домах любителей музыки. И секрет любви к лирике Гурилева скрыт в заключенных в его романсах свойствах русского характера в целом. В них соединились меланхолическая грусть со стремлением вырваться из ее плена, задушевность с порывистостью. Музыка Гурилева близка простому человеку, потому что автору понятен и близок его духовный мир.

А. Л. Гурилев родился в Москве 22 августа 1803 года. Его отец был крепостным музыкантом графа Орлова — известного мецената и любителя музыки. Он был учеником итальянского композитора Д. Сарти и стал композитором, пианистом, дирижером, педагогом. В имени своего хозяина он руководил оркестром.

К сожалению, мы сегодня очень мало знаем о детских годах Александра Гурилева. Известно лишь, что первым его учителем в игре на скрипке и фортепиано стал отец. Известный московский пианист И. Геништа давал уроки музыки детям графа, и сыну крепостного музыканта разрешили на них присутствовать. С 12 лет мальчик начал заниматься композицией. Важным событием для него стало знакомство с прославленным пианистом и педагогом Джоном Фильдом, у которого ему довелось учиться.

В крепостном оркестре графа Александр играл на скрипке и альте. Есть сведения о том, что он был альтистом в квартете Н. Голицына.

А это говорит об одаренности и авторитете молодого музыканта.

После смерти графа Владимира Орлова семья Гурилевых получила вольную и переехала в Москву. Здесь Александр Львович сблизился с А. Варламовым, который способствовал формированию взглядов и вкуса талантливого музыканта. В Москве Гурилев завоевал славу одного из лучших преподавателей фортепиано и пения. Именно педагогической деятельностью он зарабатывал себе на жизнь. К этому периоду относится большое количество фортепианных пьес, написанных им и в педагогических целях, и для концертной эстрады.

С самого детства А. Гурилев интересовался русским фольклором. В течение многих лет он собирал народные песни. Этот труд был обобщен им в сборнике «47 русских народных песен» для голоса и фортепиано, который он опубликовал в 40-е годы. Этот сборник стал своеобразной энциклопедией русской городской песни.

Особенно много романсов А. Гурилев сочинял в 40—50-е годы. Нам сегодня трудно восстановить хронологию его творчества, потому что автографы большинства его сочинений утеряны. Но именно к этому периоду относятся лучшие из его песен «Вьется ласточка сизокрылая», «Домик-крошечка», знаменитая «Разлука» на стихи Кольцова, самое популярное его произведение «Колокольчик» на стихи И. Макарова.

К сожалению, дарование и деятельность композитора не были оценены современниками. Это, вероятно, и явилось причиной душевной болезни Гурилева, связанной с несостоявшейся музыкальной карьерой. Современники не смогли увидеть в Гурилеве композитора огромного таланта, позволившего ему раскрыть в своих романсах и песнях духовный мир русского человека. Он умер в Москве 30 августа 1858 года.

Слушая романсы Гурилева, как будто окунаешься в эмоциональную жизнь его современников. И этот мир нам, живущим спустя сто пятьдесят с лишним лет, оказывается созвучен и понятен. Давайте вспомним наиболее известные романсы композитора.

«Грусть девушки» на стихи А. Кольцова — одна из самых ярких лирических миниатюр. Кстати, Гурилев часто в своем вокальном творчестве обращался к поэзии Кольцова, который был близок ему самой природой своего лирического дарования, в главное — стремлением слиться с душой народа, с мыслями и чувствами русского человека. Потому, наверное, ему был близок и поэт П. Вяземский, на чей текст написал дуэт «Радость-душечка» — одно из самых популярных произведений той поры. Или романс «Разлука» тоже на текст Кольцова, поражающий естественностью, простотой, искренностью высказывания.

Немногие из композиторов начала XIX века смогли так тонко отразить особенности душев-

ного склада своего современника, выделить в нем то, что окажется созвучным лирическому творчеству Тютчева, Фета, Даргомыжского и Чайковского. Романсы Гурилева составляют золотой фонд русской вокальной лирики.

Вопросы:

1. Какие жанры преобладали в музыкальном творчестве начала XIX века?
2. Назовите имена композиторов этой эпохи и годы их жизни.
3. К какому жанру тяготел А. Н. Верстовский?
4. Назовите его произведения. Какое из них оказало влияние на дальнейшее развитие этого жанра в России?
5. Из предложенных имен выберите имя композитора, написавшего первую русскую «Школу пения»: Гурилев, Алябьев, Варламов.
6. Кому из композиторов принадлежат следующие романсы:
«Соловей», «Разлука», «Белеет парус одинокий», «Нищая», «Красный сарафан», «Радость-душечка», «Домик-крошечка», «Колокольчик»?
7. Назовите имена поэтов, к творчеству которых обращались названные композиторы.



**Михаил Иванович
Глинка
1804—1857**

Михаил Иванович Глинка в русской музыке занимает такое же положение, как Александр Сергеевич Пушкин в русской литературе. Если Пушкин — первый наш поэт мирового значения, то Глинка — первый композитор, открывший новую эпоху в диалоге западноевропейской и русской культур. С творчества Глинки начинается классический период русской музыки.

Русские композиторы XVIII века подготовили ту богатую почву, на которой выросло искусство Глинки, ставшего родоначальником нашей музыкальной классики. Именно оно подводило итоги развития русской музыки в предшествующем столетии, обобщало характерные черты русского народного творчества и в то же время объединяло достижения старинной и современной западной культуры.

Жизненный путь композитора

Глинка родился в семье отставного капитана 20 мая 1804 года в селе Новоспасское Смоленской губернии. Против воли его родителей бабушка Фекла Александровна стала опекать маленького Мишу. Она забрала его на свою половину дома и принялась растить, кутая в меха и закармливая сладкими крендельками. Шесть лет мальчик провел в бабушкиных «застенках», почти без воздуха и подвижных детских игр, без общения со сверстниками, даже родители нечасто допускались к нему. В общем, мальчик вырос «мимозой», со слабым неустойчивым здоровьем и сверхчувствительной нервной системой.

Как вы думаете, много ли впечатлений получил он в эти годы? Тем ярче запоминались встречи с красотой — русскими песнями и сказками нянюшки Авдотьи Ивановны.

Мальчик был очень способным, рано научил-

ся читать, умел и любил рисовать. После смерти бабушки имение перешло в руки отца, но вскоре началась война с Наполеоном и вся семья вынуждена была поселиться в Орле. Дом в Новоспасском был разрушен, имение разорено. Лишь весной 1813 года вернулись они на священную Смоленщину, политую кровью русских героев Отечественной войны 1812 года.

По словам Глинки, он открыл для себя музыку в десять лет. Его дядя, живший в одном из соседних имений, привез к ним своих крепостных музыкантов (кстати, у дяди был свой крепостной симфонический оркестр, который исполнял песни, танцы, увертюры из модных опер французских композиторов, Моцарта). Новое впечатление было столь ярким, что мальчик ни о чем другом не мог думать. Когда на уроке учитель пожурил его, что он думает только о музыке, мальчик ответил: «Что ж делать? Музыка — душа моя». Получив домашнее воспитание, будущий композитор уже умел играть на фортепиано и скрипке.

В 1817 году тринадцатилетнего Мишу отдали учиться в открытый при Петербургском педагогическом институте Благородный пансион для юношей.

Курс обучения был рассчитан на четыре года. Многие из «пансионских» воспитанников стали близкими друзьями Глинки на всю жизнь. «Особенным гувернером» при детях состоял товарищ А. С. Пушкина по лицу В. К. Кюхельбекер. Он преподавал русскую словесность. Е

пансионе вместе с Глинкой учился младший брат Пушкина — Левушка. Александр Сергеевич часто навещал брата и заходил к Кюхельбекеру. Бывали в пансионе поэты А. Дельвиг и Е. Баратынский. В общем, Глинка мог общаться с «золотой молодежью» русской культуры.

В пансионе Глинка изучал иностранные языки, географию, зоологию, занимался он и музыкой. Три урока он получил у знаменитого пианиста Джона Фильда. Родители постоянно возили его в театр — опера приводила мальчика в восторг.

Пансион Глинка закончил «вторым по списку». Тогда же состоялось его первое выступление в качестве пианиста, о чем даже сообщалось в журнале «Сын отечества». В Новоспасском он продолжал свои музыкальные занятия, дирижировал дядиным оркестром, изучал музыкальную литературу и инструментовку.

В 1824 году Глинка поступил на службу в канцелярию Главного управления путей сообщения, но все свое свободное время он посвящал музыке. Он принимал участие в музыкальных вечерах в домах своих знакомых, посещал театры и концерты. В 1828 году, к неудовольствию отца, Михаил Иванович оставил службу, чтобы полностью посвятить себя творчеству.

К этому времени он уже был автором романсов, «русских песен», арий в итальянском стиле, квартетов. Художественная ценность ранних произведений говорит о гениальности композитора.

В это же время расширяется круг его знакомых. Среди его друзей появились известные имена — А. Мицкевич, А. Грибоедов, А. Керн.

В 1830 году стали сказываться результаты бабушкиного «тепличного» воспитания. Родители решили отправить слабого здоровьем сына за границу. Путешествие охватывало Варшаву, города Германии, Италию. Здесь композитор хотел познакомиться с новой музыкой и усовершенствовать свои композиторские навыки. Надежды его оправдались. За три года, что он провел в Италии, талант его оформился, а знания и умения окрепли.

Летом 1833 года Глинка поселился в Вене, где начал заниматься с известнейшим педагогом и теоретиком Зигфридом Деном. Здесь же родился замысел создания национальной оперы на русский сюжет. С этой мыслью он и вернулся домой.

Сюжет на историческую русскую тему был подсказан композитору великим поэтом В. А. Жуковским. Новая опера живо обсуждалась на вечерах в доме поэта, где бывали Пушкин, князь Вяземский, Гоголь, князь Одоевский, Виельгорский. Работа над оперой проходила быстро. Закончив партитуру, Глинка отдал ее в дирекцию императорских театров. Правда, автору пришлось выполнить два условия — отказаться от денежного вознаграждения и переименовать оперу. Композитор хотел назвать ее «Иван Сушанин» (под этим названием мы и знаем ее се-

годня), но цензура заставила назвать произведение «Жизнь за царя».

Премьера состоялась 27 ноября 1836 года. На ней присутствовал весь литературно-художественный цвет Петербурга. Передовая публика приняла оперу восторженно. Аристократическая — назвала «кучерской музыкой». На что композитор ответил в своих «Записках»: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по-моему, дельнее господ!» Этот ярлык с творения Глинки так и не был снят. Зато друзья композитора устроили ему настоящее чествование.

13 декабря 1836 года на завтрак у А. Всеволожского в честь успеха оперы собрались друзья Глинки: Пушкин, Одоевский, Жуковский, Вяземский, братья Виельгорские, артисты оркестра и другие. Ими был исполнен канон с текстом, который написали друзья композитора. Конечно, всех привлекала своеобразная фамилия Михаила Ивановича. С этой игрой слов и были связаны многие их стихи.

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

(Виельгорский)

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея — Глинку —
От Неглинной до Невы.

(Вяземский)

В честь столь славных новинки
Грянь, труба и барабан!
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвейну стакан!

(Жуковский)

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

(Пушкин)

Музыка, драматургия оперы оказались подлинно новаторскими и положили начало новому оперному жанру — народной музыкальной драме. Конечно, образ главного героя — простого русского мужика, — музыка, его рисующая, не могли быть поняты придворными кругами. И даже более того, идея Глинки объединить русскую песенность с европейскими приемами композиции оказалась недоступной и для многих музыкантов той поры. Но значимость этого события признавали все.

Вскоре после премьеры оперы Глинка занял должность капельмейстера Придворной певческой капеллы. Несмотря на то, что работа занимала много времени, он был весь в новом замысле. Один из друзей подал ему мысль о ранней поэме Пушкина «Руслан и Людмила». Композитор даже обсуждал с Пушкиным идею совместной работы, но ранняя смерть поэта не дала ей осуществиться.

Работа над новой оперой растянулась на несколько лет.

Именно в это время Глинка познакомился с дочерью А. П. Керн, Екатериной Ермолаевной, и увлекся девушкой. Вскоре она ответила на его чувство взаимностью. Е. Е. Керн посвящены два изумительных творения музыканта — «Вальс-фантазия» и романс «Я помню чудное мгновенье» — совершеннейшие образцы его лирики.

Поздней осенью 1839 года Глинка подал заявление об уходе с капельмейстерской службы. Композитор всецело отдался работе над оперой. В марте 1842 года он передал готовую партитуру директору императорских театров. «Волшебная опера» русского музыканта произвела огромное впечатление. Лист, который был лично знаком с Глинкой, назвал его гениальным.

Рассказывают, что...

Весной 1842 года к Глинке пришел А.Н. Серов и не застал его дома. В это время Глинка жил в маленькой квартире со слугой, который был «из музыкантов»: играл на контрабасе в селе у дяди Глинки, а в Петербурге иногда переписывал ноты для Михаила Ивановича.

Слуга Яков Ульяныч сказал Серову, что хозяин «только что вышли погулять».

На вопрос Серова: «Что, он очень занят своей оперой?» — Яков Ульяныч ответил:

— Нет-с, не так чтобы очень. У нас почти все уже готово. Теперь вот только танцы пишем.

Вокруг «Руслана и Людмилы» разгорелись критические споры, сложная, многоплановая драматургия усложнила сценическое воплоще-

ние оперы. Глинка переосмыслил содержание юношеской поэмы Пушкина, укрупнил ее идеи и усилил эпические черты. На первый план он выдвинул величавые образы Киевской Руси, былинного богатырства, впервые красочно представил в ней мир Востока.

Конечно, новаторство Глинки не было полностью оценено современниками. Высокопоставленные слушатели на премьере свистели, шикали. Великий князь своих адъютантов вместе гауптвахты отправлял в театр на представления «Руслана и Людмилы». Но сам Глинка говорил: «Я верю, что пройдет время, может, сто лет, и мою оперу поймут и оценят». Он был прав. История закрепила за ним первенство в создании сказочно-эпического жанра в русской опере.



Картина И. Репина «Славянские композиторы»

В 1872 году молодой художник И. Е. Репин закончил большую картину «Славянские композиторы». На своем полотне он искусно сгруппировал всех выдающихся русских, польских, чешских музыкантов XIX века. В центре картины, среди тех, кто возглавляет это блестящее созвездие знаменитых имен, художник поместил М.И. Глинку.

Рассказывают, что...

Очень холодно оценила петербургская знать, аристократы и придворные первую постановку гениального произведения Глинки «Руслан и Людмила». Вот что писал композитор после премьеры: «В конце пятого действия императорская фамилия уехала из театра. Когда опустили занавес, начали меня вызывать, но аплодировали очень недружно, между тем усердно шикали. Я обратился к бывшему тогда в директорской ложе генералу Дубельту с вопросом: «Кажется, что шикают: идти ли мне на вызов?» «Иди, — ответил генерал, — Христос страдает более тебя».

В 1844 году Глинка решил ехать за границу, чтобы «забыть о своем горе»: его отношения с Е. Е. Керн не получили дальнейшего развития. В годы странствий композитор посетил Францию, Испанию. Он познакомился с выдающимися представителями европейской культуры Проспером Мериме, Д. Обером, В. Гюго, Г. Берлиозом. Его произведения вызвали большой интерес музыкальной общественности. Испания поразила его темпераментом. В Мадриде он создал знаменитую «Арагонскую хоту».

По возвращении в Россию была написана гениальная «Камаринская», появление которой П. И. Чайковский считал моментом основания

русской симфонической школы. В ней проявилось ювелирное мастерство Глинки-симфониста, соединившего русский тематизм с европейским инструментализмом.

Рассказывают, что...

«Камаринская» Глинки была впервые исполнена в Петербурге 15 марта 1850 года в благотворительном концерте. Вот как описывал этот концерт один из современников:

«Пьеса уморительна, оригинальна, мастерски обделана и так понравилась публике, что ее заставили повторить. Сами музыканты играют и смеются от умиления, слуги в коридорах оставили шубы господ и, разинув рты, вслушиваются в знакомый мотив.

Подле меня сидел француз. Выслушав всю пьесу, он обратился ко мне с вопросом: «Кто написал такую отлично веселую музыку, как она называется?» И когда я удовлетворил его любопытство, он твердил: «Глинка, Камарински», стараясь запомнить и название пьесы, и ее автора».

В начале 50-х годов музыкальная жизнь России сильно изменилась. Появилось новое поколение музыкантов и музыкальных деятелей, многие из которых входили в окружение Глинки. Среди них надо назвать братьев Стасовых, А. Серова, В. Энгельгардта, М. Балакирева. Всем им предстояло в будущем двигать вперед русское музыкальное искусство.

В 1852 году Глинка вновь выезжает во Францию. Здесь он давал уроки, музицировал в гостиных своих друзей. Возвратясь в Петербург, по настоянию своей сестры Людмилы Иванов-

ны Шестаковой Глинка начинает работать над автобиографическими «Записками» и доводит повествование до 1854 года. Сочиняет он в это время немного. К этому периоду относится замысел оперы на сюжет русской народной жизни «Двумужница», который так и не был осуществлен.

Чувствуя себя очень плохо, болезненно переживая отношение официальных кругов к своей музыке, в 1856 году он вновь уезжает за границу. Теперь его путь лежит в Берлин. Одной из идей Глинки было создание системы русского контрапункта. Для этого в Берлине он изучал полифонию и контрапунктическую технику старых мастеров, партитуры европейских классиков и мелодии древнерусских знаменных распевов, в которых он видел основу русской полифонии. По вечерам композитор посещал театры и концерты. После одного из концертов в зале Королевского дворца, выйдя на морозный воздух, Глинка сильно простудился. Грипп вызвал обострение болезни печени, и 3 февраля ранним утром композитора не стало. Он был похоронен на Троицком кладбище, а в мае, благодаря хлопотам сестры, гроб с телом великого музыканта был перевезен в Петербург и погребен на кладбище Александровской лавры.

Так закончился земной путь русского гения и началось его бессмертие в памяти поколений.



Памятник Глинке в Смоленске

Вопросы:

1. Назови годы жизни М. И. Глинки.
2. Где будущий композитор получил образование?
3. Кто подсказал Глинке сюжет оперы «Иван Сусанин»?
4. Назови даты постановок опер Глинки.
5. В каких странах и когда побывал Глинка?
6. Какое произведение композитор создал в Испании?
7. Назови лучших представителей русской и европейской культуры, с которыми Глинка был знаком.
8. В чем значение творчества Глинки в истории русской музыки?

Опера «Иван Сусанин»

Итак, осенью 1836 года заново отделанный Большой театр в Петербурге было решено открывать оперой Глинки. Театр был переполнен. Присутствие царя и его семьи привело на открытие сезона весь «высший свет». С другой стороны собрались музыканты, литераторы, художники. В центре их был Пушкин.

Еще не поднялся занавес, оркестр только начал исполнять увертюру, и все почувствовали в ней нечто необычное. Необычна была сама музыка. Она была чем-то знакомым и близким и не походила на привычную музыку зарубежных опер. Она отличалась своей особой мелодичностью и звучностью. Это была русская музыка, основанная на русском музыкальном фольклоре.

Конечно, Глинка был высокообразованным музыкантом, и все темы и мелодии были обра-

ботаны по всем законам оперного искусства. Но то, что музыкальная основа явно была не иностранной, а русской, было потрясающе новым.

Новым было и то, что о судьбах крестьян в опере говорилось с такой же серьезностью, с какой обычно в опере речь велась о царях, герцогах и принцессах. Перед слушателями были не привычные мужички комических опер или нарядно одетые крестьяне придворных балетов. Герои оперы Глинки были крупными личностями. Даже недоброжелатели были захвачены сценой героической гибели Сусанина.

Недаром в самом начале работы над оперой Глинка сделал для себя пометки:

«Иван Сусанин (бас) — характер важный.

Антонида, дочь его (сопрано) — характер нежно-грациозный.

Сабинин, жених Антонида (тенор) — характер удалый.

Сирота 13- или 14-летний мальчик (альт) — характер простосердечный».

В этих определениях композитор выразил суть характеров и с помощью музыки сделал своих героев неповторимыми личностями.

Народный замысел всей оперы подчеркивается и особым пониманием партии хора. Глинка хорошо знал итальянские и французские оперы и роль в них хора. Он с иронией говорил: «Уж эти мне хоры! Придут неизвестно зачем, пропойт неизвестно что, а потом и уйдут с тем же, с чем пришли». У Глинки впервые в исто-

рии мировой оперы хор показан как действенная сила. Это народ, который активно участвует во всем происходящем, даже в личной жизни героев. Он становится действующим лицом и действенной силой, направляющей сам ход событий.

Глинка впервые в русской музыке отказался от оперы с разговорными диалогами, как было во всех операх в России в XVIII веке. Но самое главное, он создал метод симфонического развития оперной формы. В его сочинениях устанавливается принцип слияния вокального и симфонического начал.

В опере описано подлинное историческое событие — подвиг крестьянина костромского села Домнино Ивана Осиповича Сусанина, который он совершил в 1613 году. Москва уже была освобождена от польской армии, но отряды шляхтичей еще бродили по русской земле. Один из таких отрядов должен был захватить в плен только что избранного русского царя Михаила Федоровича, который жил тогда возле Домнино. Враги пытались сделать Сусанина своим проводником. Но русский крестьянин завел захватчиков в густой лес и погубил их, при этом сам погиб.

Патриотическая тема оперы решена композитором в трагедийном плане — главный герой, простой русский мужик, погибает, спасая Родину и молодого царя от иноземных захватчиков. Подвиг его вошел в историю. Этот подвиг был воспет в русской литературе и музы-

ке. Поэт-декабрист Рылеев создал на этот сюжет стихотворную думу в 1825 году. Композитор К. Кавос в 1815 году написал оперу «Иван Сусанин».

Основу драматургии оперы составляет противопоставление двух образных сфер. Главная из них — русская. Она показана композитором во всем многообразии душевных и духовных качеств человека. Она поднята до уровня трагедийности благодаря идее любви к Отечеству, и вся пронизана интонациями русской песенности. Ей противостоит польская сфера, показанная композитором обобщенно. Ее воплощением являются польские танцы — мазурка, полонез, краковяк, вальс.

Важной особенностью драматургии оперы является ее симфонизация. Все развитие строится на системе тематических связей. С ее помощью композитор не только проводит через всю оперу главную патриотическую мысль, выраженную в народно-песенных темах, но и воплощает идею борьбы двух сил — русских и поляков — посредством конфликтного развития.

Начинается опера увертюрой, в которой средствами музыки передается основной драматический конфликт между русскими и польской шляхтой. Темы, которые звучат в увертюре, потом будут использованы композитором в различных эпизодах оперы. Но уже здесь, в увертюре, последовательно развивается основная идея оперы — идея народности, патриотизма.

За увертюрой следует хоровая интродукция¹ — пролог. Этот раздел оперы показывает русский народ как главную движущую силу и одновременно выражает главную идею оперы — любовь русского народа к своей родине.

Действие первого акта переносит нас на улицу села Домнино, где живет Иван Сусанин, в далекий и грозный 1612 год, когда поляки захватили Москву и посадили на русский престол своего ставленника. Враги хозяйничали не только в столице, но и на окраинах Руси. Композитор показывает нам мирную жизнь поселян. Дочь Сусанина Антонида ожидает своего жениха Сабинина. Она готовится к свадьбе. Но скорбные думы о судьбе родины омрачают душу Сусанина. «Что гадать о свадьбе? Горю нет конца», — поет он. В этом первом высказывании Сусанина композитор использовал подлинный народный напев, услышанный им от лужского извозчика.



Пример №1

Сусанин не приемлет мысль о личном сча-

¹ Интродукция — начальный эпизод музыкального произведения. Так называют также хоровые сцены или вокальные ансамбли, которыми начинаются некоторые оперы.

тье в дни народного бедствия. Так сразу же утверждается связь героя с народом.

В конце первого акта приезжает Богдан Сабинин. В своем плане Глинка определил его характер как «удалой». Это отражается в его музыке, похожей на молодецкие солдатские песни времен войны 1812 года.



Пример №2

Сабинин рассказывает о победе русских ополченцев, об изгнании шляхтичей из Москвы. Хотя молодой ратник привез хорошие вести, Сусанин непреклонен — свадьбу играть рано. Тогда в ответ ему звучит прекрасное трио — «Не томи, родимый». Его начинает Сабинин, подхватывает Антонида, затем вступает Сусанин. После того как к просьбе присоединяются крестьяне, Сусанин уступает: «Врагов мы разобьем, и свадьбу мы споем». Так радостно завершается первый акт оперы.

Ярким контрастом является второй акт. Его называют «польским» актом. Действительно, русская улица сменяется здесь тронным залом в замке польского короля. Вместо крестьян на сцене — пирующая шляхта. Музыкальным портретом поляков являются национальные польские танцы. И ни одной сольной арии и большого

ансамбля. Это делает характеристику поляков обобщенной.

Особенно важны здесь два танца — полонез и мазурка. Первый из них — торжественный и помпезный — служит вступлением ко всему акту. К нему присоединяется хор хвастливых врагов: «Мы — шляхта, и всех мы сильнее!»

Особенно важна мазурка, завершающая акт. Получив известие о поражении своего войска, поляки решают послать на Русь еще один отряд. Они все еще надеются голыми руками победить русских мужиков.

Надо отметить, что до Глинки танцы в оперу вводились как вставной дивертисмент² из отдельных балетных номеров. У Глинки же этим танцам придается большое драматургическое значение. Они становятся характеристикой действующих лиц. Более того, эти два танца — полонез и мазурка — станут своеобразными «лейтмотивами». Они будут сопровождать польских захватчиков и в русских сценах, но там они будут носить совсем другой характер.

«Польским актом» своей оперы Глинка положил начало русской классической балетной музыке.

Так, в первых двух актах композитор показал нам две противоборствующие силы. Не просто русских и поляков, а мирных русских кре-

² Этим французским словом, означающим «развлечение», называют сценическое представление разнообразного характера. В операх и балетах так называют вставные номера или сцены, не связанные с сюжетом произведения.

стьян и польскую шляхту, мечтающую завоевать Россию.

В третьем акте происходит их первое столкновение. Поэтому он состоит из двух разделов, границей которых является приход захватчиков и их объяснение с Сусаниным.

Небольшое вступление воссоздает атмосферу того мрачного и тревожного времени. Оно как будто предсказывает последующие драматические события. Но начало акта — спокойно и мирно. Ничто еще не предвещает страдания и гибель. Спокойно звучит знаменитая песня Вани — приемного сына Сусанина, ласковы обращения к нему Сусанина. Все полно тихой и сердечной радости и тепла. Пришедшие односельчане, узнавшие о готовящейся свадьбе, хотят всем миром принять в ней участие. Все приступают к радостным хлопотам.

И вдруг в эту светлую безоблачную музыку врываются интонации полонеза. Появляются поляки. Они требуют, чтобы Сусанин показал им дорогу на Москву. Решительно и с достоинством отвечает им крестьянин: «За Русь мы все стеной стоим, в Москву дороги нет чужим!». Когда шляхтичи начинают угрожать Сусанину, он отвечает: «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь».

Эта тема нам уже знакома. В начале хоровой интродукции ее пел хор народа, а здесь она звучит в устах одного из его сынов. Так музыка объединяет образ отдельного человека — Сусанина — с обобщенным образом великого народа.

Потихоньку отправив Ваню предупредить ополченцев Минина, Сусанин делает вид, что соблазнулся предложенными поляками деньгами, уходит вместе с ними.

Композитор с удивительным мастерством продолжает накалять драматическое напряжение. После полной отчаяния музыки Антонида из-за сцены раздаётся безмятежно-радостный хор девушек, пришедших поздравить невесту. Это одна из жемчужин русской классической хоровой музыки, очень близкая к обрядовым народным песням.

В ответ Антонида с глубокой скорбью поет свой знаменитый романс.

Adagio non tanto

Не о том скорблю, подруженьки, я тоскую не о том, что мне жалко воли девицей, что оставлю отчий дом!

Пример №3

Эту музыку Глинка за семь лет до оперы написал для романса на стихи Дельвига «Не осенний частый дождичек». Но в ней так проникновенно выражено чувство печали и скорби, что она могла быть использована в этой сцене оперы.

Пришедшим гостям Антонида рассказывает о несчастье, и крестьяне принимают решение: «Выйти всем селом, вслед врагам погнаться, смертным боем драться». И вот уже вооруженные кто чем может крестьяне во главе с

Сабининым идут на бой. «Всех врагов земли родной покараем!» — клянутся они.

Короткое оркестровое вступление к четвертому акту переносит нас в зимний настороженный лес. И сразу — резкая смена настроения: слышен топот стремительной скачки, биение уставшего человеческого сердца.

Ваня прибегает ночью к небольшому посаду, чтобы предупредить о приближении врагов. Эту сцену Глинка написал уже после премьеры оперы по просьбе первой исполнительницы роли Вани замечательной русской певицы А. Я. Воробьевой. И все же эта сцена органично вошла в оперу.

Слова Вани взволнованны и торопливы:

Бедный конь... в поле пал...
Я бегом... добежал!
Вот и наш посад...

Ваня настойчиво стучится в ворота, горько сетует на то, что он еще не витязь, не богатырь и нет у него силушки одолеть врага. На его стук посад просыпается, и ополченцы торопятся в поход.

И снова картина заснеженного леса — дремучего, непроходимого. В истинно русскую музыку вдруг вторгаются интонации мазурки. Это враги, уставшие и продрогшие, бредут за Сусаниным. Их мазурка утратила свой былой блеск. Выбившиеся из сил шляхтичи устраивают привал и засыпают.

Сусанин остается один со своими мыслями. Его предсмертная ария не только кульминация

развития его образа. Это драматическая кульминация всей оперы. В начале арии Иван Сусанин обращается к заре. Эта заря станет его последней зарей.



Пример №4

Музыка этой сцены с большой тонкостью передает разнообразные чувства героя, мельчайшие движения его души. Перед его мысленным взором проходит вся его жизнь, родные и дорогие сердцу образы. Он вспоминает недавнее счастье в кругу любимой семьи. В этой музыке такая трагедийная сила, страстность, что кажется — большее напряжение чувств уже невозможно. Но усилием воли эта боль приглушается: видя уснувших поляков, Сусанин и сам решает отдохнуть, собраться с силами: «Надо смерть достойно встретить...»

«Эту сцену в лесу... я писал зимой, — вспоминал Глинка, — всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у меня самого становились дыбом и мороз подирал по коже». Предчувствие гибели, смертная тоска Сусанина выражены прекрасной и высокотрагедийной музыкой, которая потрясает своей правдивостью.

Начинается метель, изображенная оркестром. Причем это не только образ беспокойной природы. Музыка передает и внутреннее состо-

яние главного героя. Но вот шляхтичи проснулись. Они чувствуют беду и начинают допрашивать Сусанина: «Признайся сейчас — ты хитришь или нет!» На что русский крестьянин с достоинством отвечает: «Хитрить мне нужды нет». Эта мелодия уже звучала во вступлении к четвертому акту.

Сусанин [с притворным спокойствием]

Хи - трить мне нуж - ды нет: по

mf *p*

8

со - ве - сти сво - ей ве - ду го - стей.

Пример №5

Ее сопровождает мелодия русской народной песни «Вниз по матушке по Волге». Так Глинка утверждает нерасторжимость своего героя с народом, его русскую национальную природу, его типичность.

Последние мысли Сусанина о родине. Последнее объяснение крестьянина с захватчиками трагично. На вопрос: «Куда завел ты нас?» — он отвечает: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал, куда и черный вран костей не заносил». Победным торжеством звучат последние слова Сусанина: «Родной край спасен! О Русь моя, живи вовек!». Так завершается сюжет оперы. Но, чтобы подчеркнуть главную патриотическую линию оперы, композитор пишет еще и эпилог³.

Эпилог — не просто завершение событий торжественным звучанием хора. Вместе с прологом эпилог образует как бы величественную раму, обрамляющую всю оперу.

Славь . ся . славь . ся . ты Русь мо . я!

Славь . ся . род . на . я мо . я зем . ля . Да

бу . дет во ве . ки ве . ков силь . на лю .

. би . ма . я на . ша род . на . я стра . на!

Пример №6

³ Эпилог — раздел, завершающий какое-либо действие или музыкально-сценическое произведение в целом. В нем обычно уже нет сценического действия, а только вывод из всего произведения.

Хор ликующего народа, пришедшего на Красную площадь, чтобы восславить победу, как будто наполнен ярким солнечным светом.

Народ торжественно славит и погибших героев, память о которых не умрет никогда, и живых — Минина и Пожарского. Хор сопровождается могучим перезвоном колоколов. Это производит непередаваемое впечатление.

«Этот гимн-марш не может быть отрешен от Красной площади, покрытой толпами народа, от трубного звука и колокольного звона, — писал современник Глинки А.Н. Серов. — ...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».

Очень высоко ценил эту музыку П. И. Чайковский. Он говорил, что благодаря ей Глинка «стал наряду (да, наряду!) с Моцартом, Бетховеном и с кем угодно».

Создание «Ивана Сусанина» стало поворотным пунктом в развитии русской оперы. Глинка ввел в оперу новых народных героев. Он создал первую отечественную оперу, отличающуюся подлинной цельностью стиля, драматургическим и музыкальным единством. Поэтому день премьеры оперы — 27 ноября 1836 года — считают днем рождения русской оперы.

А теперь подведем итоги.

Вопросы:

1. *Что нового внес Глинка в оперу?*
2. *Какое подлинное историческое событие легло в основу сюжета оперы?*
3. *Как была названа опера при премьере? Почему?*
4. *Раскрой основную идею произведения Глинки.*
5. *Как можно определить жанр оперы?*
6. *Как композитор трактует партию хора в своей опере? Почему?*
7. *Назови главных героев оперы. Какие певческие голоса исполняют их партии?*
8. *Какова роль эпилога оперы?*

Занятие 9

Симфоническое творчество Глинки

Симфоническое творчество Глинки сравнительно невелико по объему. Наиболее значимы в нем «Камаринская», испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде», «Вальс-фантазия» и оркестровые номера из музыки к трагедии «Князь Холмский». Каждое из них составляет ценную и важную часть его наследия.

Симфонические произведения Глинки (кроме музыки к трагедии «Князь Холмский») не имели сюжетных программ. Но каждое из них отличается яркостью и богатством образов. В них мы находим и личные переживания автора, и впечатления от природы и быта Испании, и зарисовки народной жизни и характеров русского народа.

Главной особенностью симфонической музыки Глинки является ее простота и доступность широким слоям любителей музыки. «Мне ка-

жется, — писал он, — что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные⁴ знатокам и простой публике...»

В своих оркестровых произведениях Глинка широко использовал народные мелодии. В «Камаринской» и испанских увертюрах он ввел подлинные народные напевы. Причем не просто обрабатывал их, а развивал, используя самые современные приемы профессиональной музыки. Именно он ввел в русскую музыку такие приемы симфонического развития, которые были особенно близки характеру самих народных мелодий: вариационную разработку и полифоническое обогащение.

Самым известным симфоническим произведением Глинки является его гениальная «Камаринская», фантазия на две русские темы. Это сочинение стало новым словом в русской музыке. В ней композитор использовал песню для создания произведения, рисующего разные стороны народной жизни и народного характера. Но это не просто картинка русского деревенского быта. Здесь раскрыто богатство творческой фантазии народа,

«Камаринская» — это вариации на темы двух русских народных песен (я думаю, вы помните, что эта форма называется двойными вариациями). Первая песня — напевная. Задум-

⁴ Т. е. доступные, понятные.

чивая свадебная песня «Из-за гор, гор высоких», вторая — веселая оживленная плясовая «Камаринская».



Пример №7



Пример №8

Казалось бы, такие разные мелодии. Но при всем их различии Глинка подметил в их строении общую черту — постепенное нисходящее движение на кварту. Благодаря этому он не просто сблизил оба напева в результате развития, но и соединил их. Композитор разрабатывал темы по образцу народных песен. К примеру, медленная тема сначала звучит в унисон, как сольный запев. Затем как будто вступает хор, мелодия обростает подголосками. У плясовой песни тоже варьируется сопровождение, в котором появляются затейливые подголоски. В ряде вариаций из темы как бы вырастают новые мелодии, которые потом разрабатываются самостоятельно. В общем, мы видим, что Глин-

ка не просто варьирует темы, а качественно изменяет их, а это — признак симфонического развития.

Интересно использует здесь Глинка инструменты симфонического оркестра. Особенно струнные, которые звучат то как голоса невидимого хора, то легким пиццикато⁵ подражают балалайке. А духовые деревянные звучат как наигрыши свирели.

Значение «Камаринской» для русской классической музыки очень велико. Те приемы изложения и развития народных тем, которые Глинка в ней нашел, осветили путь всем русским композиторам следующих поколений. «Русских симфонических произведений написано много. Можно сказать, что имеется настоящая русская симфоническая школа. И что же? Вся она в «Камаринской», подобно тому, как весь дуб в желуде! И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатства», — так сказал о значении этого произведения П.И. Чайковский.

Главная же заслуга Глинки в области симфонической музыки заключается в том, что он положил начало трем типам симфонизма: эпическому, лирико-драматическому и жанровому.

⁵ Напомним, что пиццикато — игра на скрипке без смычка, щипком.

Вопросы:

1. Перечисли известные тебе симфонические произведения Глинки.
2. Что является важнейшей особенностью симфонических произведений Глинки? Вспомни слова композитора на эту тему.
3. Как ты считаешь, почему оркестровые сочинения Глинки не имеют сюжетных программ?
4. Что представляет собой «Камаринская» Глинки?
5. Какие приемы развития, идущие от народной музыки, использовал в «Камаринской» композитор?
6. Вспомни слова Чайковского о значении «Камаринской» в русской музыке и объясни их.

Романсы М.И. Глинки

К жанру романса Глинка обращался на протяжении всей своей жизни. Этот жанр стал своеобразным лирическим дневником, в который композитор записывал не только свои многообразные чувства, но и очень широкий круг жизненных явлений. В его романсах мы находим и сцены из жизни, тонкие музыкальные пейзажи, портреты окружавших его людей, картины далеких времен и стран.

Таким разнообразием содержания романсового творчества Глинки связано и обилие жанров в нем. Среди его романсов есть «русские песни», элегии, серенады, бытовые танцевальные романсы, баллады, фантазии. Есть среди них ряд романсов, в которых сочетаются черты разных жанров. С этим же связано и разнообразие форм в его романсах.

Романсы Глинки удивительно «вокальны». В них проявилось тонкое знание возможностей голоса и полное владение ими. Из воспомина-

ний современников мы знаем, что Глинка сам был замечательным вокалистом, хотя любил петь только в кругу близких людей. Он был также прекрасным вокальным педагогом, среди учеников которого такие выдающиеся русские певцы, как Д.М. Леонова, О.А. Петрова, А.Я. Петрова-Воробьева и другие. Михаил Иванович считал, что при исполнении романса важны не только умение технически распоряжаться своим голосом, но и явственное, чеканное произнесение каждого слова, верная декламация. «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение», — говорил композитор. Поэтому не случайно то, что именно Глинка стал основоположником русской вокальной школы, соединяющей высокое мастерство владения голосом, широкую распевность и драматическую выразительность.

В своих романсах Глинка использовал тексты двадцати поэтов. Хотя все романсовое творчество композитора отличается единством стиля, Глинка сумел отразить в музыке особенности поэтического языка разных авторов. Среди них надо отметить великих русских поэтов Пушкина, Дельвига, Жуковского, Баратынского и других.

Вокальные произведения Глинка писал на протяжении 32 лет. Конечно, стиль, мастерство композитора за это время сильно изменялись. Поэтому и романсы разных периодов отлича-

ются друг от друга. В раннем периоде, когда Глинка как бы осваивал композиторское мастерство, искал свои пути в искусстве, он писал в основном «русские песни», элегии, то есть в тех жанрах, которые были характерны для бытового романса той поры.

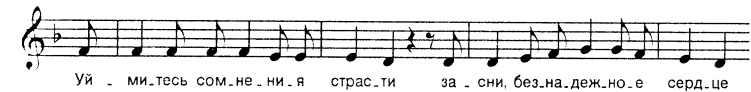
Лучшие романсы этого периода отличаются теплота чувств, выразительность, национальная окраска.

Один из ярких примеров подобных романсов элегия «Не искушай» на стихи Е. Баратынского. В ней проявились характерные для бытовых романсов того времени черты. И в то же время в элегии уже ощущается творческий «почерк» самого Глинки. Используя типичные интонации эпохи, Глинка наполнил их глубоким чувством и живой мыслью.

Романсы зрелого периода отличаются большая глубина и более светлый характер образов. Этот период открывает замечательный пушкинский романс «Я здесь, Инезилья». Кстати, в это время Глинка широко использовал поэзию Пушкина. На его тексты написано девять романсов, среди которых истинные жемчужины вокальной лирики: «В крови горит огонь желанья», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье» и другие.

Элегия «Сомнение» на стихи Н. Кукольника — один из ярких образцов зрелой лирики Глинки. Интересна история его создания. Поэт писал текст романса на уже готовую музыку. В стихотворении говорится о сложной борьбе чувств в душе человека, о страстном стремле-

нии к покою и муках ревности, тревожащей сердце. Очень тонко музыка передает эту борьбу. В ней — и страсть, порыв к счастью, и трагические переживания из-за недоступности его. Глинка тем самым внес нечто новое в жанр элегии — он воплотил в ней сложную картину душевных переживаний.



Пример №9

В центральный период творчества расширился круг жанров в романсах Глинки. Ярким примером такого разнообразия может служить цикл из 12 романсов на стихи Н. Кукольника «Прощание с Петербургом» (1840 год). В нем есть песни народного характера («Жаворонок», «Колыбельная», «Прощальная песня»), марш («Рыцарский романс»), баркарولا («Уснули голубые»), болеро («О, дева чудная»), фантазия («Стой, мой верный, бурный конь»), каватина («Давно ли роскошно ты розой цвела»).

Среди романсов Глинки надо выделить несколько шедевров, которые должен знать каждый культурный человек.

«Попутная песня» — яркая жанровая картинка на стихи Н. Кукольника. Глинка стал первым композитором, который в музыке передал новое для того времени впечатление от поездки по железной дороге. В 1837 году в России открылась первая железная дорога, которая соединяла Петербург и Царское Село

(ныне город Пушкин). Фортепианная партия передает частый перестук колес вагонов и паровоза. Кстати, в старину паровоз называли пароходом, поэтому не удивляйтесь, когда услышите: «Дым столбом, кипит, клубится пароход». Оживленная скороговорка рисует сцену радостной толпы. Но в романсе дано не только внешнее изображение обстановки. Средний раздел передает переживания путешественника.

Presto

Дым стол - бом, ки - пит, ды - мит - ся па - ро - ход. Пест - ро -
та - раз - гул, вол - нень - е, о - жи - дань - е, не - тер - пень - е...

Пример № 10

Образы природы находят красочное воплощение в романсе «Венецианская ночь» на стихи И. Козлова. Здесь господствует спокойное, безмятежное настроение, вызванное наслаждением жизнью и красотой природы.

История создания этого романса такова: Глинка жил в Милане, восхищался поэтичными картинами лунных ночей. Как он писал в дневнике, его приводили в восторг «вид великолепного, из белого мрамора сооруженного храма и самого города, прозрачность неба, черноокие миланки с их вуалями». Трепетное чувство радости жизни нашло выражение в баркароле, которую композитор назвал фантазией.

Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - лож - но - ю кра -
сой: ти - хо Брен - та про - те - ка - ла се - реб - ри - ма - я лу - ной.

Пример № 11

Среди романсов этого периода можно выделить балладу «Ночной смотр» на стихи Жуковского. Во Франции существует легенда о Наполеоне, которой встает по ночам из гроба и делает смотр своим войскам. Музыка баллады создает картину призрачного, фантастического ночного парада. Использование жанра военного марша, который у нас вызывает воспоминания о боевых походах, доблести, подвигах, придает романсу характер романтического воспеания верности воинскому долгу.

В две - над - цать ча - сов по но - чам из
гроба вста - ет ба - ра - бан - щик и хо - дит он взад и впе - ред и
бьет он про - вор - но тре - во - гу

Пример № 12

Романс «Жаворонок» на стихи Кукольника является одним из немногих образцов «русской песни» в зрелых романсах Глинки. Эта простая и бесхитростная песня народного характера стала воплощением образа любимой русской при-

роды. Кстати, этот романс был столь популярен во времена Глинки, что стал предметом для всевозможных переложений и часто звучал в быту русских людей.



Меж-ду не-бом и зем-лей пес-ня раз-да-ет-ся

Пример № 13

Наверное, самым известным вокальным произведением Глинки является романс на стихи Пушкина «Я помню чудное мгновенье». Это высшее достижение композитора в области вокальной лирики. В нем идеально сливаются пленительные стихи и вдохновенная мелодия. Это произведение отразило глубокие чувства Глинки к Екатерине Ермолаевне Керн, дочери Анны Петровны Керн, в свое время вдохновившей Пушкина на создание гениального стихотворения. Кстати, Е. Е. Керн Глинка посвятил еще одно свое гениальное творение — «Вальс-фантазию». С прекрасной поэзией Пушкина гармонично слились музыкальные образы, созданные Глинкой. Это прежде всего выражено в мелодии — по-русски пластичной и задушевной. В романсе, как и в стихотворении, ясно показаны зарождение поэтического чувства любви, томительная скорбь разлуки, радость свидания. Поэтический смысл каждого нового душевного состояния лирического героя раскрывается в яркой и выразительной музыке.

В этом романсе ярко проявилась общность творческих натур и устремлений двух великих

современников — Пушкина и Глинки: целостность, гармоничность восприятия мира, светлый взгляд на жизнь, вера в ее непреходящую ценность.



Я пом-ню чуд-но-е мгно-венье-е: пе-ре-до



мно-й я-ви-лась ты

Пример № 14

Глинка стал основоположником не только оперной и симфонической, но и вокальной русской классической музыки. Он наполнил романс огромным жизненным содержанием, усилил характер его образов. Традиции, заложенные романсовым творчеством Михаила Ивановича, были продолжены многими русскими композиторами.

Вопросы:

1. Какое место жанр романса занимал в творчестве Глинки?
2. Что нового внес Глинка в жанр романса?
3. Перечисли жанры романсового творчества Глинки.
4. На чьи тексты писал свои романсы композитор?
5. Назови известные тебе романсы зрелого периода творчества Глинки.
6. Какой вокальный цикл был написан Глинкой на стихи Н. Кукольника? Какие романсы входят в него?
7. Музами какого романса стали мать и дочь — Анна и Екатерина Керн?

Список произведений Глинки

Оперы: «Иван Сусанин» (1836).

«Руслан и Людмила» (1842).

Музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский» (1840).

Симфония на две русские темы (1834) (не завершена).

«Вальс-фантазия» (1839).

«Арагонская хота» (Испанская увертюра №1) (1845).

«Ночь в Мадриде» («Воспоминания о летней ночи в Мадриде», «Испанская увертюра» № 2) (1851).

«Камаринская» (фантазия на темы двух русских песен — свадебной и плясовой) (1848).

Камерные инструментальные произведения.

Около 80 романсов.

Вокальные ансамбли, хоры и др.



**Александр Сергеевич
Даргомыжский
1813—1869**

Учителем музыкальной правды называл своего старшего товарища и прямого предшественника по музыкальному новаторству М.П. Мусоргский. Путь Даргомыжского в музыке совпал с главным направлением развития русского искусства и литературы. Его можно определить так — от романтизма к реализму. Он был последователем Глинки. И в то же время выступил ярким новатором: в опере «Русалка» им был создан новый тип русской оперы — народно-бытовой лирико-психологической драмы, а в опере «Каменный гость» ввел новый стиль интонирования речи — ариозно-декламационный. Замечательный русский музыковед и композитор Б. Асафьев сказал о его музыке: «Эта музыка еще эхо пушкинской эпохи и вместе с тем накануне Мусоргского».

В историю отечественной музыки Даргомыжский вошел и как непревзойденный мастер вокальной миниатюры. Его романсы составили целую эпоху в национальном искусстве. Он был также прекрасным вокальным педагогом, воспитавшим целую плеяду замечательных певцов. Есть сведения, что у него учились шестьдесят человек. А многие оперные партии он

писал, опираясь на характерные особенности и возможности конкретных исполнителей.

Вся его жизнь показала, что это был сильный волевой человек, обладавший организаторскими способностями, внутренним достоинством, что он прекрасно понимал цель и смысл своего творчества.

Жизненный путь композитора

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 14 февраля 1813 года. Его отец окончил Университетский благородный пансион в Москве. Семейное предание сохранило романтическую историю его женитьбы на Марии Борисовне, происходившей из рода князей Козловских. По рассказам современников, молодой человек «женился не как все люди, а похитил невесту, потому что князь Козловский не хотел выдать дочь за маленького почтового чиновника. А именно почтовое ведомство и дало ему возможность на почтовых лошадях, без подорожной, ускакать от преследователей».

Сергей Николаевич был человеком способным и трудолюбивым, а потому быстро получил чин коллежского секретаря и орден, а также приглашение на работу в Петербург, куда семья переехала в 1817 году.

Родители хотели дать детям хорошее обра-

зование, приглашали лучших учителей. Саша учился играть на фортепиано, скрипке, пробовал сочинять, брал уроки пения. Помимо музыки он занимался историей, литературой, поэзией, иностранными языками.

В 14 лет мальчика определили на государственную службу, правда, жалованье ему стали платить через два года.

В Петербурге молодой Даргомыжский считался сильным пианистом. Он часто бывал в музыкальных салонах знакомых. Здесь круг его знакомств был очень широк: Вяземский, Гнедич, Жуковский, братья Тургеневы, Лев Пушкин, Одоевский, вдова историка Карамзина.

В 1834 году Даргомыжский познакомился с Глинкой. Как вспоминал Михаил Иванович в своих «Записках», приятель привел к нему «маленького человечка в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил писклявым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, оказалось, что этот маленький человек был бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор — Александр Сергеевич Даргомыжский».

Общение с Глинкой оставило огромный след в жизни Александра Сергеевича. Его старший друг оказался для него не только духовным собратом, но и щедрым учителем. Даргомыжский не смог поехать за границу, чтобы продолжить свое образование. И Глинка передал ему тетради со своими занятиями по контрапункту с Зиг-

фридом Дэном. Изучил Даргомыжский и партитуру «Ивана Сусанина».

Первой работой композитора в области музыкального театра была большая романтическая опера «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Хотя Даргомыжский отдал готовую партитуру в дирекцию императорских театров в 1842 году, свет опера увидела в Москве только через пять лет. Опера недолго ставилась на сцене. Интерес к романтическому сюжету был вскоре потерян, да и сам композитор позже относился к опере критически.

В 30-е годы возросла известность Даргомыжского как вокального педагога и композитора. В свет вышли три сборника его романсов, среди которых особенно любимы слушателями были «Ночной зефир», «Я вас любил» и «Шестнадцать лет».

Кроме того, Даргомыжский оказался создателем светского хорового пения а саррелла⁶. Для любимого петербуржцами развлечения — «музыки на воде» — Даргомыжский написал тринадцать вокальных трио. При издании они были названы «Петербургскими серенадами».

В 1844 году композитор впервые выехал за границу. Его путь лежал в Берлин, потом Брюссель, конечной же целью был Париж — музыкальная столица Европы. Европейские впечатления оставили яркий след в душе композитора.

⁶ А саррелла (а капелла, итальянское) — хоровое пение без инструментального сопровождения.

В 1853 году состоялся приуроченный к сорокалетию композитора торжественный концерт из его произведений. В завершении концерта все его ученики и друзья собрались на сцене и преподнесли Александру Сергеевичу инкрустированный изумрудами серебряный капельмейстерский жезл с именами почитателей его таланта. А в 1855 году была закончена опера «Русалка». Ее премьера получила хорошие отзывы, постепенно опера завоевала искренние симпатии и любовь публики.

В 1860 году А. С. Даргомыжского избрали почетным членом Русского музыкального общества. В это же время он начинает сотрудничать с журналом «Искра», создатели которого выступали против итальянского засилья в музыкальных театрах, преклонения перед всем западным. Эти идеи были воплощены в лучших романсах той поры — драматическом романсе «Старый капрал» и сатирическом «Титулярный советник».

Рассказывают, что...

Уже в первые годы творчества Даргомыжский проявил склонность к созданию сатирических произведений. Саркастичность натуры композитор унаследовал от отца, воспитавшего в своих детях любовь к юмору. Известно, что отец даже платил им по двадцать копеек за каждую удачную остроту!

Середина 60-х годов была трудным для композитора временем. Умер отец, к которому Александр Сергеевич был очень привязан. У композитора не было своей семьи, все его хозяйствен-

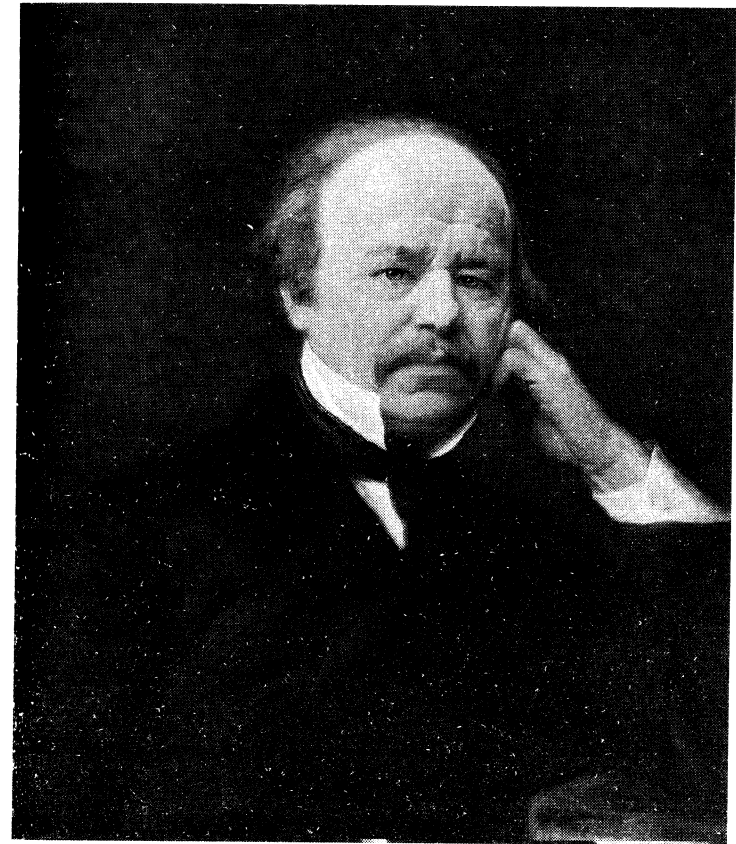
ные и финансовые дела вел отец. Кроме того, Даргомыжский тяжело переживал холодное отношение к его творчеству музыкальной общественности. «Я не заблуждаюсь. Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гоняюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют», — писал композитор.

В 1864 году Даргомыжский вновь побывал за границей. Он посетил Варшаву, Лейпциг. В Брюсселе состоялся концерт из его произведений. Публика с азартом «отхлопала» Даргомыжского, вызывая автора на поклон. Побывав в Париже, он вернулся в Петербург.

Весной 1867 года композитор заступил на пост председателя Петербургского отделения Русского музыкального общества. На этом посту он много сделал для укрепления русской музыки. В частности, назначил М. Балакирева дирижером симфонических концертов РМО. Вокруг Даргомыжского собирались члены «Могучей кучки»⁷. Особенно сдружились представители разных поколений русских музыкантов

⁷ «Могучая кучка» — творческое содружество русских композиторов, сложившееся в начале 60-х годов. В него вошли Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин, Кюи, Мусоргский. Об этом содружестве мы с вами будем говорить чуть позже.

во время работы Даргомыжского над новой оперой по трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость». Эта опера являет собой уникальный пример в истории музыки. Либретто для нее послужило литературное произведение — маленькая трагедия Пушкина, в которой композитор не изменил ни одного слова. Страдая тяжелым сер-



Портрет А.С. Даргомыжского

дечным недугом, Даргомыжский очень спешил в работе над оперой. В последний период он был прикован к постели, но продолжал писать, торопясь, страдая от мучительной боли. И все же не успел полностью завершить работу.

Ранним утром 6 января 1869 года не стало «великого учителя музыкальной правды». «Могучая кучка» потеряла своего наставника и друга. В последний путь его провожал весь артистический Петербург.

По его желанию «Каменный гость» был закончен Кюи и оркестрован Римским-Корсаковым. В 1872 году члены «Могучей кучки» добились постановки оперы на сцене Мариинского театра в Петербурге.

Вопросы:

1. Как называл Даргомыжского М.П. Мусоргский?
2. Назови годы жизни Даргомыжского.
3. В каком возрасте будущий композитор поступил на службу?
4. В каком году состоялась встреча Даргомыжского с Глинкой? Какую роль она сыграла в жизни Даргомыжского?
5. Назови первое произведение композитора в оперном жанре. Когда оно было написано?
6. Перечисли жанры, к которым Даргомыжский обращался в своем творчестве.
7. Какая опера Даргомыжского положила начало жанру русской психологической драмы из народной жизни?

Занятие 12

Романсы и песни Даргомыжского

Вокальное наследие Даргомыжского насчитывает более ста романсов и песен, а также огромное количество вокальных ансамблей. Этот жанр, к которому композитор обращался на протяжении всей жизни, стал своеобразной творческой лабораторией. В нем складывались характерные черты стиля композитора, его музыкальный язык.

Конечно, романсы Глинки оказали на Даргомыжского большое влияние. Но все же основой для композитора стала бытовая городская музыка его эпохи. В своих вокальных произведениях он опирался на интонации музыки городских низов. Он обращался к популярным жанрам от простой «русской песни» до сложнейших баллад и фантазий.

Вместе с тем композитор пошел дальше. Он переосмысливал привычные жанры, вносил в них новые средства, и на этой основе рождались новые жанры.

В начале творческого пути Даргомыжский писал произведения в духе бытового романа, используя интонации народной песенности. Но уже в это время появились сочинения, принадлежащие к числу лучших достижений композитора.

Фантазия «Свадьба» на стихи А. Тимофеева — первое произведение Даргомыжского, в котором он обратился к теме протеста против предрассудков и лицемерия. Этот романс утверждает право человека на свободу чувства.

Как и многие романтики, Даргомыжский сравнивает здесь человеческие переживания с природой. Гордые, свободолюбивые чувства связаны с образами ночной бури и сверкающего ясного утра.

Andante

Нас вен - ча - ли не в церк - ви.
не в вен - цах. не с све - ча - ми.

Пример № 15

Большое место в романах этого периода занимает поэзия Пушкина, привлекавшая композитора глубиной содержания и красотой образов. Эти стихи говорили о возвышенных и вместе с тем таких понятных и близких чувствах. Конечно, поэзия Пушкина наложила отпечаток на стиль Даргомыжского, сделала его более возвышенным и благородным.

Среди пушкинских романсов этого времени выделяется «Ночной зефир». Помните, у Глинки тоже есть романс на этот текст. Но если романс Глинки — поэтическая картина, в которой образ молодой испанки статичен, «Ночной зефир» Даргомыжского — настоящая сцена, наполненная действием. Слушая его, можно представить картину ночного пейзажа, как бы прорезанную прерывистыми аккордами гитары, четко очерченные образы испанки и ее кавалера.

Ноч - ной зе - фир стру - ит э - фир. Бе - .
жит. шу - мит Гва - дал - кви - вир. бе .
жит. шу - мит Гва - дал - кви - вир.

Пример № 16

Еще ярче черты стиля Даргомыжского проявились в романсе «Я вас любил». У Пушкина это не просто любовное признание. В нем выражены и любовь, и большая человеческая дружба, и уважение к женщине, когда-то горячо

любимой. Даргомыжский очень тонко передал это в музыке. Его романс похож на элегию.



Пример № 17

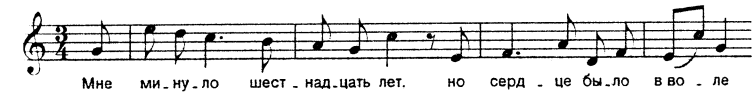
Среди любимых поэтов Даргомыжского надо назвать имя М.Ю. Лермонтова. Лирическое дарование композитора ярко раскрылось в двух монологах на стихи Лермонтова: «И скучно, и грустно» и «Мне грустно». Это действительно монологи. Но если в первом из них мы слышим размышления наедине с самим собой, второй — обращение к любимой, полное задушевного тепла и ласки. В нем звучит боль и тревога за судьбу любимого человека, обреченного на страдания из-за бездушия и лицемерия света.



Пример № 18

Песня «Шестнадцать лет» на стихи А. Дельвига — яркий музыкальный портрет. И здесь Даргомыжский остался верен себе. Он несколько переосмыслил образ наивной девушки-пастушки, созданный Дельвигом. Используя музыку незатейливого вальса, какие были очень популярны в то время в домашнем музициро-

вании, главной героине романса он придал реальные черты современной простодушной мещанки.



Пример № 19

Итак, мы видим, что уже в ранних романсах Даргомыжского проявились характерные черты его вокального стиля. Прежде всего, это стремление в романсах показать самые разнообразные человеческие характеры. Кроме того, герои его вокальных произведений показаны в движении, в действии. В лирических романсах проявилось желание композитора глубоко заглянуть в душу героя и вместе с ним поразмышлять о сложных противоречиях жизни.

Особенно ярко новаторство Даргомыжского проявилось в романсах и песнях зрелого периода. Хотя круг поэтов, к которым композитор обращался в это время, достаточно широк, поэзия Пушкина и здесь занимает важное место. Причем Даргомыжский обратился к той стороне наследия великого поэта, которая раньше композиторами не затрагивалась.

Песню «Мельник» нельзя просто назвать романсом. Это настоящая комедийная сценка из быта русских людей. В основе ее слова из «Сцен из рыцарских времен» Пушкина. Здесь проявилось умение автора показать столь разнообразные человеческие характеры.

Слушая ее, очень зримо представляешь себе незадачливого мельника, крайне удивленного наличием в доме чужих сапог. Его бойкую, сварливую жену, понимающую, что лучшая защита — нападение, и упрекающую своего загулявшего мужа. Ее скороговорка, в основе которой мелодия известной народной песни «Шла девица за водой», заканчивается фразой: «Это ведро!» Недоумение, озабоченность и в то же время юмор звучат в последних словах мельника.

Moderato parlando

Воз-вра-тил-ся ночь-ю мель-ник... Жен-ка! Что за са-по-ги?

Allegro

Ах ты, пья-ни-ца, без-дель-ник!

Где ты видишь са-по-ги? Иль му-тит те-бя лу-ка-вый?

parlando

Э-то вед-ра!- Ведр-ра?

Пример № 20

Умение Даргомыжского в рамках одного романа показать контрастные образы ярко проявилось в его песне «Титулярный советник» на стихи поэта П. Вейнберга. Эта песня — сатирический рассказ от лица автора. Хотя в основе ее очень лаконичный текст без каких-либо описаний, композитор очень образно рассказывает о неудачной любви скромного титулярного советника (так в России назывался один из самых низших чинов) к генеральской дочери, с прерением его оттолкнувшей. Каким робким и смиренным обрисован здесь титулярный советник. А как властна и решительна мелодия, рисующая генеральскую дочь.

Allegretto

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

Пример № 21

В романсах на стихи поэтов-«искровцев» (к их числу принадлежит и Вейнберг) Даргомыжский проявил себя настоящим сатириком, обличающим тот строй, который калечит людей, делает их несчастливymi, побуждает ради мелких и корыстных целей уронить свое человеческое достоинство.

Яркий пример этого — комическая песня «Червяк» на слова поэта Курочкина по стихотворению Беранже. Но это не сценка, а монолог — портрет мелкого, подленького человека, пресмыкающегося перед сиятельным графом. Используя очень скудные средства, опирающиеся на интонации человеческой речи, композитор создает здесь яркий образ угодливого, заискивающего чиновника, с восторгом и подбострастием, даже благоговением, говорящего о графе.

Я всей ду - шой к же - не при - вя - зан: я в лю - ди вы - шел... да че - го!

Пример № 22

Искусство Даргомыжского своей музыкой рисовать портреты людей достигло вершины в

романсе «Старый капрал» на слова Курочкина из Беранже. Композитор определил жанр романса как «драматическая песня». Это — и монолог, и драматическая сцена одновременно. Хотя в стихотворении Беранже говорится о французском солдате, участнике походов Наполеона, такая судьба была и у многих русских воинов. Текст романса — обращение старого солдата к товарищам, ведущим его на расстрел. Как ярко раскрыт в музыке внутренний мир этого простого, мужественного человека. Он оскорбил офицера, за что был приговорен к смертной казни. Но это было не просто оскорбление, а ответ на нанесенную старому солдату обиду. Этот романс — гневное обвинение общественного строя, который допускает насилие человека над человеком.

Вно - гу, ре - бя - та, и - ди - те! Пол - но, не ве - шать ружь - я!
Труб - ка со мной, про - во - ди - те в от - пуск по - след - ний ме - ня

Пример № 23

Давайте подведем итог. Что же нового внес Даргомыжский в развитие камерной вокальной музыки?

Во-первых, надо отметить появление в его вокальном творчестве новых жанров и насыщение традиционных жанров новым содержанием.

Среди его романсов есть лирические, драматические, юмористические и сатирические монологи — портреты, музыкальные сценки, бытовые зарисовки, диалоги.

Во-вторых, в своих вокальных сочинениях Даргомыжский опирался на интонации человеческой речи, причем речи очень разнообразной, позволяющей создавать контрастные образы внутри одного романса.

В-третьих, композитор в своих романсах не просто рисует явления действительности. Он глубоко анализирует ее, выявляет ее противоречивые стороны. Поэтому романсы Даргомыжского превращаются в серьезные философские монологи-размышления.

Еще одной важной чертой вокального творчества Даргомыжского стало отношение к поэтическому тексту. Если Глинка в своих романсах стремился передать общее настроение стихотворения через широкую песенную мелодию, то Даргомыжский стремился следовать за тончайшими оттенками человеческой речи, придавая мелодии свободный декламационный характер. В своих романсах композитор следовал своему главному принципу: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово».

Вопросы:

1. Сколько романсов написал Даргомыжский? Какое место этот жанр занимал в его творчестве?
2. Какие романсовые жанры композитор использовал в своем творчестве?

3. Назови имена поэтов, на чьи тексты писал Даргомыжский.
4. Объясни, в чем особенность отношения Даргомыжского к поэтическому тексту.
5. Сформулируй основной принцип творчества Даргомыжского.
6. Назови сатирические романсы композитора и проанализируй их.
7. На стихи каких поэтов созданы лучшие лирические романсы композитора?

Опера «Русалка»

В основу либретто оперы «Русалка» легла неоконченная пушкинская драма. Она увлекла композитора жизненностью сюжета, народностью языка и человеческих характеров. А главное, что определило выбор композитора, — социальная направленность сюжета, осуждение несправедливости существовавшего уклада. Именно это помогло Даргомыжскому не только правдиво показать в опере жизнь отдельных людей из народа, но и подняться до больших обобщений. Личная трагедия девушки-крестьянки становится частью трагедии народа.

О «Русалке» Пушкина известный русский критик Белинский писал: «Великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая ее, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию».

В опере заключена целая портретная галерея образов. Причем Даргомыжский заменил

некоторые второстепенные персонажи и подробности действия. Заключительные сцены, не описанные Пушкиным, были досочинены композитором. Каждый из героев оперы показан не только как определенный человек, но и как порождение своей среды, своего времени, как определенный социальный тип. На основе этого сюжета Даргомыжским была создана опера нового типа — психологическая бытовая музыкальная драма.

В центре оперы два крестьянских образа: Мельник и его дочь Наташа. Это привело к тому, что всю оперу композитор наполнил народно-песенными элементами. Среди арий, ансамблей и хоров есть основанные на подлинных народных мелодиях, но есть и созданные самим Даргомыжским в народной манере.

В опере развиваются две драматические линии. Первая из них охватывает все первое действие. Наташа и Мельник показаны здесь как часть той среды, в которой они живут. Эта среда представлена народными хорами, плясками.

Им противостоит образ Князя, характеристика которого связана с интонациями городского романса. Правда, и сама Наташа в начале обрисована такой же музыкой.

Первое действие начинается сценой Наташи (сопрано) и Мельника (бас). В опере это действие играет очень важную роль: здесь происходит показ основных образов, завязка драмы, ее развитие и даже развязка (самоубийство На-

таши). Содержание его так разнообразно, что могло бы послужить сюжетом для целой оперы.

Ария Мельника, открывающая действие, рисует нам портрет этого героя. Человек простодушный и грубоватый, Мельник искренне любит свою дочь, но житейские заботы, мысли о наживе всецело поглощают его. С каким мастерством и юмором Даргомыжский показывает ворчливость старика, его попытки навязать дочери свои жизненные правила.

Наташа безучастна к наставлениям отца. Лишь приезд Князя (тенор) выводит ее из задумчивости. Ее переполняют различные чувства: радость встречи с Князем, огорчение, что он должен скоро уехать, предчувствие беды и снова радость после уверений Князя. Все это очень правдиво выражено в музыке. В сцене Наташи и Князя друг за другом следуют разговорные диалоги, песенные дуэты и терцет с участием Мельника.

Наташе здесь отводится ведущая роль, так как ее чувства определяют характер всего драматического развития. В первом действии Наташа не имеет отдельной арии, и с ее образом мы впервые знакомимся в терцете. То с замиранием сердца она вслушивается в знакомый топот коня, и каждое ее слово передает взволнованную радость. То узнает, что Князь уже торопится домой, и ее новое настроение передается лирической мелодией «Ах, прошло то время».



Пример №24

Чувства Князя и его поведение неопределенны, туманны. Он еще не решается сказать Наташе о разрыве.

После этого ансамбля композитор резко переключает действие. Появляется толпа крестьян. Их мирные песни оттеняют, подчеркивают драматизм всего действия. Три песни, которые поют крестьяне, — своеобразная хоровая сюита. Протяжная песня «Ах ты, сердце» сменяется подвижной хороводной «Заплетися, плетень». А третья песня, веселая плясовая «Как на горе мы пиво варили», — подлинно народная.

После ухода крестьян действие стремительно идет к кульминации и завершению. Музыка очень ярко рисует разные состояния Наташи и Князя. Сцену решительного объяснения композитор назвал Дуэтом Князя и Наташи. Но совместное пение возникает здесь только в те моменты, когда музыка как бы подытоживает предыдущее развитие. Их решительное столкновение — контрастное противопоставление двух ярко выраженных человеческих характеров.

Какой сильной и благородной натурой показана здесь Наташа! И как мелок, ничтожен

Князь в своем безволии и трусости! Ведущая роль принадлежит в дуэте Наташе. Сколько чувства в ее горестном вопросе: «Ты женишься?», когда она, наконец, понимает причину разлуки. Ее смутная догадка, а потом потрясение прекрасно выражены в музыке.

Наташа

А. по - стой! Те -

ff

Moderato assai [робко]

перь я по - ни - ма - ю все. Ты же - нишь - ся!

p *pp*

[с яростью]

Ты же - нишь - ся!

ff

Пример № 25

Пытаясь успокоить Наташу и оправдаться перед ней, Князь говорит о силе обстоятельств, от которых он зависит: «Суди сама, ведь мы не вольны жен себе по сердцу брать».

Князь

Что ж де - лать! Судь - бе долж - ны мы по - ко - рить - ся. Су - ди са -

pp

- ма. су - ди са - ма, ведь мы не воль - ны жен се - бе по серд - цу брать.

f

Пример № 26

Не изменяет решения Князя и известие, что Наташа должна стать матерью. Он оставляет ей дорогие подарки и уходит. Чувство оцепенения сменяется у Наташи осознанием страшной действительности. В отчаянии она срывает с шеи дорогое ожерелье, подаренное Князем, и взбегает на высокий берег Днепра. Ее обращение к царице днепровских вод построено на подлинной народной мелодии «Ох-ти, горе великое».

Дне - ра ца - ри - ца пре - да - юсь мо -
гу - чей влас - ти я тво - ей.

Пример №27

В этой музыке не только отчаяние, но и решимость отомстить за себя. Наташа бросается в Днепр.

Музыка второго действия — светла и празднична. В богатом княжеском тереме свадьба. Это яркая картина старинного русского обряда. Поэтому большую роль в ней играют хоры обрядовые песни. Среди них выделяется хор «Сватушка». Девушки поддразнивают свата, вымогая у него подарки.

Контрастом этому хору и свадебному веселью звучит одинокий голос невидимой утопленницы. Он рассказывает о событиях первого действия. Это звучит как упрек Князю. Праздничное настроение нарушено. Заключительный ансамбль передает смятение и недобрые предчувствия. Княгине (меццо-сопрано) прозвучавшая песня кажется предзнаменованием несчастья в ее супружеской жизни.

Между вторым и третьим действиями проходит десять лет. Несчастливо сложилась жизнь Князя с богатой, но нелюбимой женой.

Третье действие делится на две картины. В первой — молодая Княгиня, одинокая и страдающая. Ее подруга Ольга пытается развлечь

свою госпожу шуточной песней «Как у нас на улице».

Действие второй картины происходит на берегу Днепра. Грустит Князь, бродя по тем заброшенным местам, где когда-то был счастлив с Наташей. Князь терзается раскаянием и предается томительным воспоминаниям.

Неожиданно перед ним появляется одичавший старик, в котором с трудом можно узнать прежнего Мельника. Его сцена с Князем — самая сильная в опере по психологической характеристике, по выражению различных чувств и трагедийной глубине. Неузнаваемо изменился Мельник. От его прежней грубоватости и юмора не осталось и следа. Перед нами человек, переживший большую человеческую трагедию и ставший для Князя живым укором. Дико звучат его слова. Музыка передает ужимки обезумевшего от горя старика.

Я про - дал мель - ни - цу бе - сам за - печ.ным

Пример № 28

Его бредовый рассказ о превращении в ворона, о бездомной жизни перемежается бурными вспышками безумия. Предложение Князя поселиться в его тереме Мельник с яростью отвергает. «Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем», — кричит он и пытается задушить Князя. Лишь подоспевшие охотники спасают Князя.

В центре четвертого действия образ Наташи. Подобно Мельнику и Князю, она тоже предстает в конце оперы в новом облике. Уже не нежная, любящая девушка, а гордая холодная Русалка, властительница здешних вод. Ею движет одна лишь страсть — месть Князю за его вероломство. Прекрасны фантастические картины призрачного подводного царства. Их красочность дополняет образ царицы русалок.

В большой арии Русалка выражает жажду мести. Музыка рисует образ гордой, властной, суровой Русалки-мстительницы. Мелодия ее властного зова к Князю построена на интонациях народной колыбельной.



Пример №29

На оркестровом проведении зовов Русалки построена заключительная сцена оперы — Русалка принимает в свои безмолвные владения молящего о прощении Князя.

Вопросы:

1. *Определи жанр оперы Даргомыжского «Русалка».*
2. *Какое литературное произведение легло в основу сюжета оперы? Что нового внес в него Даргомыжский?*
3. *Перечисли главных персонажей оперы. Какие певческие голоса поют их партии?*
4. *Расскажи, как изменяются на протяжении оперы образы Мельника, Князя и Наташи.*

5. *Какой образ занимает ведущее место в драматургии оперы?*
6. *Перечисли, какие подлинные народные мелодии использовал композитор в опере.*
7. *Расскажи строение второй картины третьего действия. Какая сцена является его кульминацией?*

Итак, наш разговор о жизни и творчестве А.С. Даргомыжского подошел к концу. Прочти список его произведений:

Оперы: «Эсмеральда» (1841).

«Русалка» (1856).

«Каменный гость» (окончена после смерти композитора Римским-Корсаковым и Кюи).

Опера-балет «Торжество Вакха» (1848).

Отрывки из неоконченных опер «Рогдана» и «Мазепа».

Оркестровые произведения «Баба-Яга» — шутка-фантазия (1862).

Фантазия «Малороссийский казачок» (1864).

«Чухонская фантазия» (1867).

Квартеты, вокальные ансамбли, хоры.

Около 100 романсов.

Русская музыка второй половины XIX века

Вторая половина XIX века — пора могучего расцвета русской музыкальной культуры. Вспомните, что происходило с русской музыкой до этого? В конце XVIII века в ней только начинала формироваться профессиональная композиторская школа. Затем, в первой половине XIX века, русская классическая школа во главе со своим основоположником утвердила свое значение за пределами России. Теперь же, во второй половине столетия, она стала одной из ведущих музыкальных культур, утвердив себя как равноправное звено европейского музыкального искусства.

В этот период Россия подарила миру целую плеяду гениальных композиторов. Ими созданы истинные шедевры в самых различных жанрах. Среди них «Борис Годунов» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин», «Лебеди-

ное озеро» Чайковского, его гениальные симфонии, симфонии Бородина и многое другое.

Но главное, что отличало музыкальную жизнь России той поры, — ее демократизация. Музыка из придворных салонов и домашних кружков выходит на концертный простор. Появляются концертные организации, занимающиеся пропагандой музыкального искусства. В театры и концертные залы приходит новая публика: студенты, интеллигенция, мелкие служащие.

Когда появилось множество новых концертных залов и театров, перед нашей музыкальной культурой встала новая проблема. Нужны были певцы, инструменталисты, педагоги. Ведь в России до этого не существовало ни одного специального учебного заведения. Много сил и энергии отдал делу музыкального образования Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894) — великий пианист, композитор, дирижер. По его инициативе в 1859 году в Петербурге открылось Русское музыкальное общество (РМО) и музыкальные классы при нем. Рубинштейн сам стал во главе концертов РМО. Их значение огромно. Широкая слушательская аудитория знакомилась в них, причем часто — впервые, с произведениями Баха и Генделя, Бетховена, Мендельсона и многих других композиторов Европы. Вскоре отделения РМО появились в других городах России.

Музыкальные классы при РМО готовили новые кадры. А в 1862 году в Петербурге была



Портреты А.Г и Н.Г. Рубинштейнов

открыта первая в России консерватория. Ее первым директором стал А. Рубинштейн. Вскоре, в 1866 году открылась Московская консерватория, которую возглавил брат А. Рубинштейна Николай Григорьевич. Обе они стали настоящим центром музыкального образования и просвещения. Из стен их вышли несколько поколений выдающихся русских музыкантов.

Почти тогда же была организована Бесплатная музыкальная школа. Ее основали глава нового музыкального направления М. А. Балакирев и замечательный хормейстер Г. Я. Ломкин. Своей целью эта школа ставила распространение музыкального образования среди широких кругов населения — студентов, ремесленников, служащих. Ее концерты были центром пропаганды произведений русских композиторов, к которым столичная аристократия привыкла относиться с некоторым пренебрежением. Здесь можно было услышать новинки — только что написанные сочинения молодых русских музыкантов. Впервые в концертах Бесплатной музыкальной школы прозвучали крупные произведения современных зарубежных композиторов — Берлиоза, Листа, Шумана.

В работах А. Н. Серова, В. В. Стасова, Одоевского, Г. А. Лароша в этот период формировались основные принципы русской музыкальной критики.

Во всех отношениях музыкальная культура России переживала обновление. Начиналась поистине новая эра русской музыки. И это ес-

тественно, ведь изменения происходили в это время в общественной жизни, науке, эстетике, литературе, живописи России. Не осталась в стороне и музыка. И во многом это было связано с деятельностью композиторов, вошедших в «Могучую кучку».

Так называлось творческое содружество композиторов, возникшее на рубеже 50—60-х годов. Оно было известно также под названием Балакиревский кружок, или Новая русская



Портрет М.А. Балакирева

музыкальная школа, на Западе кружок называли «Пятеркой» по количеству входящих в него музыкантов. Название «Могучая кучка» дал содружеству В. В. Стасов. В одной статье он писал: «Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

Кружок складывался в течение нескольких лет (1856—1862) вокруг Балакирева. Раньше других с Балакиревым сблизился военный инженер по профессии, композитор и музыкальный критик Цезарь Кюи. Это было в 1856 году. Спустя год к ним присоединился офицер Преображенского полка Модест Мусоргский. В ноябре 1861 года в содружество влился 17-летний выпускник Морского офицерского корпуса Николай Римский-Корсаков. Осенью 1862 года в доме профессора Боткина состоялось знакомство Балакирева с молодым ученым, профессором Медико-хирургической академии Александром Бородиным. С осени 1865 года после возвращения Римского-Корсакова из кругосветного путешествия собрания кружка стали проходить в полном составе.

Общепризнанным главой кружка был Балакирев. На это ему давали право огромный талант, творческая смелость, внутренняя сила и убежденность в отстаивании национально-самобытных путей развития русской музыки. На собраниях «Могучей кучки» молодые музыканты изучали лучшие произведения классического наследия и современной музыки. Причем эти

встречи были не только школой их профессионального мастерства. Здесь складывались их эстетические взгляды. Кучкисты читали произведения мировой классической литературы, обсуждали политические, исторические события, изучали статьи русских критиков. Идеологом кружка был Стасов, его влияние на мировоззрение кучкистов огромно. Нередко он подсказывал им замыслы будущих творений: предложил Бородину написать оперу по «Слову о полку Игореве», подал Мусоргскому мысль о «Хованщине».

«Могучая кучка» никогда не была замкнутым кружком. Она была тесно связана со многими представителями русской культуры. Среди друзей и единомышленников балакиревцев — А.С. Даргомыжский, сестра Глинки Л.И. Шестакова, сестры А.Н. и Н. Н. Пургольд. Крепкие связи соединяли кружок с московскими музыкантами П.И. Чайковским и Н.Г. Рубинштейном.

Удивительно тесная дружеская атмосфера царила внутри «Могучей кучки». Члены кружка всегда были друг для друга надежной опорой, готовы были поделиться идеями, сюжетами, прийти на помощь. Например, Балакирев и Мусоргский подсказали Римскому-Корсакову сюжеты симфонии «Антар» и оперы «Псковитянка». Сборник алжирских мелодий, из которого композитор взял основные темы для симфонии, ему подарил Бородин. Мусоргский передал Римскому-Корсакову план музыкальной

картины «Садко». А Римский-Корсаков после смерти своих друзей проделал титаническую работу по завершению или оркестровке опер Мусоргского «Хованщина», «Борис Годунов», «Женитьба», оперы Бородина «Князь Игорь».

Всех членов содружества объединяло стремление продолжить дело Глинки во славу и процветание отечественной музыки. Как и у Глинки, жизнь народа стала главной темой их творчества, объектом постоянного наблюдения, изучения. Они рисовали ее через события истории, через образы поэтических сказок и былин, через философские раздумья о судьбах родины и яркие картины быта, через образы русских людей разных сословий и времен. По словам Стасова, балакиревцы развернули перед слушателями «океан русских людей, жизни, характеров, отношений».

Члены «Могучей кучки» продолжили дело собирания народных русских песен, чьей красотой они восхищались. 40 русских народных песен собрал и обработал Балакирев, 100 — Римский-Корсаков. Они не просто восхищались фольклором. Любовь к русской песне наложила отпечаток на стиль произведений самих композиторов, отличающийся национальным колоритом.

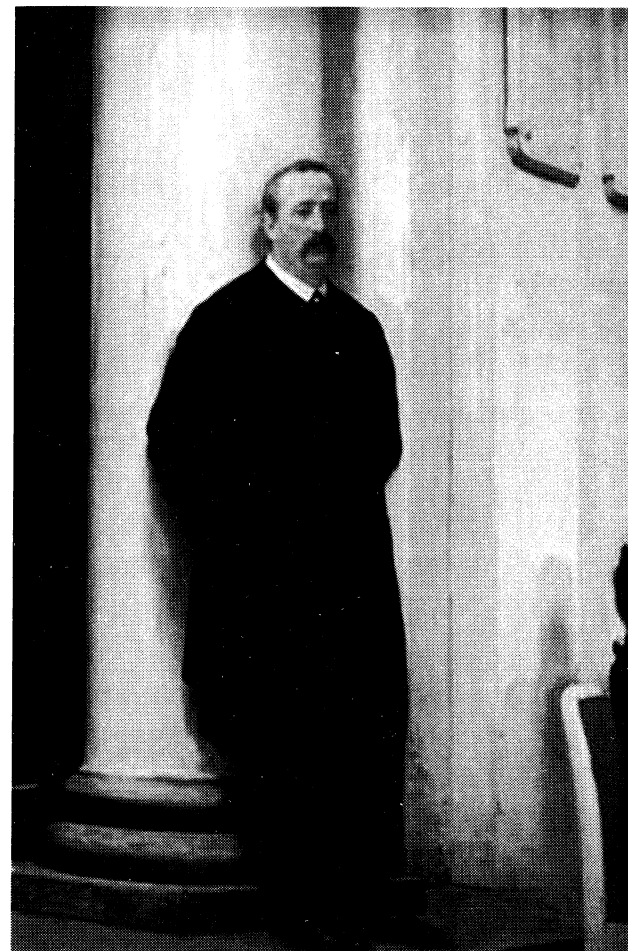
Пришло время, и балакиревцы стали зрелыми художниками. Каждый из них пошел своим путем, и кружок распался. Но никто не изменил идеалам «Могучей кучки» и не отрекся от товарищей. Идеи балакиревцев получили

развитие в творчестве и просветительской деятельности композиторов нового поколения. Они оказали большое влияние и на развитие зарубежной музыки (в частности, французской).

Сейчас мы подведем итог, а затем познакомимся с жизнью и творчеством композиторов-кучкистов.

Вопросы:

1. Объясни, что такое «Могучая кучка»? Когда она сформировалась?
2. Назови имена композиторов, вошедших в кружок.
3. Кто был главой содружества? Назови также идейного вдохновителя кружка.
4. Что объединяло всех членов кружка?
5. Что в целом отличало русскую музыку второй половины XIX в.?
6. Назови имена музыкантов, с которыми связано начало развития русского профессионального музыкального образования.
7. Когда в России были открыты первые консерватории?



**Александр Порфирьевич
Бородин
1833—1887**

Жизненный путь Бородина

Александр Порфирьевич Бородин был удивительно разносторонней личностью. Всю свою жизнь он делил себя между двумя привязанностями — к химии и к музыке. Действительно, он вошел в историю и как крупный композитор, и как выдающийся химик, и как общественный деятель. Он был также и талантливым литератором, что подтверждают написанное им либретто оперы «Князь Игорь», тексты романсов. Он показал себя и как дирижер. Казалось бы, такая разбросанность устремлений! Но вся его деятельность отличалась удивительной цельностью. Во всем проявлялась ясность мысли и широкий размах, светлое отношение к жизни. Можно только удивляться, как на все это хватало духовных и физических сил у одного человека?

Ему не хватало только одного — времени. Во всяком случае — на музыку. Поэтому рабо-

та над его произведениями растягивалась на годы. Вторую симфонию он писал семь лет, «Князя Игоря» — восемнадцать, но так и не успел закончить. Поэтому можно понять его друзей-музыкантов, которые всегда сердились на него, упрекали в том, что он не оставляет времени на музыку.

Но можно предположить, что одной только музыки ему было мало, как и одной науки или общественной деятельности — вообще чего-нибудь одного. Этому великому исполину нужно было все сразу.

Таким же разносторонним было и его творчество. Оно невелико по объему, но охватывает разные жанры: оперу, квартеты, симфонии, симфонические картины, романсы. Один из современников композитора писал: «Талант Бородина 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».

Творчество Бородина отличается поразительной цельностью. И связано это с тем, что все его сочинения объединяет одна ведущая мысль — о богатырской мощи русского народа.

Обстоятельства жизни Бородина необычны. Он был рожден вне брака. Отцом его был князь Лука Степанович Гедианов, происходивший по одной линии от татарских, по другой — от грузинских князей. Мамой будущего композитора была дочь солдата Авдотья Константиновна

Антонова. Ребенка записали сыном дворового человека князя Порфирия Бородина.

Мальчик рос хрупким и впечатлительным, дружил в основном с девочками. Играл с ними в куклы. Примечательно то, что первым сочинением девятилетнего Саши была «Полька Элен». Он посвятил ее одной юной особе, в которую был влюблен. Потом им были созданы концерт для флейты, фортепианные пьесы, трио на темы оперы Мейербера «Роберт-Дьявол».

В тринадцать лет на дому ему стали преподавать гимназический курс. Это были занятия по географии, истории, черчению, французскому, английскому языкам и латыни. Вот тогда-то он и увлекся химией. И дом превратился в большую лабораторию. Саша проводил эксперименты, опыты, делал фейерверки. Несколько раз у него происходили взрывы, и он чуть было не сжег весь дом. Прошло время, и химия победила все другие увлечения.

В 17 лет Бородин поступил в Медико-хирургическую академию в Петербурге. Он стал любимым учеником выдающегося русского химика профессора Н.Н. Зимины. Но увлечение литературой, философией, музыкой не бросил. В студенческие годы он играл в любительских квартетах, сочинял. За это на него сердился профессор и говорил: «Господин Бородин, поменьше занимайтесь романсами — на вас я возлагаю надежды, чтобы приготовить своего заместителя, а вы все думаете о музыке и двух зайцах».

Закончив академию, Бородин проходил врачебную практику в госпитале. Здесь он познакомился с молодым офицером Модестом Мусоргским. Это знакомство сыграло большую роль в жизни Бородина. Но до этого молодой ученый защитил докторскую диссертацию и в 1859 году уедет за границу.

Три года Бородин провел в Германии, Франции, Италии вместе со своими друзьями, которые в будущем станут выдающимися учеными, Д. Менделеевым и И. Сеченовым. Они занимались в крупнейших библиотеках Европы, изучали новые методы преподавания.

Во время этой поездки Бородин познакомился со своей будущей женой, пианисткой из Москвы Екатериной Протопоповой. Она открыла ему мир музыки Шопена, Шумана, Листа, Вагнера.

В 1862 году Бородин вернулся в Россию. Его сразу же избрали профессором Медико-хирургической академии.

Вскоре произошло еще одно важное событие в его жизни: зимой на одном из вечеров профессора Боткина Бородин встретился с Мишием Алексеевичем Балакиревым. Он был известен как прекрасный пианист, композитор, руководитель Бесплатной музыкальной школы и глава кружка молодых композиторов, получившего название «Могучая кучка». В это содружество вошли Римский-Корсаков, Кюи, Мусоргский и Стасов.

Хотя Балакирев был на два года младше

Бородин, будучи опытным музыкантом, он стал настоящим учителем начинающему композитору. Он учил его музыкальной форме, инструментовке. Именно Балакирев предложил Александру Порфирьевичу взяться за сочинение симфонии, и композитор сразу же включился в работу. Все члены кружка были поражены. Мусоргский писал: «Месяц мы с ним не виделись. Но что произошло за это время! Александр Порфирьевич окончательно переродился, музыкально вырос на две головы, приобрел то в высшей степени оригинально-бородинское, чему неизменно приходилось позднее восхищаться». Вот так, благодаря Балакиреву, Бородин стал активным участником «Могучей кучки».

Премьера Первой симфонии состоялась в Петербурге в 1869 году и имела огромный успех.

Рассказывают, что...

Первая симфония получила высокую оценку у передовых европейских музыкантов. Особенно восторженно отзывался о ней Ференц Лист. Когда Бородин впервые встретился с Листом, между ними произошел такой разговор:

— Вы написали замечательную симфонию! — вместо приветствия воскликнул Лист. И сразу заговорил о симфонии:

— Я в восторге, всего два дня тому назад я играл ее у великого герцога, который ею очарован. Первая часть — превосходна. Ваше Анданте — шедевр, а Скерцо — восхитительно...

Словно оправдываясь, Бородин стал смущенно говорить о своем желании кое-что исправить, изменить в симфонии.

— Боже сохрани! — перебил его Лист. — Ничего не трогайте! Не изменяйте!

— Но меня упрекают, что я зашел слишком далеко...

— Вы, конечно, зашли весьма далеко (и в этом именно ваша заслуга). Но вы ни разу не сбились с правильного пути!

Друзья часто упрекали Бородин, что он все дни недели занимается химией и только воскресенье посвящает музыке. Со временем он привык к упрекам друзей. И в разговоре с Листом он скромно назвал себя воскресным музыкантом. Лист возразил:

— Но воскресенье — это все-таки торжественный день, и вы имеете полное право торжествовать.

Это вызвало большой прилив сил у Бородина. Он сразу же начал работать над Второй симфонией и оперой «Князь Игорь». Оба этих замысла были очень близки по общему эпическому характеру и по складу тем. Правда, работа эта растянулась на много лет. Ведь будучи ученым, Бородин и здесь подошел к работе с научной точки зрения. Он долго изучал старинные летописи, трактаты, «Слово о полку Игореве», русские эпические песни и сказания. Композитор сам составил общий план оперы. Его очень отвлекала научная работа. А еще в 1872 году театральная дирекция заказала членам «Могучей кучки» написать оперу-балет «Млада». Бородин в этом произведении писал четвертое действие. Но, к сожалению, этот совместный проект не был завершен, и Бородин вновь вернулся к симфонии и «Князю Игорю».

Вторая симфония была закончена в 1876 году. Друзья называли ее «львиной симфонии».

ей» и очень любили, когда автор играл ее им на фортепиано. Стасов назвал ее «богатырской», ее содержание связывали с русским героическим эпосом. Премьера симфонии в Москве в 1880 году стала важным событием в жизни композитора. Ведь московская публика не знала его творчества, и исполнение этого шедевра стало настоящим торжеством для автора.

Работа над «Князем Игорем» продвигалась очень медленно. Много времени и сил отнимали занятия в Медико-хирургической академии, научная работа, организация Женских врачебных курсов — первого в России женского медицинского учебного заведения, участие в издании журнала «Знание». Все это не оставляло времени на сочинение музыки. Друзья шутили и радовались, когда он болел и не мог уходить из дому. В одном из писем Бородин писал: «Зимой я могу писать музыку только когда болен настолько, что не читаю лекций, не хожу в лабораторию, но все-таки могу чем-то заниматься. На этом основании мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни».

В такие дни работа у него кипела. Ученый-химик изобрел собственный способ ускорения записи музыкальных произведений. Переписывать с черновика на чистовик было некогда, поэтому он записывал ноты карандашом, а потом нотные листы покрывал специально изобретенным лаком. И развешивал их как белье на веревках через всю квартиру. Если «кучкис-

сы», придя к нему домой, видели эти веревки, они сразу понимали — хозяин был болен и писал оперу.

И все же, несмотря ни на что, он создал в это время множество произведений: два квартета, симфоническую картину «В Средней Азии», «Маленькую сюиту» для фортепиано, романсы, отдельные сцены оперы.

Это было время расцвета его композиторской известности и авторитета. В 1885 году он получил приглашение приехать на выставку в Антверпен в Бельгии, где в культурную программу были включены его произведения.

По дороге в Бельгию Бородин заехал в Веймар, чтобы повидаться с Ф. Листом. Еще в 1877 году он познакомился с великим маэстро. Лист был в восторге от его Первой симфонии: «Вы сочинили прекрасную симфонию! У вас громадный и оригинальный талант... Следуйте вашим путем, никого не слушая. Вы во всем всегда логичны, изобретательны и совершенно оригинальны». И на этот раз их встреча была «самая душевная». Бородин показал мастеру свои сочинения, которые очень понравились маэстро.

Концерты русской музыки в Антверпене прошли с большим успехом. Публика увидела в Бородине великого представителя молодой русской национальной школы.

В 1886 году Бородин начал работу над Третьей симфонией. В его портфеле были также два квартета, «Маленькая сюита» для фортепиано.

Рассказывают, что...

Сестра Глинки Л. И. Шестакова вспоминала: «Свою химию он любил более всего, и когда мне хотелось ускорить окончание его музыкальной вещи, я его просила заняться ею серьезно; он вместо ответа спрашивал: «Видали ли вы на Литейном, близ Невского, магазин игрушек, на вывеске которого написано: «Забава и дело?» На мое замечание: «К чему это?» — он отвечал: «А вот, видите ли, для меня музыка — забава, а химия — дело».

Друзья Бородина были очень обеспокоены тем, что в работе над оперой «Князь Игорь» опять наступил перерыв. Римский-Корсаков приходил и говорил композитору, что «Игоря» надо закончить во что бы то ни стало.

— Вы, Александр Порфирьевич, занимаетесь пустяками, которые в разных благотворительных обществах может сделать любое лицо, а окончить «Игоря» можете только вы один.

В один из дней друзья договорились встретиться у него дома, чтобы всем вместе заставить его завершить оперу. Среди пришедших в тот день к Бородину был известный в то время музыкальный издатель и меценат Беляев, который предложил композитору купить у него право издания оперы за крупную сумму. Бородин согласился. Теперь он старался работать каждое утро, чтобы собрать воедино все написанное. Оставалось не так много, но как всегда находились другие дела. Он писал жене: «Утопаю в кипах написанной бумаги разных комиссий, тону в чернилах, которые обильно извожу на всякие отчеты, донесения, рапорты. Господи! Когда же конец этому будет?!»

К сожалению, он наступил скоро. На Масленицу в академии был устроен костюмирован-

ный бал. Бородины с удовольствием принимали в таких вечерах участие. Александр Порфирьевич любил танцевать, быстро становился душой общества, умел рассказывать веселые истории, остроумные шутки. Около полуночи он подошел в группе беседующих, присоединился к их разговору. И вдруг, на полуслове, упал. Его даже не успели подхватить. Среди присутствующих было много врачей, но сделать они



Портрет А.П. Бородина

ничего не смогли. Он умер, не приходя в сознание, от остановки сердца. Было композитору в то время пятьдесят три года. «Словно страшное вражеское ядро ударило в него и смело его из среды живых», — писал об этом ужасном событии Стасов.

Бородина похоронили в Некрополе Александр-Невской лавры в Петербурге, где покоится прах многих великих русских деятелей науки и искусства. Его незаконченные, а вернее — незаписанные — произведения были завершены Римским-Корсаковым и Глазуновым, которые часто слышали их в фортепианном исполнении автора.

Вопросы:

1. Назови годы жизни А. П. Бородина.
2. К какому содружеству музыкантов он принадлежал?
3. Кем был Бородин по образованию?
4. В каком возрасте композитор написал первое свое произведение? Назови первые опыты Бородина в области композиции.
5. Кто из русских композиторов был творческим наставником Бородина, вдохновившим его на создание Первой симфонии?
6. Назови основные произведения композитора.
7. Кто из крупнейших музыкантов мира сказал Бородину: «Следуйте своим путем»?
8. Назови имена композиторов, закончивших недописанные произведения Бородина.

Творчество Александра Бородина

Если попытаться охватить огромную деятельность этого русского исполина, можно понять, что такое разнообразие жизненных устремлений давало ему возможность полной самореализации, ощущение гармоничности своей жизни.

Его не зря называли «богатырем русской музыки». Его мощная «богатырская» музыка стала выражением его духа. «В ней (музыке Бородина) нашли друг друга эпоха, избравшая одним из важнейших своих культурных знаков образ народа-исполина, и личность исполинского размаха. Веления природы, помноженные на запросы времени, дали искусство, поражающее эпической мощью». Так писал о музыке Бородина журнал «Музыкальная жизнь».

Конечно, мир Бородина разнообразен. Среди его произведений мы встречаем живописную музыкальную картину «В Средней Азии», трагическую элегию «Для берегов отчизны дальней», полные юмора песни «Спесь», «У людей-то в дому». Но самой главной чертой, отличающей творчество Бородина от музыки других композиторов, является эпос, его богатырские образы, воскрешающие величавую героику древних былин.

Богатырская симфония

Вторая симфония Бородина — не только одна из вершин его творчества. Она принадлежит к мировым симфоническим шедеврам. Ее премьера состоялась 2 февраля 1877 года в одном из концертов Русского музыкального общества в Петербурге под управлением одного из крупнейших дирижеров той поры Эдуарда Направника.

Композитор не объявлял какой-либо программы к ней, и все же здесь есть явные черты программности. Стасов писал об этом: «Сам Бородин рассказывал мне не раз, что в медленной части желал нарисовать фигуру Баяна⁸, в первой части — собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира при звуке гуслей, при ликовании великой народной толпы». Именно это и дало повод Стасову назвать

⁸ Баян — имя древнерусского певца-сказителя, вошедшего в историю.

симфонию Богатырской (Мусоргский именовал ее «героической славянской»). Все эти картины объединены единой патриотической идеей — идеей любви к родине и прославления богатырской мощи народа.

Первая часть написана в форме сонатного *Allegro*. Именно в ней особенно ярко воплощены богатырские образы симфонии.

Музыка первой части как из зерна произрастает из начальной темы главной партии.

Allegro

ff

mf

Пример № 30

Эта тема близка русским былинным напевам. Ей отвечают наигрыши деревянных ду-

ховых инструментов, похожие на народные пляски.



Пример № 31

Можно представить себе, что это отклик воинской дружины на призыв витязя.

Совсем другой характер имеет тема побочной партии. Она близка лирическим песням русского народа. В ней выражаются лирические чувства не одного человека, а целой массы народа. А еще она как будто рисует раздольную русскую степь.



Пример № 32

Побочная партия не противопоставляется главной, а служит ее дополнением.

Разработка построена по излюбленному Бородиным эпическому, картинному принципу. Она строится на чередовании героических, напряженных эпизодов, которые напоминают боевые схватки, былинные подвиги, и лирических, более личных моментов, построенных на развитии побочной партии. В результате этого развития побочная приобретает ликующий характер.

После сжатой репризы кода с огромной силой утверждает первую тему.

Вторая часть — стремительное скерцо. С предыдущей частью оно связано кратчайшей связкой — одним протянутым аккордом.

Первая тема скерцо стремительно вырывается из глубины басов на фоне повторяемой валторнами октавы, а потом несется вниз, словно «не переводя дыхания». Вторая тема звучит несколько мягче, хотя и она сохраняет мужественный характер. В ее своеобразном ритме слышатся звуки бешеной скачки степных коней по бескрайним просторам. Драматизма в этом разделе нет — это изображение богатырского состязания, грандиозной игры. Недаром известный русский музыковед, академик Б. Асафьев сказал о нем: «Скерцо стремится, будто конь под джигитовщиком».

Трио пленяет мелодическим очарованием. Для творчества Бородина характерен восточный

колорит многих тем. Вот и эта мелодия овеяна восточной негой.

Allegretto
p dolce
cantabile

The score consists of two systems of piano and arpeggiated accompaniment. The first system is marked 'Allegretto' and 'p dolce'. The second system continues the piece with a 'cantabile' marking.

Пример №33

Но трио невелико по размерам. И вновь возобновляется стремительный бег, постепенно угасая, словно уносясь в неведомое.

Третью часть, Andante, можно назвать богатырской эпической песнью. Оно рисует образ Баяна — легендарного древнерусского певца. Эта часть воспринимается как рассказ народного сказителя о славных битвах и подвигах древних витязей.

Аккорды арфы рисуют переборы струн на гусях Баяна. Валторна запекает поэтическую мелодию — одну из лучших страниц музыки композитора.

Andante
espressivo cantabile
mf
pp
p

The score shows a melodic line in the upper voice and piano accompaniment in the lower voice. It is marked 'Andante' and includes dynamic markings 'espressivo cantabile', 'mf', 'pp', and 'p'.

Пример № 34

Эта тема является главной партией сонатной формы, в которой написана третья часть симфонии. Побочная партия звучит как ее продолжение. Но настроение здесь становится другим. Как будто сказитель от рассказа о мирной жизни перешел к повествованию о тревожных и грозных событиях.

[Andante] Poco animato
p

The score consists of two systems of piano and arpeggiated accompaniment. It is marked '[Andante] Poco animato' and includes a dynamic marking 'p'.

Пример №35

Но постепенно восстанавливается первоначальная ясность. Чудесным лирическим эпизодом, в котором главная тема звучит во всей полноте своего обаяния, заканчивается часть.

Повторение вступительных тактов переводит нас в финал, начинающийся без перерыва. Эта музыка захватывает своим размахом, блеском, жизнерадостностью и необыкновенным величием. Главная партия — размашистая, буйно-веселая тема, прообразом которой является народная песня «Пойду во Царь-город».

Пример №36

Побочная партия более лирична и спокойна. Она носит характер славления и звучит на фоне как бы «переливов гуслей звончатых».

Пример №37

Эти темы подвергаются разнообразной и мастерской разработке, начало которой отмечено сурово и мощно звучащим эпизодом в замедленном темпе. Затем движение все более оживляется, симфония заканчивается музыкой, полной молодецкой удали и неудержимого веселья.

Вопросы:

1. Сколько лет заняла работа над Второй симфонией? Когда она была закончена?
2. Приведи записанные Стасовым слова Бородина о программе симфонии.
3. Кто дал симфонии название «Богатырская»?
4. Какой тип симфонизма характерен для творчества Бородина? Что отличает этот тип?
5. Расскажи, как построены части симфонии.



Занятия 17 и 18

Опера «Князь Игорь»



Сочинение оперы началось еще в конце 60-х годов. Стасов предложил Бородину в качестве сюжета «Слово о полку Игореве» — памятник древнерусской литературы, написанный в XII веке. Это увлекло композитора, и вскоре был составлен подробный план будущей оперы.

Обстоятельность Бородина как ученого сказывалась и в подходе к композиторскому творчеству. Перечень исторических источников — научных и литературно-художественных, которые он проработал, прежде чем приступил к созданию оперы, говорит о многом. Здесь и различные переводы «Слова о полку Игореве» и все фундаментальные исследования по истории России. Мало этого — Бородин изучал и подлинные русские летописи, научные исследования о половцах⁹, русские народные песни и сказания, песни тюркских народов и многое другое. Была даже заведена папка, в которой хранились выписки самого Бородина, озаглавленные: «Противоречия

⁹ Половцами называют степных кочевников.

в источниках о походе Игоря». Он даже заказал из Венгрии нужные сведения о половцах и сборники народных их песен.

Но верность исторической правде не заслонила от Бородина высокую поэзию основного источника, по которому он сам создал либретто. Этот замечательный литературный памятник русской истории, дополненный другими историческими документами, летописями, лег в основу всей оперы.

«Слово» рассказывает о походе князя Игоря Святославича Новгород-Северского в 1185 году против степных половцев. Половцы совершали неожиданные набеги на мирные русские города и села, сжигали дома, поля, уводили в плен людей. Победить их русские князья не могли, так как были разрознены, их раздирали междоусобные войны. Потому и князь Игорь потерпел поражение.

Неизвестным автором «Слова о полку Игореве» была выдвинута патриотическая идея единства страны. Ею пронизана вся поэма. С горячей любовью автор говорит в ней о родной земле и ее защитниках, с болью — о бедах, с радостью — о благополучном возвращении Игоря из плена.

Эта патриотическая идея и народный дух поэмы были близки Бородину. К тому же в ней могли раскрыться особенности таланта композитора — стремление к широким эпическим картинам и богатырским образам, интерес к Востоку.

Хотя «Слово» пронизано мыслью о народе и заботой о его интересах, там не было фрагментов, рисующих народные массы. А Бородин наполнил ими свою оперу. Он написал хоры девушек, ратников, крестьян и в этой музыке воплотил чувства, думы, характер народа.

Всю оперу обрамляют Пролог и Эпilog. Словно прекрасные древнерусские фрески, они рисуют Русь во всей ее красоте и величии. Подобные фрески еще сохранились на стенах некоторых старинных храмов — в них та же суровая красота и неповторимость. Это выявляет особый стиль оперы — эпический. Причем эта эпичность здесь понимается не только как определенное содержание, но и как особая манера художественного воплощения образов. Это выражено ярким национальным языком, поражающим простотой и своеобразием.

Действие I и IV актов происходит в русском лагере. Два акта — II и III — переносят нас в лагерь половцев.

Пролог рисует торжественные проводы Игоря и его дружины. Главный герой пролога — народ. Здесь показаны его богатырский образ, любовь к родине, спокойная уверенность в своей силе, непоколебимая стойкость и сплоченность. Народ славит мужество и решимость своего князя, который вопреки дурному предзнаменованию — затмению солнца — идет на половцев, чтобы защитить от них Русь.

Хор «Слава» выражает могучую силу народа, он полон решительности и мощи. Своим

характером этот хор близок гимну-маршу «Слався» из оперы «Иван Сусанин» Глинки.

Allegro moderato e maestoso



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!

Пример №38

Замечательно изображено в прологе солнечное затмение: светлая музыка неожиданно «темнеет», как будто заволакивается какой-то дымкой. И таким естественным кажется страх народа и Ярославны. Она просит Игоря не ходить на половцев.

Необычное явление природы, которое в древности казалось сверхъестественным, и ужас, вызванный им у людей, Бородин очень ярко и образно передал в музыке при помощи четырех аккордов.

Moderato



Пример №39

Совсем другой становится музыка в новой сцене — гудошники Скула и Ерошка не желают отправляться в далекий и рискованный поход. Они предпочитают примкнуть к «войску» Владимира Галицкого, на попечении которого оставляет Игорь свое княжество и жену — Ярославну. Так уже в прологе композитор намечает не только основной конфликт оперы — между русскими и половцами, но и конфликт внутри русского стана.

Первый акт состоит из двух картин, противостоящих друг другу. В центре каждой из них — контрастные образы Владимира Галицкого и его сестры Ярославны. Владимир, которого отец прогнал и лишил наследства, мечтает захватить власть в Путивле, где Игорь приютил его как родственника. Этими планами он делится с челядью, которая вместе с ним предаётся пьяному разгулу. Песня Владимира Галицкого (его партия написана для баса) очень пол-

но раскрывает его характер: прямолинейная, лишенная гибкости мелодия, такой же ритм и стремительный темп создают образ гуляки-бравника. Его помыслы не простираются дальше «чести на Путивле князем сести» для беспробудного пьянства и разгула. Песня Галицкого — законченный портрет своевольного гуляки, «князя-босняка», как назвал его Стасов.

Толь - ко б мне до - ждать - ся чес - ти, на Пу - тив - ле
кня - зем сес - ти, - я б не стал ту - жить,
я бы знал, как жить!

Пример №40

Каким контрастом звучит музыка второй картины! Ярославна (сопрано) тоскует о муже. Тихой горести полно ее ариозо «Ах, где ты, где ты, прежняя пора».

Ах, где ты, где ты, прежняя пора, ког - да мой ла - да был со мною

Пример №41

Но как внимательна и участлива она в сцене с девушками, как повелительна с бесчинствующим братом Владимиром. В этой сцене Ярославна показана как твердая, сильная духом правительница.

Завершается I акт приходом бояр. «Мужайся, княгиня», — обращаются они к ней, прежде чем сообщить страшную весть о разгроме Игоревой войска.

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

Пример №42

Удивительна эта музыка. Полная трагедийной силы и непреклонности, она воздействует на слушателей как магическое заклинание. Так могут говорить только люди, осознавшие великое бедствие и полные решимости побороть его. Завершается действие зловещей картиной полара, учиненного половцами. Тревожный, призывный набат пронизывает собой всю эту сцену, рисуя картину народного бедствия.

Во втором акте музыка переносит нас в половецкий стан. Об этом говорит уже оркестровое вступление, которое вводит слушателя в совершенно другой мир образов. Каким разнообразным предстает Восток в музыке этой оперы, какие контрасты соединяет он в себе! То смиренно-тоскующий в хоре половецких девушек, то полный неги в каватине дочери хана Кончака (контральто), полюбившей сына князя Игоря Владимира, то воинственный в половецком марше.

Такая же контрастность отличает и отдельные образы. Например, хан Кончак (бас) соединяет в себе грубую властность с радушным гостеприимством, хитрость и лукавство — с чистосердечием и наивной доверчивостью.

Особое место во II акте занимает ария Игоря (баритон). Она противостоит всему половецкому «окружению». Музыка правдиво рисует страдания плененного князя, горечь мужественного сердца, его тоску по свободе. Начало арии «Ни сна, ни отдыха измученной душе» звучит как мучительный стон исстрадавшейся души. Как могуч и страстен его порыв «О, дайте, дайте мне свободу»! Невозможно не верить в чистоту помыслов славного русского князя, неременную победу его дела. А как нежен он в обращении к своей «голубке-ладе» — Ярославне!

Появляется крещеный половец Овлур. Он предлагает Игорю побег из плена. Но русский князь благороден, он дал слово чести Кончаку и не хочет нарушить его своим побегом.

С приходом Кончака музыка приобретает совсем другой характер. Большая ария хана состоит из нескольких разделов и рисует его законченный портрет.



Ты ра . нен в бит . ве при Ка . я . ле и взят с дру . жи . ной в плен.

Пример №43

Кончак хочет отвлечь Игоря от мрачных дум. Он готов выполнить любое его желание.

Завершается сцена диалогом, который подтверждает несовместимость жизненных позиций героев. Кончак предлагает Игорю дружбу. «Как два барса рыскали бы вместе», — говорит он. Но Игорь, тоскуя по свободе, отказывается принять ее от Кончака, потому что хан требует взамен обещания не выступать против него. Нет, на предательство русский князь не пойдет!

Кончак восхищен бесстрашием Игоря, и он приглашает князя полюбоваться половецкими танцами. Финал II акта — грандиозная вокально-танцевальная сюита. В ней звучит лирический хор и танец плененных девушек, дикая пляска мужчин, стремительный танец мальчиков и, наконец, ликующая пляска с хором, славащая хана.

Третий акт рисует совсем другой Восток — хищный, разбойный. Он начинается половецким маршем — картиной шествия воинственной варварской орды. Под эту музыку на сцене появляется хан Гзак и другие половцы-победители для дележа награбленной добычи. Они униваются победой, поют о сожженных и разграбленных русских городах, о зарубленных и плененных русских людях.

Русские пленники подавлены. Князь Игорь решается на побег. Кони готовы, Игорь и его сын могут бежать.

Но их разговор подслушивает Кончаковна. Она сзывает половцев. Удастся бежать только Игорю, Владимир же остается в «плёну» у влюбленной половчанки. Кончак призывает к новому набегу на Русь.

Четвертый акт рисует страдания русской земли, разоренной врагом. Тишина и запустение. Лишь одинокий голос Ярославны звучит скорбным плачем. Здесь образ княгини становится символическим. В нем выражены чувства и переживания всей многострадальной Руси, разоренной дикими ордами.

К солнцу, ветру, Днепру обращается Ярославна. Она ищет у них силы перенести горе, просит защитить Русь от недругов.

Ах! пла - чу я, горь - ко пла - чу
я сле - зы лю да к ми - ло - му
на мо - ре шлю ра - но по ут - рам

Пример №44

Голос Ярославны переходит в хор поселян — тоже народный по своему складу. С потрясающей силой выражено в этой протяжной хоровой песне народное горе.

Крестьяне удаляются, а Ярославна видит двух всадников, приближающихся к Путивлю. Среди них она узнает бежавшего из плена Игоря.

Новая сцена связана с образами гудошников Скулы и Ерошки. Они бродят по городу и поют разудалую песню, высмеивающую Игоря. И вдруг видят живого князя! Представьте их смещение и растерянность. Но хитрецы находят выход: они начинают звонить в колокола, созывая народ. Игорь прощает их.

Эпилог. Народ славит возвратившегося князя — и в этой радости звучит предчувствие будущей победы над врагами Руси.

Князь из пле - на к нам вер - нул - ся, князь наш И - горь
Свя - то - сла - вич, князь наш, ба - тьюш - ка же - лан - ный,
князь, о - тец род - ной.

Пример №45

Так эпилог завершает эту монументальную величественную оперу, в которой так полно показано славное прошлое русского народа, связанное с его великим настоящим.

Вопросы:

1. Расскажи историю создания оперы «Князь Игорь».
2. Какое произведение легло в основу сюжета оперы?

3. Какова основная идея оперы?
4. Какие певческие голоса исполняют партии главных действующих лиц?
5. Какие акты оперы посвящены показу образов Востока, а какие — описанию русского лагеря?
6. Раскрой основные драматургические конфликты оперы.
7. Объясни, в чем заключаются особенности жанра эпической оперы?

Занятие 19

Романсы Бородина

Вокальное творчество Бородина невелико по объему. Им написано всего шестнадцать романсов. Их можно разделить на несколько групп.

К первой группе принадлежат романсы, воплощающие образы народного эпоса и сказки («Песня темного леса», «Спящая княжна»). Другая группа — лирические высказывания и психологические зарисовки («Отравой полны мои песни», «Для берегов отчизны дальней»). Третья — включает бытовые и юмористические романсы.

В своем романсовом творчестве Бородин обращался к текстам таких поэтов, как Пушкин, Некрасов, Гейне, А. Толстой. Для нескольких романсов композитор сочинил собственные тексты. Это привело к особенной слитности музыкальных и поэтических образов.

Единство музыки и слова достигнуто Бородиным теми же средствами, что и в опере: он стремился к обобщенному воплощению поэтических образов. Сам композитор говорил, что

его «тянет к пению, кантилене, а не речитативу».

Наибольший интерес вызывают сказочные и эпические романсы композитора. Они примыкают к главным произведениям Бородина — опере «Князь Игорь» и Второй симфонии.

«Спящая княжна» написана на собственный текст Бородина. В этом романсе сопоставляются образы спящей девушки, злых фантастических существ и богатыря-освободителя. Современники говорили, что в образе княжны Бородин хотел иносказательно воплотить образ России, скованной враждебными силами и ждавшей, когда «час ударит пробуждения».



Пример №46

«Песня темного леса» содержит более конкретный богатырский образ. Композитор сам сочинил слова в духе старинных народных песен вольницы (недаром своему романсу автор дал подзаголовок — «Старая песня»).



Пример №47

В этом романсе Бородин показал народные образы прошлого, но подчеркнул в них то, что

было близко современности — стихийную силу и неудержимое стремление к свободе.

Если в эпических романсах проявились «византизмская сила» и «колоссальный размах» таланта композитора, то лирические романсы Бородина примыкают к лирическим страницам оперы «Князь Игорь». Но благодаря камерности самого жанра композитор смог в них еще тоньше выразить душевные переживания.

Среди них особое место занимает элегия «Для берегов отчизны дальней». Она была написана в 1881 году под впечатлением смерти Мусоргского. Музыка этого романса гениально сливается с текстом Пушкина. Ее отличают глубина и сила чувств в сочетании с удивительной сдержанностью, благородством. Настроение глубокой сдержанной печали, мужественной скорби, острота и боль переживаний отличают это сочинение композитора.



Пример №48

Среди юмористических романсов Бородина можно выделить «Спесь» на стихи А.К. Толстого, в котором хорошо видны главные черты этого

жанра в творчестве композитора. Бородину не были свойственны хлесткая насмешка, едкая ирония. Его романсы отличает добродушный комизм. Но спесь — порок общественный. Поэтому, высмеивая его, композитор приближается к социальной сатире — жанру столь популярному в творчестве Даргомыжского и Мусоргского.

Завершая наш разговор о романсовом творчестве Бородина, отметим, что в своих романсах композитор продолжал традиции М.И. Глинки. И в то же время именно Бородин ввел в вокальную музыку новые образы — эпические образы народной героини. Этим он придал романсам больший размах.

Вопросы:

1. Сколько романсов написал Бородин?
2. Какие жанры композитор предпочитал в романсовом творчестве?
3. На чьи тексты писал свои романсы композитор?
4. Назови сказочно-эпические романсы Бородина.
5. С чем ассоциировался образ спящей княжны для современников?
6. Что нового внес Бородин в романсовое творчество?

Список произведений Бородина

Оперы: «Богатыри» (1876), «Млада» (1872), «Князь Игорь» (1869—1887).

Для оркестра: 3 симфонии (1867, 1876, 1887), музыкальная картина «В Средней Азии» (1880).

Камерно-инструментальные ансамбли.

Романсы, вокальные ансамбли.

Произведения для фортепьяно.



**Модест Петрович
Мусоргский
1839—1881**

Мусоргский — величайший художник-трагик. И этой главной чертой своего мировоззрения он тесно связан со своей эпохой. Немало энергии потратил композитор, чтобы заставить современников поверить в возможность приблизить музыку к современности, в ее способность тревожить не только сердца, но и умы. «Изображение красоты — грубое ребячество», — писал он. Он не стремился смягчить или прикрасить жизненные контрасты, а передавал их во всей подлинной кричащей остроте. Таков был его художественный символ, выраженный в словах: «Жизнь, где бы ни сказалась, правда, как бы ни была солонa, смелая, искренняя речь к людям...»

Но эта «речь» часто резала окружающим ухо, многих отталкивало стремление композитора «выставлять на показ безобразное». Но не современникам, а времени уготована миссия расставлять все по своим местам. Отсекая мелкое и ненужное, именно время выделяет главное. А главное в трагедии большого художника заключалось в том, что великий новатор, звавший современников «вперед, к новым берегам», не был ими понят. Может быть потому, что раньше времени перелистнул страницу истории музыки, опередив своим творчеством пути развития современного искусства.

Жизненный путь композитора

Модест Петрович Мусоргский родился 9 марта 1839 года в селе Карево Псковской области. Среди живописной природы этого края, обширных полей, лугов, озер, лесных чащ протекало его детство. Мальчик хорошо знал жизнь крестьян, их обряды и песни. Позднее он писал своему другу: «Любил я в детстве мужичков послушивать и песенками их искушаться изволил».

Первой учительницей музыки была его мама, и к семи годам он уже прилично играл на фортепиано произведения Листа. В девять лет состоялся его первый публичный концерт. На балу в родительском доме он при большом обществе исполнил концерт Д. Филда.

Но, следуя давней семейной традиции, отец решил направить Модеста по пути военной карьеры. Когда мальчику исполнилось десять лет, его отвезли в Петербург в Школу гвардейских

подпрапорщиков (где в свое время учился и М.Ю. Лермонтов). Учился Модест усердно, изучал историю, философию, литературу, физику, иностранные языки. Этим он даже беспокоил директора Школы. «Какой же, mon cher¹⁰, выйдет из тебя офицер», — отечески журил воспитанника директор.

Продолжались и музыкальные занятия Мусоргского. Он брал уроки у известного фортепианного педагога А. Герке, прекрасно импровизировал, сочинял. К этому времени относится первое изданное произведение композитора — «Полька-подпрапорщик».

В 1856 году Мусоргский окончил Школу. Как одного из лучших учеников его направили на службу в знаменитый Преображенский полк, известный еще с петровских времен. Но пустая офицерская служба начинала его тяготить. Его влекла музыка. На вечерах музыкального кружка, появившегося в Преображенском полку, звучало много итальянской, немецкой, французской музыки, русская же была «не в моде». Мусоргский стремился лучше узнать именно русскую музыку. Поэтому он с радостью согласился познакомиться с А. С. Даргомыжским, в доме которого собирались интересные музыканты, исполнялись романсы, фрагменты опер Глинки и самого Даргомыжского.

Воздействие Даргомыжского на молодого офицера было огромным. Творческое кредо ком-

позитора, выраженное в словах: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды», — было близко и понятно Модесту Петровичу. Поэтому Мусоргский стал часто бывать у Даргомыжского. Здесь он познакомился с Кюи и Балакиревым, а через них — со Стасовым. Это были люди, думающие о путях развития отечественной музыкальной культуры, а главное, своим творчеством пролагавшие этот путь.

Балакирев становится его наставником и учителем. По его заданию Мусоргский изучает музыку, пишет учебные пьесы, параллельно создает музыку к трагедии Софокла «Царь Эдип». Творчество настолько захватывает его, что он решает бросить службу в полку и выйти в отставку.

Еще совсем недавно он, блестящий гвардеец, был желанным гостем в светских гостиных. Шлищный, хорошо воспитанный, французским владевший лучше, чем русским, великолепный пианист, певец и танцор, — кому, как не ему, улыбалось счастье, кого, как не его, звала бездумная карьера гвардейского офицера?

Но вдруг, к огорчению всех, он отказался от своего «счастья» и подал в отставку. И вот он уже не офицер, а скромный служащий. А через некоторое время и не помещик больше: после отмены крепостного права в 1861 году он уступил свою долю наследства старшему брату с условием, что бывшие его крепостные получают землю без выкупа.

Это было как гром среди ясного неба. Род-

¹⁰ «Мой дорогой» — с французского.

ные и друзья отговаривали его. Балакирев, не уверенный в перспективах своего друга, считал нужным повременить с отставкой. Он говорил, что Лермонтов писал стихи, оставаясь гусарским офицером. А Мусоргский на это отвечал: «То был Лермонтов, а то я; он, может быть, умел сладить и с тем, и с другим, а я — нет».

Мусоргский вступил на тернистый путь начинающего композитора. Его не пугала собственная бедность — он думал только об одном: надо служить своему народу.

Так начинал жизнь великий русский композитор Модест Петрович Мусоргский.

В это время группой молодых живописцев была создана «коммуна». Они устраивали передвижные выставки, давшие название целому направлению в русской живописи — «передвижники». Мусоргский также вступил в «коммуны», объединившую несколько молодых людей, живших под одной крышей, обменивавшихся знаниями, впечатлениями, «глядевших с презрением на ту жизнь сибаритства, пустоты, ничегонеделанья, какую так долго вело до той поры большинство русского юношества».

Это было время, когда окончательно сформировалась «Могучая кучка». В содружество вошли Балакирев, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков и Мусоргский. Модест Петрович больше, чем его друзья, метался в своем творчестве той поры: в опере — от романтического сюжета («Саламбо» по Флоберу) до реалистически-бытового («Женитьба» по Гоголю), в романсах — от ли-

рических высказываний («Ночь», «Но если бы с тобой я встретиться могла») до жестокой правды жизни (песни «Калистрат», «Светик Саввишна»). Он как будто бы намечал границы своего творчества. Эти годы для него были отмечены каждой всепознания, поиском.

Однажды на вечере у Л. И. Шестаковой он познакомился с известным историком и филологом В. Никольским. Разговор зашел о Пушкине, и Модест Петрович сказал, что предпочитает Лермонтова и Гоголя «поэту чистой красоты». Деликатный пушкиновед заметил: «Пора, наконец, увидеть, что Пушкин не только поэт, но и гражданин». Он предложил трагедию «Борис Годунов» и высказал предположение, что она могла бы стать хорошим оперным шопетто.

Мусоргский перечитал трагедию и понял, что это «его сюжет». С 15 августа 1868 года по 15 августа 1869 года он был поглощен работой, когда рука едва поспевает за мыслью. Он истово работал над либретто, потому что хотел создать основу не для «омузыкаливания» пушкинского текста, а для собственной музыкальной драматургии, соответствующей масштабам трагедии.

«Борис Годунов» не был принят к постановке. Представив весной 1870 года оперу в дирекцию императорских театров, автор вскоре получил отказ. Причиной его была, конечно же, антицарская направленность произведения. Но официальной причиной объявили отсутствие в

опере выигрышного женского образа. Мусоргский тотчас же принялся за вторую редакцию оперы. И сам Мусоргский, и его друзья были очень довольны новым вариантом оперы. Закончив его, Мусоргский написал на заглавном листе партитуры: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

Но и этот вариант, в который были введены польские сцены, образ Марины Мнишек, сцена под Кромами, был «забракован» дирекцией. Только благодаря помощи друзей-артистов опера была исполнена (хотя и с сокращениями) в 1874 году на сцене Мариинского театра под управлением Э. Ф. Направника. Премьера прошла хорошо, у Мусоргского нашлось немало поклонников. Но дальнейшая судьба «Бориса» была печальна: его сняли со сцены, как и «Ивана Сусанина», и «Руслана и Людмилу». «Ходили слухи, что опера не понравилась царской фамилии, что сюжет ее неприятен цензуре», — писал Римский-Корсаков.

Работая над «Борисом», Мусоргский задумал новую оперу на сюжет из времен стрельческих бунтов. Новые страницы истории русского народа увлекли композитора. Он снова «братался» с народом, с увлечением работал над своей «Хованщиной». И мечтал о «Пугачевщине» — третьей опере, которую хотел писать по «Капитанской дочке» Пушкина. Но эту оперу он не успел написать, помешала смерть. Не были за-

кончены и «Хованщина», и веселая «Сорочинский ярмарка».

Рассказывают, что...

Один раз Мусоргский обратился к жанру вальса, да и то с пародийной целью, в музыкальной сатире «Раек». Вераи картина этого памфлета — пародия на критика Ф. М. Толстого, подвергавшего нападкам творчество композиторов «Могучей кучки» и без меры восхвалявшего все итальянское.

Мусоргский заставил героя сатиры петь «Салонный вальс», в котором обыгрывалось имя итальянской певицы Аделины Патти: «О, Патти, Патти! О, па-па, Патти! Чудная Патти, дивная Патти! Па-па, па-па, ти-ти, ти-ти» и т.д.

Создавая свой пародийный «Салонный вальс», Мусоргский исходил из реального факта: в одной из статей Толстой безудержно восхвалял А. Патти, а в своих концертах эта известная певица часто пела колоратурно-виртуозные пьесы.

В последние годы духовной опорой композитора были Стасов и его семья, Л. И. Шестакова, певцы О. Петров и Д. Леонова, поэт Голенищев-Кутузов и художник Гартман. И все же в письмах второй половины 70-х годов ясно видны печальные нити его судьбы, ведущие к драматическому концу. Одиночество, вопреки дружеским контактам, необеспеченность на грани нищеты, прогрессирующая болезнь. В феврале 1881 года Мусоргского настиг первый удар, за которым последовали и другие.

Благодаря хлопотам друзей он попал в военный госпиталь. Как ни горько сознавать это, но поместить Мусоргского в госпиталь, где ле-

чили военных, стало возможным только оформив его как «вольнонаемного денщика ординатора Бертинсона». Здесь прошли последние дни Мусоргского, в течение которых И. Репин писал свой знаменитый портрет, отразивший глубокие душевные муки композитора.



Портрет М.П. Мусоргского работы И. Репина

Он умер сорока двух лет, не успев осуществить многих своих планов, оставив нам роскошные гениальных набросков, идей, мыслей. К счастью, друзья, высоко ценившие его талант, собрали эти материалы, обработали, кое-что дописали, оркестровали. Особенно много в этом отношении сделали Римский-Корсаков и его ученики — Ипполитов-Иванов дописал оперу «Женитьба». Шебалин закончил и инструментал оперу «Сорочинская ярмарка». С рукописями «Бориса Годунова» работал Д. Шостакович, и в его редакции музыка Мусоргского звучала по-новому, свежо и ярко.

Прошло столетие, и «Могучая кучка» людей, любящих музыку Мусоргского, превратилась в многомиллионную армию. «Братание» с народом, о котором всю жизнь мечтал композитор, стало окончательным и полным.

Вопросы:

1. Назови годы жизни Мусоргского.
2. К какому содружеству он принадлежал?
3. Где композитор получил образование?
4. Кого можно назвать его главным учителем и наставником?
5. К каким жанрам более всего тяготел композитор?
6. Вспомни слова, выражающие творческое кредо Мусоргского.
7. В каких произведениях это кредо проявилось больше всего?
8. Как протекали последние годы композитора?

Оперное творчество Мусоргского. «Борис Годунов»

По своей натуре Мусоргский был выдающимся музыкальным драматургом. Именно в театре он смог так полно и ярко показать явления действительности. Он был великим мастером создания в музыке живых человеческих характеров, причем передавал не только чувства человека, но и его внешний вид, повадки, движения. Но главное, что влекло композитора к театру, — возможность показать в опере не только отдельного человека, но и жизнь целого народа, страницы его истории, которые перекликались с полной драматизма современностью. Вспомните его оперы. «Борис Годунов» рассказывал о крестьянской войне. В «Хованщине» показано брожение во всем русском об-

ществе накануне реформ Петра I. Народное движение под предводительством Емельяна Пугачева он хотел показать в неосуществленном замысле оперы «Пугачевщина». Видите, все эти события были близки его времени, позволяли ставить вопросы, волновавшие современников Мусоргского.

Художественный мир Мусоргского был заполнен непривычными героями и образами. Белые монахи, семинаристы, нищие, дети-сироты как будто пришли на страницы его произведений из самой жизни. А вместе с ними пришли украинские хлопцы и дивчины, стрельцы, польные люди. И музыка, их рисующая, была музыкой русского человека.

Опера «Борис Годунов» имела для композитора особое значение: она явилась итогом почти десятилетнего периода его творчества. И одновременно — началом высокого расцвета его могучего, самобытного таланта, подарившего русской культуре многие гениальные творения.

В трагедии Пушкина отражены далекие исторические события эпохи Смутного времени. В опере Мусоргского они получили новое, современное звучание. Идея несовместимости народа и царского режима была особенно подчеркнута композитором. Ведь монарх, даже наделенный умом и душой, каким показан Борис — и поэтом, и композитором, — не может, да и не хочет даровать народу свободу. Эта идея звучала остро и современно и занимала передо-

вые русские умы во второй половине XIX века. «Прошедшее в настоящем» — так определил композитор свою задачу.

Пушкин, а за ним и Мусоргский, делают царя Бориса причастным к убийству царевича Димитрия. И хотя эта версия историками отвергается, она была нужна обоим художникам, чтобы в образной форме доказать преступность царской власти вообще, ее причастность ко всему темному, недоброму, что совершается в мире.

Общепринятая трактовка оперы — драма совести Бориса, драма народа. Главным в опере становится слово Совесть.

Эту же мысль подтверждает и Самозванец. Вступив в сговор с врагами своей родины, он устремлен к одной цели — добиться власти.

Составляя либретто, Мусоргский кое-что изменил в пушкинской трагедии. Мысль о решающей роли народа он особенно подчеркнул. Поэтому изменил конец. У поэта в конце трагедии «народ безмолвствует». А у Мусоргского народ протестует, поднимается на бунт. Эта картина народного восстания, завершающая оперу, пожалуй, самая главная.

Центральным действующим лицом оперы является народ. Само понятие «народ» наполнилось у него новым смыслом в сравнении с другими русскими композиторами. Если раньше народ изображали неделимой массой, то Мусоргский этот обобщенный образ складывает из множества индивидуальных типов. Недаром

жанр оперы был определен как народная музыкальная драма.

В новой редакции опера состоит из Пролога и 11 действий (восьми картин).

В прологе две картины. В центре каждой — два главных участника трагедии — народ и царь Борис. Народ забитый, угнетенный и совершенно равнодушный к тому, кто сядет на царский престол, — таков герой пролога. Дубинка приклада, которая отчетливо слышна в оркестре, — вот что «убеждает» московский люд звать боярина Бориса Годунова на престол.

И народ, скорбно причитая, обращается к нему: «На кого ты нас покидаешь, отец наш?» В этом хоре такое вековое народное горе, что становится ясно — в таком подневольном состоянии народ не может долго оставаться.

На ко - го ты нас по - ки - да - ешь, о - тец наш!

Ах, на ко - го - то ты о - став - ля - ешь, кор - ми - лец.

Пример № 49

Какой россыпью даны народные типы в хоровой сцене у Новодевичьего монастыря (прологе оперы). Здесь и угрюмый безымянный мужик («Митюх, а Митюх! Чего орем?»), и беззаботный Митюха («Вона! Почему я знаю!»), и баба, жалобно причитающая («Ой, лихонько!»), баба

сварливая и злая («Вишь, боярыня какая!»). Если вы послушаете эту сцену, вы зримо увидите этих людей, их лица, движения. И все это благодаря точнейшим речевым интонациям.

В начале четвертого действия — в сцене у храма Василия Блаженного — народ, измученный лишениями и голодом, поднимает свой голос: «Хлеба! Хлеба!» Это уже требование. И звучит оно как смутный протест, объединяющий народ.

Example 50 is a musical score for a scene. It consists of four vocal parts: Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment. The lyrics are: "Хлеба! хлеба! да голодным!". The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and a steady bass line.

Пример № 50

В конце оперы этот народный протест преобразуется в стихийный бунт. «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая», — поет хор, и это могучее звучание похоже на разбушевавшуюся стихию.

Example 51 is a musical score for a scene. It consists of four vocal parts: Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with a piano accompaniment. The lyrics are: "Гай да! Расходилась, разгулялась". The music is marked with a forte dynamic (*f*) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and a steady bass line. The score is marked with a tempo of *Vivo* and includes dynamic markings such as *ff*, *dim.*, and *mf < sf*.

Пример № 51

Таков в опере образ народа, обрисованный в хоровых сценах, которые наполнены интонациями народных песен: то скорбных плачей, причитаний, то разудалых, молодецких.

Образу народа противостоит образ царя Бориса, который также имеет свою линию развития.

Трагическая обреченность ощутима уже при первом появлении Бориса в прологе в сцене коронации. Его монолог «Скорбит душа», которым он пресекает ликующий колокольный звон, передает затаенный страх и мрачные предчувствия.



Пример № 52

Страдания и обреченность царя Бориса еще ярче проступают во втором действии, посвященном полностью раскрытию его образа. Здесь он и любящий отец — в сцене с дочерью, оплакивающей умершего жениха, и с сыном Федором, изучающим карту государства Московского; и мудрый государственный муж в монологе «Достиг я высшей власти»; и проницательный политик в сцене с ловким царедворцем князем Шуйским. Но главное, это — глубоко страдающий человек, чья больная душа уязвлена злодеянием — убийством малолетнего царевича Дмитрия.

Все это создает образ жизненно правдивый, образ человека, олицетворяющего и неправедную царскую власть, и нечистую совесть убийцы. В конце второго действия под однообраз-

ный звон курантов видится Борису «дитя окровавленное». И терзания его совести достигают предела: «Чур, чур, дитя! Не я ...не я твой походей!» Здесь — кульминация в развитии трагедийной линии, вершина страданий Бориса.

Музыка достигает гениальной силы выражения: взволнованно трепетный оркестровый фон, словно страшный мерцающий призрак, зафрозненные реплики объятого ужасом царя, передающие нечеловеческое напряжение его душевных сил.

Преследуемый кошмаром, в безумном состоянии, царь появляется перед боярской думой. Но и здесь он не может укрыться от преследования нечистой совести. Рассказ монаха Пимена о чудодейственной целительной силе могилы убиенного царевича повергает царя в пучину новых страданий. Не выдержав их, он умирает.

Таковы две основные линии оперы — линия народа и линия царя. Причем образ народа представлен в опере многолико. Здесь и монах-летописец Пимен, вынесший от имени народа приговор Борису, и бродячие монахи Варлаам и Мисаил, воплотившие в себе разные черты русского народа, и Юродивый, не побоявшийся бросить в лицо царю обвинение в убийстве, и многие другие персонажи, выписанные композитором очень ярко, почти осязаемо.

Вопросы:

1. В каком году была написана опера «Борис Годунов»? Как складывалась ее судьба вначале?
2. Как можно определить жанр оперы? Объясни, почему.
3. Кто подсказал Мусоргскому сюжет оперы? Какое произведение лежит в основе либретто?
4. Назови главные действующие лица оперы.
5. Расскажи, как развивается в опере образ народа и в чем отличие его прочтения Мусоргским по сравнению с другими композиторами.
6. В каких картинах и как развивается образ царя Бориса?
7. В чем отличие либретто оперы от трагедии Пушкина?

Занятие 24

Романсы и песни Мусоргского

Для М.П. Мусоргского жанр романса не стал широчайшим дневником, как для многих других композиторов. Собственно лирика в его вокальном творчестве занимает сравнительно небольшое место. Особняком стоит в нем и цикл «Без солнца». Только здесь композитор рассказывал о личных, глубоко интимных переживаниях. Основу же его вокального наследия составляют своеобразные жизненные зарисовки. Будучи пытливым наблюдателем, Мусоргский в своих песнях рисовал портреты людей разных сословий, характеров, воплощал бытовые эпизоды, острые драматические столкновения. Поэтому в его творчестве преобладают монологические рассказы, монологи-сцены, баллады, драматические повествования, в которых есть и слова автора, и прямая речь действующих лиц.

Главное место в его вокальном творчестве

занимает социально-обличительная тема. Поэтому среди его песен большое число сатир.

В 60-е годы им было создано большое количество «народных картинок». Все они имеют определенный сюжет и написаны в форме монологов от лица конкретных персонажей.

В основу песни «Калистрат» положено стихотворение Некрасова, рассказывающее о тяжелой жизни крестьянина-бедняка. Сам герой вспоминает, как певшая над его колыбелью мать обещала ему счастливое будущее. А потом он сравнивает это с реальной действительностью. С горькой иронией рассказывает Калистрат о своем бедственном положении.

Этот разрыв между мечтами матери и тем, как живет Калистрат на самом деле, дал толчок Мусоргскому для передачи идеи стихотворения. Композитор добивается этого при помощи несоответствия между смыслом слов и тоном рассказа. Начинается песня ласковой протяжной колыбельной. А сам рассказ Калистрата о его тяжелой судьбе звучит как удаляющаяся плясовая песня. А чтобы еще резче подчеркнуть контраст, Мусоргский повторяет в конце песни слова начального раздела. Если о тяжелой жизни своей герой повествует с насмешкой, то рассказ и мечты матери окрашены в печальный тон. Это был новый художественный метод, о котором Гоголь сказал: «Видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы».



Пример №53

Другую «народную картинку» Мусоргский содал в песне «Сиротка». Здесь он изобразил одинокого, бездомного ребенка, просящего милостыню. Сочинял он слова, видимо, к уже сочиненной мелодии. В них он использовал речевые интонации крестьянского говора и тем самым добился яркой жизненности образа.



Пример №54

Музыка песни очень тонко передает смену настроений сиротки. Он начинает, видимо, привычным обращением к прохожему, заученной просьбой. Но барин остается равнодушным, и ребенок вводит все новые подробности в рассказ о своих бедствиях. Чем дальше, тем торопливее говорит ребенок. Мы ясно чувствуем, что он платает слезы, доходит до настоящего отчаяния.

Но, увы, страстная мольба оказалась бесплодной... Монолог обрывается.

Среди песен Мусоргского 60-х годов большое место занимают *сатиры*, которые многими особенностями примыкают к «народным картинкам». Наиболее яркой из них является песня «Семинарист», текст к которой написал сам Мусоргский.

Представьте себе молодого, полного сил, простоватого парня, который учится в духовной семинарии. Одним из главных предметов здесь является латынь, хотя в дальнейшей работе рядового попа она вовсе и не нужна. Бедный парень сидит и зубрит. Но мысли его то и дело улетают далеко от латыни. То вспоминается прекрасная Стеша, дочка попа, то он сам, обидевший семинариста троекратным «благословением» кулаком по шее за подмигивание Стеше во время церковной службы.

Вся песня строится на противопоставлении монотонной, долбящей фразы «зубрежки» и распевной мелодии, рисующей мечты семинариста.

Ах ты Сте - ша, мо - я Сте - ша, так те - бя рас - це - ло - вал бы.
креп - ко - на - креп - ко к серд - цу при - жал бы!

Пример №55

В. Стасов писал: «Для поверхностного и рассеянного слушателя «Семинарист» Мусоргского — только предмет потехи, предмет веселого смеха. Но для кого искусство — важное содержание жизни, тот с ужасом взглянет на то, что изображено в «смешном» романсе. Молодая женщина, захваченная в железный нелепый ошейник и там бьющаяся с отчаянием, — какая это мрачная трагедия! И тот, который в романсе Мусоргского, — еще свежий, здоровый молодой парень, еще милый и интересный, юмористический и бодрый, скоро опустится и отупеет, жизненные краски поблекнут, и останется бездушная топорная кукла». Я думаю, к рассеянным слушателям вы не принадлежите, а потому почувствуете социально-обличительный смысл этой песни.

Теперь обратимся к вокальному творчеству Мусоргского позднего периода. При всем разнообразии его, центральное место здесь занимают *драматические песни* на стихи поэта Голенищева-Кутузова — баллада «Забывтый» и «Песни и пляски смерти». Все эти произведения посвящены показу разных сторон жизни. А объединяет их мысль о неизбежности столкновения между стремлением человека к счастью и стоящей на этом пути беспощадной действительности.

Баллада «Забывтый» была написана Мусоргским вместе с Голенищевым-Кутузовым под впечатлением от картины художника Вереща-

гина¹¹. Эта картина изображала убитого воина на опустевшем поле битвы. В этой балладе яркий драматизм выражен просто и сдержанно. Музыка проникнута суровой скорбью.



Картина «Забывтый»

¹¹ В. Верещагин — замечательный русский художник. Большая часть его творчества посвящена военной теме. Для того чтобы правдиво изображать страшную правду о войне, он много путешествовал и сам принимал участие в боевых действиях. Он был ранен во время русско-турецкой войны и погиб в 1904 году при взрыве броненосца «Петропавловск». В 1874 году в Петербурге он выставил серию своих картин о туркестанской войне. Но в них так точно были показаны страдания, причиненные войной народу, что царское правительство начало его травлю. В результате Верещагин снял с выставки, а потом и уничтожил несколько картин, среди которых был и «Забывтый».

Авторы раздвинули рамки сюжета. Когда мы слушаем это произведение, в нашем сознании рождается образ молодой жены убитого солдата, в далекой деревне ожидающей его возвращения. Но вернуться ему не суждено. Песня завершается трагической фразой: «А тот забыт — один лежит».



Пример №56

«Песни и пляски смерти» — вокальный цикл из четырех песен на стихи Голенищева-Кутузова. Главная героиня цикла — сама смерть. Она является к людям разного возраста, разных сословий, при этом каждый раз меняя свой облик.

Рассказывают, что...

«Пляска смерти» пришла к нам из средневековья. Так называли тогда вид драмы или процессии, главным действующим лицом которых была смерть. Потом эта тема получила особое распространение в живописи. Она утверждала мысль о том, что перед лицом смерти все люди равны — будь то царь или нищий. Сама смерть изображалась в разных обликах: то скелетом с косой, то демонашцем, то полководцем, побеждающим всех людей, то музыкантом, заставляющим всех плясать под свою палку. Конечно, в этом есть какой-то элемент мистики.

У Мусоргского каждая сценка потрясает своей жизненной правдой. И вызывает протест, ведь смерть здесь становится воплощением всего, что мешает человеку на его пути к счастью. Она является людям под разными масками, она обманом зовет их к себе. Например, в «Колыбельной» она приходит, чтобы убаюкать больного ребенка, а сама вырывает его из рук матери. В «Серенаде» под видом кавалера она поет под окном умирающей девушки. В «Трепаке» пляшет с заблудившимся в лесу пьяным мужиком. В «Полководце» она поет убитым воинам о сладком отдыхе в земле.

Для каждой из этих песен композитор выбрал определенный жанр. Но использовал он их как бы «не по назначению». Мы привыкли, что колыбельная песня отличается спокойствием и ласковостью, здесь этого нет. В «Серенаде» нет выражения любви, в «Трепаке» — веселья, в «Полководце», который написан в жанре гимна-марша, нет праздничности. И именно в этой последней песне цикла содержится главный вывод всего произведения. Смерть торжествует над поверженными ею в прах людьми.

Кон-че-на бит-ва! Я всех по-бе-ди-ла! Все пре-до мной вы сми-
ри-лись, бой-цы! Жизнь вас по-со-ри-ла, я по-ми-ри-ла!
Друж-но вста-вай-те на смотр, мерт-ве-цы!

Пример №57

Но вместе с ее торжеством здесь звучит протест против войн, насилия, всех страданий, которые выпадают на долю человека.

Романсы и песни Мусоргского стали важной вехой в развитии русского романса. Они наполнили камерную вокальную музыку второй половины XIX века новым содержанием и обогатили ее новыми жанрами.

Вопросы:

1. Какое место в творчестве Мусоргского занимает вокальная музыка?
2. Какие характерные черты его творческого стиля нашли выражение в романсах и песнях?
3. Назови основные жанры романсового творчества Мусоргского.
4. Какие жанры были ближе ему в раннем периоде творчества, а какие — в позднем?
5. К каким жанрам относятся песни «Калистрат» и «Семинарист»?
6. В чем историческое значение вокального творчества Мусоргского?
7. Расскажи, в чем заключается основная идея цикла «Песни и пляски смерти». Какие жанры использовал здесь композитор?
8. На чьи тексты писал свои песни Мусоргский?

Фортепианное творчество Мусоргского. «Картинки с выставки»

В этой области творчества Мусоргским написано немного произведений, хотя он и был прекрасным пианистом. Но и в тех немногих сочинениях он выступил смелым новатором. Пожалуй, самым ярким его произведением в этой области стала сюита «Картинки с выставки». Она и сегодня является одной из вершин мировой фортепианной литературы, оказавшей влияние на творчество многих композиторов XX века.

Сюита была написана в 1874 году как дань любви и дружбе, связывавшей композитора с замечательным художником и архитектором Виктором Гартманом. Гартман умер летом 1873 года, не достигнув сорока лет. Вскоре в залах Академии художеств была организована посмертная выставка его картин, рисунков, архитектурных проектов. Желание запечатлеть сред-

ствами своего искусства произведения друга, соединить свою мысль с его мыслью, в звуках выразить свои впечатления от выставки и вызвало к жизни «Картинки».

Среди представленных на выставке работ Гартмана были жанровые и портретные зарисовки, эскизы декораций, эскизы зданий и других архитектурных сооружений. Что же из них отобрал Мусоргский?

Он начал цикл пьесой «Прогулка». Она должна была создать образ самого композитора, прогуливающегося по выставке.

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto



Пример №58

Эта тема будет неоднократно возвращаться на протяжении сюиты, постоянно меняя свой облик.

Итак, представьте композитора, гуляющего по выставке. Вот его внимание привлек эскиз щипчиков в виде маленького причудливого существа. Оттолкнувшись от него, композитор создал смешной, но одновременно трогательный образ, наделив его человеческими чувствами.

№ 1 — «Гном».

И вновь тема «Прогулки», пока внимание не будет захвачено яркостью нового впечатления.

№ 2. «Старый замок» — поэтическая картинка средневекового замка, оживленного фигурой поющего перед ним трубадура.

№ 3. «Тюильрийский сад. Ссора детей после игры». Эта сценка изображает детей в одном из городских парков Парижа.

№ 4. «Быдло». Гартман изобразил польскую телегу-двуколку, запряженную парой волов. Музыкальное звучание словно приводит в движение огромные колеса — медленное, тяжелое, грохочущее. Но Мусоргский идет дальше. Эта тяжесть и однообразие напоминают нам тяжесть подневольной жизни крестьян.

№ 5. «Балет невылупившихся птенцов». Прообразом стала акварель Гартмана, написанная к постановке балета «Трильби» (по сказке Шарля Нодье). Это костюмы в виде яичных скорлупок. Мусоргский создал здесь полущуточное грациозное скерцо.

№ 6. «Два еврея, богатый и бедный». У Гартмана это были две портретные зарисовки с натуры. Мусоргский подчеркивает социальный подтекст этих портретов, сталкивая два противоположных характера.

№ 7. «Лимож. Рынок». Лимож — провинциальный город во Франции. Музыка изображает безостановочную болтовню лиможских кумушек, обменивающихся сплетнями.

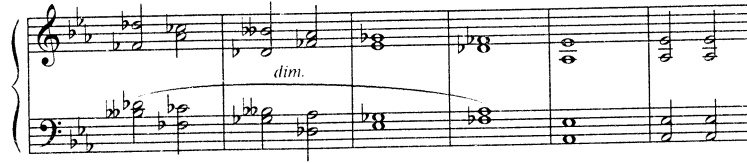
№ 8. «Катакомбы. Римская гробница». Картина, изображающая человека, который при

свете фонаря осматривает древнюю римскую гробницу, повела Мусоргского по пути философских размышлений о бренности жизни. В этой музыке сказалось еще не остывшее чувство утраты, вызванное смертью Гартмана. Потому так скорбно звучит продолжение «Катакомб» — «С мертвыми на мертвом языке».

№ 9. «Избушка на курьих ножках». На выставке была представлена скромная работа Гартмана — изображение часов в русском стиле. Эти часы-избушка вызвали в воображении и звуках композитора большую фантастическую картину полета Бабы-Яги с грозным постукиванием вилочкой.

№ 10. «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве». Среди работ Гартмана, увлекавшегося русской стариной, был проект Киевских городских ворот. Эта пьеса — шедевр эпической музыки. В ней звучит и возвышенный хорал, и праздничный перезвон колоколов. Все это создает мощь и величие финала сюиты.

Senza espressione



Пример №59

Вопросы:

1. В каком году были написаны «Картинки с выставки»?
2. Что послужило поводом для их создания?
3. Что в жанровом отношении представляет собой это произведение?
4. Объясни, как композитор добился цельности этого цикла.
5. Назови, какие пьесы входят в сюиту.

Ну вот, мы подошли к концу нашего разговора о великом русском композиторе Модесте Петровиче Мусоргском. Прочитай список его произведений.

Оперы: «Саламбо» (не окончена).

«Женитьба» (соч.1868 г., закончена Ипполитовым-Ивановым).

«Борис Годунов» (1874).

«Хованщина» (окончена Римским-Корсаковым в 1886).

«Сорочинская ярмарка» (окончена Кюи в 1916).

Для оркестра «Интермеццо» (1867).

Музыкальная картина «Иванова ночь на Лысой горе» (1867).

Для фортепиано пьесы и сюита «Картинки с выставки» (1874).

67 романсов, в том числе циклы «Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти».



**Николай Андреевич
Римский-Корсаков
1844—1908**

Н. А. Римский-Корсаков — одна из крупнейших фигур в русской культуре. Личность, поражающая многогранностью: это и вдохновенный творец, создавший самобытный музыкальный театр, и выдающийся педагог, создавший свою школу, и крупный дирижер, и автор серьезных трудов об оркестре («Основы оркестровки», по которым учатся и в наши дни) и гармонии («Практический учебник гармонии»), статей, книг о себе, современниках. Его деятельность стала целой эпохой в истории отечественной музыки.

Но в нем поражает не только удивительная творческая энергия. Он был творцом-мыслителем, создавшим в своих произведениях собственную картину мира, устроенного по законам порядка, гармонии и красоты. Эта картина формировалась на протяжении всей его жизни.

Жизненный путь композитора

Римский-Корсаков родился 6 марта 1844 года в старинном городе Тихвине. Казалось бы, вся природа этого северного края, сама атмосфера города способствовали становлению этой редкостно цельной натуры. В Тихвине были живы старинные обряды. Особую роль в этом играл знаменитый Тихвинский монастырь с древними росписями, колокольным звоном, чудотворной иконой Тихвинской Богоматери, к которой народ стекался со всей России.

Семья Римских-Корсаковых была музыкальной. И у Ники, как ласково называли его родители, музыкальные способности проявились очень рано. С шести лет его начали учить музыке, и к одиннадцати годам он добился больших успехов. Обязательными упражнениями Ника занимался с ленцой, зато любил менять в исполняемой пьесе конец. На возражения отве-

чал: «Так красивее». Часто близкие замечали, что он записывал что-то в свою тетрадь, которую никогда никому не показывал. Первым значительным сочинением юного музыканта был дуэт, написанный в подражание песне Вани из оперы «Иван Сусанин».

Но не только музыка интересовала тогда юного Нику. Гораздо больше влекла его романтика моря — страсть, развившаяся под влиянием старшего брата, Воина Андреевича, офицера-моряка, участника длительных экспедиций, имевшего звание контр-адмирала. Нику пленяла мысль стать моряком. Наконец его мечта осуществилась. В двенадцать лет он поступил в Морской корпус в Петербурге.

Кадетский корпус резко изменил уклад его жизни. Все в нем было подчинено военным порядкам. Но юный кадет быстро освоился там, сдружился со старшекласниками, среди которых были будущий писатель, автор «Морских рассказов» К. Станюкович и художник В. Верещагин.

Рассказывают, что...

Природная мечтательность Николая иногда давала о себе знать, приводя к трагическим последствиям. Однажды молодой кадет, проходивший практику на корабле старшего брата, взобравшись на мачту, сорвался с высоты семиэтажного дома. Чудом проскочив между балками, он упал в море и был спасен подоспевшим катером. А строгий воспитатель — брат в письме родителям только заметил: «Этот случай поможет ему избавиться от рассеянности».

Учился Николай прекрасно. Шесть лет он почти входил в «первый десяток» кадетов. Поэтому ему давали еженедельный отпуск. Он стал посещать концерты, оперу. Неизгладимое впечатление на него произвели оперы Глинки. В тот день, когда он шел второй раз слушать «Иван Сусанина», он писал родным: «Я сегодня совершенно счастлив!» Преклонение перед творчеством великого русского композитора он пронес через всю свою жизнь.

Но музыкальное образование Николая ощущало желать лучшего. Поэтому с 1859 года он стал заниматься с Федором Андреевичем Канилле. Это был образованный музыкант, пианист, ценитель русской музыки. Учитель подтверждал его стремление к серьезным занятиям: «Не могу сказать в какой степени велика в нем склонность к музыке, но полагаю, что степень его дарования такова, что пренебречь его развитием значило бы погрешить перед Богом, зарыть в землю талант, им посланный».

Через Канилле молодой музыкант познакомился с Балакиревым, потом сблизился с Кюи, Мусоргским, Стасовым. Именно это определило его дальнейший путь. Он начинает работу над первым своим серьезным трудом — Первой симфонией. Но параллельно он сдает экзамены в Морском корпусе, а потом как гардемарин уходит в кругосветное плавание на военном учебном клипере «Алмаз».

Кругосветное плавание длилось три года. Каниллер побывал в Англии, Америке, Бразилии,

Испании, Италии, Франции, Норвегии. Поначалу музыкальные интересы были живы, и Римский-Корсаков переписывался с Балакиревым. Но потом яркие впечатления оттеснили творчество.

Николай очень любил ночные вахты, когда он один находился на палубе: «Чудные дни и чудные ночи! Дивный темно-лазоревый днем цвет океана сменялся фантастическим свечением ночи... Какое сияние Млечного Пути с созвездием Южного Креста. Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние просто ослепителен».

Море и небо манили художника. Видимо, уже тогда сложились его представления о человеке как части вселенной, плоть от плоти окружающего его совершенного, гармоничного даже в грозных своих проявлениях мира природы. И уже к началу профессиональной композиторской деятельности природа навсегда вошла в сознание и внутреннее «пространство души» Римского-Корсакова и заняла там особое место.

Возвращение к музыке произошло очень быстро. Дебютом композитора стала Первая симфония, потом появились симфоническая картина «Садко», симфония «Антар». Но самой большой работой первого периода творчества стала опера «Псковитянка». Сюжет ему подсказали Балакирев, Мусоргский и Стасов, они же помогли составить план и либретто оперы. Премьера оперы состоялась в 1873 году в

Марининском театре и прошла с большим успехом.

Завершение оперы совпало со счастливым событием в жизни композитора — он женился на Н.Н. Пургольд, талантливой пианистке, участнице музыкальных вечеров балакиревского кружка, постоянной исполнительнице произведений друзей-композиторов. Мусоргский ласково называл ее — «наш милый оркестр». Надежда Николаевна стала преданным другом и помощником талантливого художника. Именно она сделала четырехручные переложения «Садко», «Антар», увертюры к «Псковитянке».

В 1871 году Римский-Корсаков становится профессором Петербургской консерватории. Вскоре после этого его приглашают занять место инспектора духовых оркестров Морского ведомства. Для соответствия последней должности он научился играть на духовых инструментах. Руководство оркестровым классом и инспектирование корабельных духовых оркестров требовали от Николая Андреевича дирижерского мастерства. В середине 70-х годов он также принял на себя обязанности директора Бесплатной музыкальной школы, сменив Балакирева. Видите, как разнообразна была его деятельность.

Кроме того, в эти годы он совершенствовал свою композиторскую технику. Усиленно занимался гармонией, контрапунктом. Обучая других, он учился сам. Не стеснялся попросить

совета у своих друзей — профессоров консерватории, у Чайковского.

Римский-Корсаков с юмором писал: «Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников». Занятия требовали огромного напряжения воли, но это в достатке было у бывшего военного моряка. Чайковский восхищался силой характера молодого композитора: «Все эти бесконечные контрапункты, которые Вы проделали, эти шестьдесят фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего «Садко», — что мне хотелось бы прокричать об этом всему миру».

Одновременно композитор изучал народные обряды и поэзию, составлял песенные сборники. В это время Л. И. Шестакова стала инициатором нового издания произведений своего брата М.И. Глинки. Римский-Корсаков вместе с Балакиревым и Лядовым редактировали его партитуры. Николай Андреевич поистине самоотверженно относился к произведениям своих покойных друзей. Несколько лет своей жизни он отдал завершению и оркестровке, или редактированию и подготовке к публикации «Каменного гостя» Даргомыжского, «Бориса Годунова» и «Хованщины» Мусоргского, оперных партитур Глинки.

К тому же его «музыкальные университеты» были закончены. Одно за другим стали появляться гениальные творения: оперы «Майс-

лая ночь», «Снегурочка», «Млада», симфонические произведения «Сказка», «Испанское каприччио», «Шехеразада», «Светлый праздник».

В середине 80-х годов Николай Андреевич стал художественным руководителем беляевского издательства и концертного дела. Как его представитель он совершил поездку в Париж, затем в Брюссель. Здесь он активно пропагандировал отечественную музыку, дирижируя Русскими симфоническими концертами.

В 90-е годы большой популярностью в Петербурге пользовался частный театр Саввы Ивановича Мамонтова. Его хозяин был не только крупнейшим меценатом, но и глубоким ценителем искусства, к тому же обладал природным даром театрального руководителя. Он собрал в свою труппу выдающихся певцов и художников-декораторов. Среди певцов здесь выделялись Н. Забела-Врубель, Ф. Шаляпин, А. Секар-Рожанский. Декорации делали М. Врубель, В. Васнецов, В. Поленов, В. Серов, К. Коровин. В течение пяти лет здесь проходили премьеры опер Римского-Корсакова «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелоба», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане».

Рассказывают, что...

Дирекция императорских театров не приняла к постановке оперу «Садко», потому что царь лично вычеркнул ее из списка.

Директор театров Всеволожский говорил потом композитору:

— Вы не обижайтесь, Николай Андреевич! Ну что

вам за охота все былины да колядки писать? Вы бы лучше что-нибудь веселенькое, изящное сочинили во французском вкусе. А мы бы поставили.

Римский-Корсаков ответил:

— Благодарю за совет. Но я, знаете ли, буду писать, как и писал — по-русски...

И вот наступили грозные 1900-е годы. Страшные события, просто перевернувшие сознание художника. Он был потрясен гибелью у Порт-Артура адмирала С. Макарова, художника В. Верещагина, начальника штаба Тихоокеанской флотилии М. Молоса, который был родственником композитора. Он с тревогой ждал вестей от племянника — моряка Петра Воиновича.

1905 год начался с расстрела мирной демонстрации. Студенты Петербургской консерватории откликнулись на забастовки, прокатившись по всей стране. Римский-Корсаков поддерживал бунтующих студентов. Когда дирекция консерватории потребовала от профессоров составить списки студентов-зачинщиков забастовок, Римский-Корсаков опубликовал в газетах ряд открытых писем, в которых требовал отставки директора. В ответ на это дирекция Русского музыкального общества уволила его. А вслед за ним ушли и возмущенные произволом начальства другие передовые профессора, среди которых были известные композиторы Глазунов и Лядов. Николай Андреевич получил поддержку музыкантов Московской консерватории, Танеева, Зилоти и группы молодых музыкантов,

включая Рахманинова. В газете «Наши дни» они поместили статью, в которой были такие слова: «Несколько бы вы ни вычеркивали это имя из ваших канцелярских списков и ведомостей, оно по-прежнему будет озарять своим блеском всю Россию, весь мир. Позор не ему, «уволненному», а вам, в бездумной слепоте дерзнувшим поднять руку на гордость родного искусства — великого художника и безупречного гражданина».

Под давлением этих событий консерватория перестала зависеть от РМО. Впервые в истории консерватории директора избирал художественный совет. Им стал А. Глазунов. Вернулись к занятиям профессора и освобожденные студенты-забастовщики. «Время великое... старый порядок подорвался навсегда», — писал Николай Андреевич другу.

Рассказывают, что...

Будучи студентом Петербургской консерватории, Сергей Прокофьев учился у Римского-Корсакова по инструментовке. «Иногда, — вспоминал Прокофьев, — Николай Андреевич просил близстоящего ученика поиграть какой-нибудь голос. Одного ученика он попросил:

— Подпойте мне этот басовый голос.

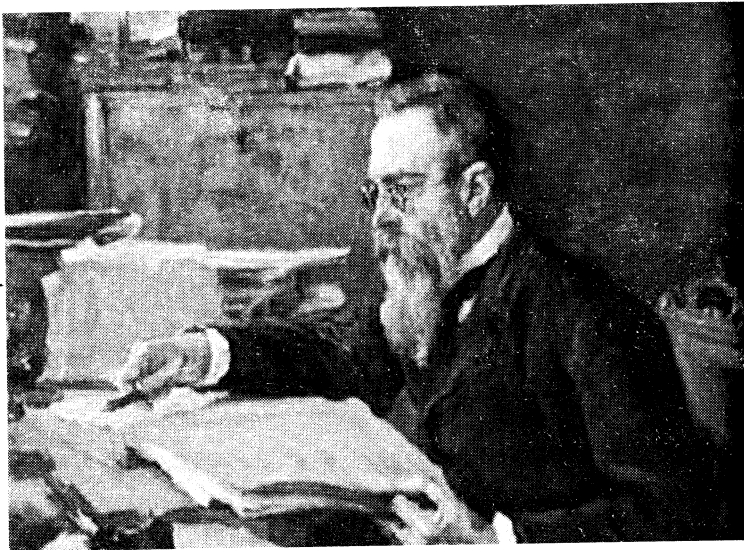
Тот попробовал, но тут же сконфуженно пробормотал:

— Не могу, слишком низко...

— У композитора должен быть голос в семь октав, — снисходительно сказал Римский-Корсаков и сам подпел тему глубоким хрипловатым басом».

В это время появляются ярко новаторские оперные шедевры Римского-Корсакова: «Кашей

бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Сказка о Золотом петушке». За год до смерти композитор в последний раз выступал как дирижер в Русских симфонических концертах, организованных Дягилевым в Париже. Весной 1908 года его начала беспокоить сердечная болезнь, но он продолжал работу над учебником «Основы оркестровки». Последние записи сделаны им 7 июня. А в ночь на 8 июня композитора не стало.



Н. А. Римский-Корсаков

Каждая нота, написанная этим великим музыкантом, стала признанием любви творца ко Вселенной. В сложное время, которое породило трагедийные образы Мусоргского и Чайковского, он, будучи великим музыкальным

философом и одновременно подлинным поэтом жизни, — находил точку опоры в утверждении неделимости человеческого бытия от ритмов бесграничного Космоса.

Вопросы:

- 1. Какими видами деятельности занимался Римский-Корсаков?*
- 2. Назови годы жизни композитора.*
- 3. В каком учебном заведении он получил образование?*
- 4. Кто был первым серьезным учителем музыки для Римского-Корсакова?*
- 5. Какое произведение стало дебютом композитора? Перечисли сочинения раннего периода творчества.*
- 6. В каком году Римский-Корсаков стал профессором консерватории? С какой службой совмещал он эту работу?*
- 7. В каком театре ставились оперы композитора в 90-х годах?*
- 8. Расскажи, какие события происходили в Петербургской консерватории в 1905 году.*

Симфоническое творчество Римского-Корсакова. «Шехеразада»

К симфоническому жанру Римский-Корсаков обращался в разные периоды своего творчества, особенно в 60-е и 80-е годы. Мы уже знаем, каким блестящим мастером оркестровки он был. Это нашло яркое выражение в его многочисленных симфонических произведениях. Большинство из них — программные сочинения, потому что программность явилась одним из ведущих творческих принципов композитора. «Для меня даже народная песня своего рода программа», — говорил композитор. Потому его произведения на народные темы, даже не имеющие программы, также можно считать программными.

Среди оркестровых произведений Римско-

го Корсакова нужно выделить Увертюру на темы трех русских песен, Первую симфонию, Сербскую фантазию, Каприччио на испанские темы, музыкальную картину «Садко», симфоническую сюиту «Антар», увертюру «Светлый праздник», а также сюиты из фрагментов его знаменитых опер. Но истинным шедевром его творчества является симфоническая сюита «Шехеразада».

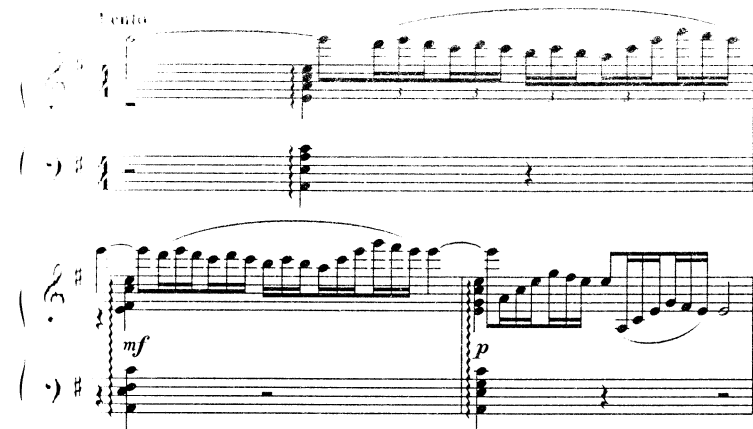
В этом произведении композитор воплотил свою любовь к восточной фантастике, к образам сказок «Тысячи и одной ночи». Мы ведь знаем, что тема Востока занимает большое место в творчестве композиторов-кучкистов. В восточных сценах «Руслана и Людмилы» Глинки они обнаружили целый мир новых образов и звучаний. И воплотили их в своих сочинениях. «Шехеразада» принадлежит к числу лучших образцов русской музыки о Востоке.

Эта сюита — программное произведение. Композитор объяснял, что программой, которой он руководствовался, были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды из «Тысячи и одной ночи». Первоначально композитор дал частям подзаголовки, но потом снял их, оставив только общую программу: «Султан Шахриар, убежденный в 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 в продолжение 1001 ночи так, что побуждаемый любопытством Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совер-

шенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ».

По всем четырем частям сюиты разбросаны разные образы восточной сказки: море и корабль Синдбада, фантастический рассказ царевича-Календера, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником. Изобразительность, картинность как характерную черту симфонической музыки Римского-Корсакова отмечал П.И. Чайковский. Эта изобразительность, живописность ярко выражена в музыке «Шехеразады»: слушая ее, мы словно видим ряд сказочных сцен, действующих в них лиц. Удивительно картинно изображение моря, связывающее первую и четвертую части сюиты и тем самым как бы создающее сквозную тему грозной стихии. Сам побывавший в плавании, восхищавшийся красотой моря, композитор часто в своих сочинениях рисовал море, причем каждый раз по-новому: кроме «Шехеразады» — в «Садко», музыкальной картине и опере, в «Сказке о царе Салтане», опере и сюите, в прелюдии-кантате «Из Гомера».

Несмотря на отсутствие такого последовательного сюжета, сюита отличается удивительной цельностью. Объединяющей нитью становится тема, исполняемая скрипкой, рисующая саму Шехеразаду, как бы рассказывающую грозному султану свои сказки.



Пример №60

Эта тема будет, как напоминание о главной героине сюиты, появляться во всех частях произведения. А впервые она звучит во вступлении к первой части, где композитор знакомит нас с главными действующими лицами сюиты — Шехеразодой и грозным Шахриаром, которого рисует тема, порученная тромбону.



Пример №61

Первую часть в своем первоначальном подзаголовке Римский-Корсаков назвал «Картина моря с плывущим по нему кораблем Синдба-

да». Музыка ее удивительно тонко передает дыхание морской стихии, рисует бесконечную череду волн с белыми «барашками» на гребнях, корабль Синдбада-морехода, плывущий по спокойной шире океана. Но волнение моря постепенно нарастает, и теперь музыка рисует величие разбушевавшейся стихии. Но к концу части все успокаивается, и музыка вновь изображает картину ласково плещущегося умиротворенного моря.

Вторая часть — «Рассказ царевича-Календера». Здесь появляется новый персонаж — царевич, и Шехеразада как бы передает ему слово. Так возникает рассказ в рассказе, сказка в сказке. Композитор создает музыкальный портрет Календера, а потом изображает его фантастические приключения.

Третья часть — самая лирическая в сюите. Она называется «Царевич и царевна» и представляет собой своеобразный любовный лирический дуэт.

Но особенно яркой частью сюиты является финал, в котором объединяются темы всех предшествующих частей. Он выделяется яркостью оркестровой фантазии, огненным темпераментом. Композитор назвал эту часть «Картина народного праздника в Багдаде». Этот праздничный характер раскрывается в смене различных тем, игре ритмов, тембров. Обширная кода, которая служит заключением всего цикла, рисует самостоятельную картину величественного

грозного моря и корабля, разбивающегося о скалу.

В эпилоге сюиты тема Шахриара становится мягкой и спокойной, ведь жестокий султан умиротворен. В последний раз, как завершение сказки, звучит тема юной Шехеразады. Ею заканчивается сюита.

Подведем итог. «Шехеразада» — одно из самых ярких произведений, рисующих мир музыкального Востока. В ней использован принцип картинности, сопоставления разных по характеру эпизодов, объединенных проведением темы Шехеразады, напоминающей нам о том, что все это — рассказ одного лица — очаровательной сказочницы Шехеразады. В программе сюиты нет последовательного сюжета, нет никаких пояснений и к содержанию сказок.

Эта сюита — один из образцов эпического симфонизма Римского-Корсакова. В ней проявляются те же принципы эпической музыкальной драматургии (контраст, сопоставление образов), что и в эпических операх композитора. Проявляются эти принципы и в строении сюиты в целом, и внутри отдельных частей произведения.

Вопросы:

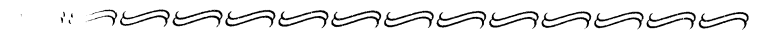
1. Назови знакомые тебе симфонические произведения Римского-Корсакова.
2. Какие черты отличают симфонизм композитора в целом?
3. Определи жанр «Шехеразады».

4. Кто из русских композиторов первым ввел в свои произведения образы Востока?
5. Какое место восточная тематика занимала в творчестве Римского-Корсакова?
6. В чем особенности программы сюиты? Расскажи ее.
7. Перечисли названия частей сюиты.
8. Что является связующим звеном, объединяющим всю сюиту?
9. Объясни, что отличает эпический принцип музыкальной драматургии?



Занятия 29 и 30

Опера «Снегурочка»



Н. А. Римский-Корсаков был великим оперным драматургом. Перу его принадлежат пятнадцать опер. Все они весьма различны по содержанию, формам, драматургии. Среди этих опер есть исторические, сказочные, лирико-драматические, лирико-комедийные, сатирические произведения. Наряду с монументальными полотнонами композитор создавал и одноактные оперы. Большая часть его оперных творений написана на русские сюжеты, взятые из классической литературы или народного творчества. Особое место среди них занимает опера «Снегурочка».

Эту оперу композитор любил больше других. Он считал ее самой совершенной. Создавалась она как бы на одном дыхании, единым вдохновенным творческим порывом. «Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такой легкостью и скоростью», — признавался сам композитор.

История ее возникновения такова. Римский-

Корсаков всегда поражался любви народа к природе, обожествлению и прославлению ее могучих созидательных сил. Все это было созвучно композитору — он и сам любил природу, особенно весеннюю. «Весною, живя по необходимости в городе, я положительно не в состоянии бываю равнодушно глядеть на зелень, и даже, проходя мимо скверов, буквально отворачиваюсь от нее, до того сильно влияет на меня самый вид зелени, напоминая деревню, которую я так страстно люблю и куда меня в эту пору так неодолимо влечет», — говорил он. А прочитав «весеннюю сказку» А. Островского «Снегурочка», где народная мудрость так тесно сплетается с миром глубоких чувств и высокой поэзии, композитор проникся желанием написать на этот сюжет оперу.

Больше всего «Снегурочка» привлекла его тем, что в сказочной форме прославляла добро, любовь к людям, силу искусства и красоту. Покоряла и народность сказки, созданной по мотивам русского фольклора, и древние языческие обычаи и обряды, в ней описанные, и подлинные народные песни. Да и герои сказки, созданные народным воображением, и сам народ, берендей — наивный и мудрый, справедливый и добрый, не могли не заинтересовать художника.

Лето 1879 года композитор впервые проводил в деревне Стелево. Здесь он начал работу над оперой. Северная природа глухого живописного уголка очень соответствовала тому

миру, которым он жил тогда. «Какой-нибудь голетый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес «Волчинец» — заповедным лесом; голая Коньтецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, — как бы голосами леших или других чудовищ». Из этой влюбленности композитора в русскую природу, сказочный народный сюжет и родилась чудесная «весенняя сказка» — «Снегурочка».

Опера создает единую многокрасочную картину народной жизни: цельной, здоровой и прекрасной. И за всем этим видна улыбка доброго сказочника, его мысли о неисчерпаемости природы и жизни, о мудрости и гармоничности их законов. По этим законам живут в своей сказочной стране берендей, живут, не зная неправды и зла.

Все здесь и обычно и нет: тесно сплетаются волшебные и реальные сцены, общаются сказочные существа с реальными людьми. Берендей совершают свои древние обряды, поют подлинные народные песни, может быть, те самые, что звучали на нашей земле в древние языческие времена. Музыка словно напоена запахами весны, расцвечена ее красками. «Это именно весенняя сказка, со всею красотой, поэзией весны, всей теплотой, всем благоуханием», — писал А. Бородин.

В «Снегурочке» выступают жанровые признаки сказочно-эпической оперы. В то же время в ней много лиризма. Таким образом, в ней

уже полностью определились типичные черты оперного стиля Римского-Корсакова.

Музыкальная драматургия оперы строится на переплетении нескольких линий. Основной принцип оперы — сопоставление разнохарактерных сцен, прежде всего — мира природы и мира людей.

В начале оперы композитор знакомит нас с главными фантастическими персонажами сказки. Это Дед Мороз, сковавший землю лютой стужей; Весна-Красна, чья тема вырастает из птичьего гомона; причудливый и немного страшный Леший; и сама Снегурочка — нежная, кроткая, она воплощает стремление к самому прекрасному, ценному в жизни — искусству. Выразителем этого начала является Лель — одновременно реальный и сказочный. Потому что это — действительно реально существующий пастух. И в то же время — это символ, символ вечной волшебной силы искусства.

Начинается опера небольшим *вступлением*. Оно рисует образ сурового Деда Мороза и застывшей от стужи природы. В этот сумрачный мир врывается крик петуха, и проснувшийся Леший возвещает конец зиме.

Пролог. И сразу все наполняется гомоном птиц. Это Весна в их сопровождении спускается на землю. В своей арии она открывает нам тайну: оказывается, Ярило-Солнце в гневе отвернулось от берендеев, отдав их землю во власть Деда Мороза. А разозлился он на берендеев по-

тому, что в их заповедном лесу живет Снегурочка, дитя Мороза и Весны. Даже саму Весну эта земля встречает неприветливо.

Свои пятнадцать лет Снегурочка прожила в лесной чаще, спрятанная там и от людских глаз, и от губительного для нее взора Ярилы. Томится Снегурочка по теплу человеческого чувства. Все ей нравится в берендеях. Приятно ей слушать песни пастушка Леля, хочется гулять с подругами, водить хороводы, повторять за Лелем его песни. Об этом поет она в своей первой арии.



Пример №62

Просит Снегурочка отца отпустить ее к людям. Полная неясных желаний и лирической мечтательности, уходит она к людям. Так заканчивается первая часть пролога.

Вторая — посвящена древнему обряду проводов Масленицы. Эта большая хоровая сцена выражает верования народа в могущество природы. Здесь и величание Масленицы («Прощай, прощай, прощай, Масленица»), и причитания («Ой, честная Масленица»), и закликание Весны.

Но вот изумленному народу является прекрасная боярышня — Снегурочка. Когда она говорит, что хочет пожить среди людей, берендеи охотно принимают ее. Так завершается пролог.

События *первого действия* переносят нас в берендееву слободу, где у Бобыля и Бобылихи живет Снегурочка. Здесь же и Лель. Он поет для Снегурочки две песни. Но скучно веселому пастуху с холодной Снегурочкой, которая не хочет поцелуем наградить его за песни. И, бросив подаренный ею цветок, Лель убегает к веселой толпе девушек.

Горько Снегурочке и одиноко. «Как больно здесь, как сердцу тяжело», — поет она, сетуя и на Леля, и на отца Мороза, лишившего ее сердечного тепла.

Как больно здесь! Как сердцу тяжело

стало: тяжелою оубозой, словно камнем, на сердце пал цветок.

Пример №63

Рядом с хрупкой Снегурочкой возникает совсем другой образ — берендейки Купавы. Она рассказывает о встрече с красавцем Мизгирем, богатым торговым гостем. В своей ариетте она показана сильной и страстной натурой. Все в ее душе переполнено всепоглощающим чувством любви. Потому и выражено оно так ярко и сильно.

Сне - гу - роч.ка. я счаст - ли - ва

Пример № 64

С приходом девушек, парней и Мизгиря начинается «Свадебный обряд», вернее, только его часть — выкуп невесты. По обычаю Купава причется среди подруг, а он уговаривает выдать невесту за подарки. В этом обряде звучат две подлинно народные свадебные песни. Купава приглашает и Снегурочку принять участие в веселье. И вдруг! Мизгирь видит Снегурочку, он пленен ее красотой и забывает о Купаве. Музыка передает зачарованность Мизгиря.

О.лу.ще.ны стыд.ли.вы.е гла.за. рес.ни.ца.ми по.кры.ты

Пример №65

Мизгирь не отводит от Снегурочки восхищенного взгляда, он как бы говорит про себя. Его измена потрясает всех берендеев. Никогда еще не было в их стране такой измены. Все они советуют Купаве искать защиты у царя Берендея.

Во *втором действии* мы переносимся во дворец царя Берендея, где царят добро, справедливость, любовь ко всему прекрасному — и в людях, и в природе, и в искусстве.

Царь Берендей занят росписью одной из колонн своего дворца. Но не может он чувствовать себя счастливым. Его волнует немилость

Ярилы, непонятное охлаждение и природы и человеческих сердец:

В сердцах людей заметил я остуду,
 Не вижу в них горячности любовной,
 Исчезло в них служенье красоте,
 А видятся совсем другие страсти.

В слезах прибегает Купава и просит защиты царя. Потрясенный горем Купавы и вероломством ее жениха, царь велит вести Мизгиря на суд.

Суд над Мизгирем недолог. Никто не сомневается в его вине, да и он не оправдывается. Суров приговор царя — вечное изгнание ожидает его. Но Мизгирь хочет лишь в последний раз взглянуть на Снегурочку.

Вот появляется Снегурочка. Своей красотой она очаровывает всех, включая царя. Чувство священного благоговения перед красотой прекрасно выражено в его каватине.



Пример № 66

И понял царь, почему злится на них Ярило. Не может такая красота быть холодной. И решает царь Берендей: завтра, в первый день лета — Ярилин день — обвенчать перед ликом восходящего солнца всех женихов и невест. «Угодней нет Яриле-Солнцу жертвы», — решает он. И среди влюбленных должна быть Снегу-

рочка со своим избранником. Мизгирь просит об отсрочке изгнания. Он уверен — сила его любви не может оставить Снегурочку равнодушной. Царь соглашается: он простит Мизгиря, если он до восхода солнца сумеет добиться любви Снегурочки. Народ славит мудрость Берендея.

Третье действие оперы начинается в заповедном лесу. Девушки и парни водят праздничные хороводы под подлинно народную песню «Ай, во поле липенька». Здесь же и Бобыль, который тоже поет народную песню «Купался оober».

Allegro moderato
mf

Ай во по. ле. ай во по. ле. ай. во по. ле ли. пень. ка.

p *mf* *pizz.*

Пример № 67

[Allegro moderato]
БОБЫЛЬ
f
 Ку . пал . ся бо . бер . ку . пал . ся чер . ной на ре . чке быст . рой

C.
 А.
f
 Ай

[Allegro moderato]
mf

Пример №68

Но вот все поворачиваются к Лелю, который под аккомпанемент своего рожка поет новую песню. Вы ее, конечно же, знаете. Это знаменитая третья песня Леля «Туча со громом сговаривалась». В награду за пение царь предлагает Лелю выбрать себе девушку. Снегурочке так хочется стать избранницей Леля. Но душевный и ласковый пастушок, понимая горе обиженной Купавы, избирает ее. Все берендеи расходятся, а на лесной полянке остается одна тоскующая Снегурочка. Мизгирь в своем ариозо молит девушку о любви.

На теп . лом си . нем мо . ре . у ост . ро . ва Гур . мы . за

Пример №69

Мизгирь предлагает Снегурочке за ее любовь бесценный жемчуг. Но девушке непонят-

ны его чувства, и она убегает. В горестной обиде бежит она к матери Весне, чтобы попросить у нее «немножечко сердечного тепла».

Встречей Весны и Снегурочки начинается четвертое действие оперы. В волшебном озере, в непроходимой чащобе, укрывшись от людей, обитает Весна. Она дарит дочери волшебный венок, цветы которого обладают чудодейственной силой.

Белый ландыш, ландыш чистый,
 Томной негой озарит.
 ...Мак сердечко отуманит
 И рассудок усыпит.
 Хмель ланиты нарумянит
 И головку закружит.

Так Снегурочка получает волшебный дар любви. Мать Весна медленно погружается в озеро. А счастливая преображенная Снегурочка другими глазами смотрит на мир. И на Мизгиря, который повсюду ее ищет. Теперь сердечко девушки раскрылось для любви, и их счастливый дуэт полон светлого чувства.

Под звуки марша собираются берендеи. Царь желает молодым влюбленным счастья. На вопрос царя о своей любви Снегурочка отвечает: «Спроси меня сто раз, сто раз отвечу, что я его люблю».

И в этот момент луч восходящего Ярилы-Солнца озаряет ее. Испытывая неясные чувства, она начинает таять.

Эта сцена — сцена таяния Снегурочки —

одна из самых вдохновенных страниц творчества Римского-Корсакова. Эту сцену нельзя описать словами. Ее обязательно надо послушать. В ней столько человеческого чувства, проникновенности, сладостного томления и предчувствия смерти! Ее последнее обращение к любимому звучит трогательно и светло, как прощание с обретенной любовью и жизнью. И вот Снегурочка исчезает, возвращается в лоно породившей ее природы.

Мизгирь не может перенести разлуку и в отчаянии бросается в озеро. А Ярило-Солнце, даря людям свет и тепло, величаво восходит над прекрасной землей берендеев. Так между природой и людьми вновь воцаряются гармония и мир.

Лель запекает восходящему светилу хвалебную песнь, и хор берендеев дружно подхватывает ее. Этим гимном в честь могучего Ярилы-Солнца и завершается опера.

Свет и слава бог Ярило, красно солнце на свете.
нет тьмы в мире краше.

Пример № 70

«Снегурочка» была поставлена в январе 1882 года. Опера прошла с успехом, хотя композитора огорчали значительные купюры¹², сделанные

¹² Купюра — сокращение текста в музыкальном произведении. Обычно они делаются за счет изъятия эпизодов, наименее ценных в художественном отношении.

художником, и придирки рецензентов, не оценивших своеобразную прелесть эпического характера оперы. По их мнению, «Снегурочке» не хватало драматизма, а обилие подлинно народного мелодического дарования автора.

В 90-е годы в Москве, в Большом театре состоялась новая постановка оперы. На этот раз она была исполнена без купюр и тщательно и с любовью разучена. Композитор, специально приехавший в Москву, был обрадован такой постановкой своего любимого детища.

Вопросы:

1. Когда состоялась премьера оперы «Снегурочка»?
2. Какие черты оперного стиля Римского-Корсакова проявились в ней?
3. Как сам композитор относился к этой опере? Приведи его слова.
4. На основе какого произведения создан сюжет оперы?
5. Назови героев оперы, относящихся к реальным образам. А также — сказочных героев. Каково их соотношение?
6. Какие подлинно народные песни использовал композитор в опере?
7. На чем основана музыкальная драматургия оперы?

Н. А. Римский-Корсаков был самым молодым участником «Могучей кучки», но именно он оказался самым плодовитым из ее участников. Поэтому и список его произведений значителен.

15 опер, в том числе: «Псковитянка» (1868), «Майская ночь» (1878—1879), «Снегурочка» (1881), «Млада» (1890), «Ночь перед Рождеством» (1895), «Садко» (1896), «Моцарт и Сальери» (1897), «Боярыня Вера Шелого» (1898), «Царская невеста» (1898), «Сказка о царе Салтане» (1899—1900), «Сервилия» (1901), «Кащей бессмертный» (1902), «Пан Воевода» (1903), «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907).

Для симфонического оркестра: 3 симфонии (1865, 1868, 1873), музыкальная картина «Садко» (1867), «Сербская фантазия» (1867), «Сказка» (1880), «Симфониетта на русские темы» (1885), «Испанское каприччио» (1887), «Шехеразада» (1888), «Светлый праздник» («Воскресная увертюра», 1888) и др.

Концерт для фортепиано с оркестром (1882), Фантазия для скрипки с оркестром на русские темы (1887).

Камерно-инструментальные ансамбли.

Фортепианные произведения.

79 романсов, вокальные дуэты и трио и др.



Петр Ильич Чайковский
1840—1893

«Жизнь его — замечательна, творчество — безгранично», — так сказал о П. И. Чайковском его близкий друг, профессор Московской консерватории Н. Д. Кашкин. Удивительно точные слова. И мы сегодня, слушая его безгранично разнообразную музыку, задаемся вопросом: почему эта музыка близка и понятна людям разных стран, национальностей, вероисповеданий, почему ее так высоко оценивали люди, принадлежащие разным направлениям в искусстве — А. Чехов и А. Блок, Г. Малер и Э. Григ? Почему, слушая знаменитый квартет Чайковского, в котором звучит мелодия народной песни «Сидел Ваня», плакал великий Л. Н. Толстой?

Ответов на эти вопросы может быть много. Потому что каждый из нас находит в этой музыке что-то близкое и понятное только ему. Но, наверное, точнее всего сказал о значении творчества Петра Ильича известный американский дирижер Леопольд Стоковский: «Чайковский и музыка — это два нераздельных понятия, и до тех пор, пока на нашей планете будут звучать гениальные аккорды, люди будут преклоняться перед его гением... Боюсь, что у меня не хватит слов, чтобы по достоинству оценить его влияние. Он для меня все».

Действительно, он — ВСЕ для очень многих людей в мире.

Много лет назад Петр Ильич Чайковский сказал такие слова: «Я хотел бы, чтобы музыка моя распространялась, чтобы с каждым днем увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору». И мы сегодня, в начале XXI века, можем с уверенностью сказать, что мечта композитора сбылась. Его музыка — самая популярная в мире. Несколько лет назад ЮНЕСКО проводило статистические исследования, и они показали, что Чайковский — самый исполняемый в мире композитор.

Жизненный путь композитора

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года в городе Воткинске на Урале. Отец будущего композитора был горным инженером, управляющим воткинскими заводами. Мать была дочерью обрусевшего француза. Вторым сыном в семье, Перт Ильич имел еще двух сестер и четырех братьев.

Что из детских впечатлений Чайковского следует отметить особо? Конечно, близость природы, пробуждение интереса к музыке, фольклору, поэзии, обучение игре на фортепиано, начавшееся около пяти лет. Представьте, если музыка звучит во всем: в шелесте листвы, в перезвоне часов в гостиной, в стихах Пушкина и Шекспира, если можно часами сидеть за инструментом и играть по памяти иногда один лишь раз услышанные мелодии. Если голова полна новыми мелодиями. Если вся жизнь в

музыке, можно ли оставить ее, заставить себя делить с музыкой другие занятия?

Мальчик попробовал. Из Воткинска в девять лет мама отвезла его в Петербург, в Училище правоведения. Это было привилегированное заведение, готовившее юристов высокого класса.

Будущие правоведа получали хорошее образование, в частности и музыкальное. Среди преподавателей выделялся хоровой дирижер Г. Я. Ломакин. Помните, мы о нем уже говорили? Он был другом и сподвижником Балакирева по Бесплатной музыкальной школе. К Пету Чайковскому он относился с особым вниманием. Вообще, в училище Петя сразу же обзавелся друзьями. Ему быстро придумали прозвище — Чайка. «Было в нем что-то особенное, что-то привлекавшее к нему сердца, — вспоминал один из его соучеников. — Доброта, мягкость, отзывчивость, какая-то беззаботность по отношению себя были с детства отличительными чертами его характера». Но главное, что привлекало к нему — это музыка. Мальчишки часами могли слушать под дверь музыкального зала его игру. Зайти они не решались, так как знали — Чайка не любит играть при посторонних. Но был среди его друзей один, кому он поверял все свои тайны, кому даже играл не только то, что выучил по нотам, но и свои собственные композиторские опыты. Звали его Леля Апухтин. В будущем он стал известным русским поэтом, и этим годам совместной учебы посвятил замечательные строки.

Ты помнишь, как, закрывшись в музыкальной,
Забыв училище и мир,
Мечтали мы о славе идеальной,
Искусство было наш кумир.

В 1865 году в стихотворении «К отъезду музыканта-друга» Апухтин писал:

Мы увертюру жизни бурной
Сыграли вместе до конца,
Грядущей славы марш бравурный
Нам рано взволновал сердца.
В свои мы верили таланты,
Делились массой чувств, идей,
И был ты вроде доминанты
В аккордах юности моей.

И уже позже, когда путь Петра Ильича в жизни был определен, Апухтин написал:

Мечты твои сбылись. Презрев тропой избитой,
Ты новый путь себе настойчиво пробил
Ты с бою славу взял... —
Горжусь, что угадал я искру божества
В тебе, тогда горевшую едва,
Горящую теперь таким могучим светом!

К восемнадцати годам Чайковский успешно закончил училище. А дальше все пошло своим чередом — служба в департаменте Министерства юстиции. Существование его вполне отвечало светским стандартам: днем — служба, вечером — театр, концерты, светские балы и приемы. Он с головой окунулся в водоворот петербургской жизни. «Из меня сделали чиновника, и то плохого»; «Чем я кончу? Что обещает мне будущее? — об этом страшно и подумать, — писал он сестре. — Но до тех пор

я наслаждаюсь... как могу и всем жертвую ради наслаждения».

Два года продолжалась такая жизнь. А потом Петр Ильич неожиданно для всех оставил службу и поступил в музыкальные классы, только что открытые при Русском музыкальном обществе. По этому поводу его брат с возмущением вспоминал: «А Петя-то, Петя! Юриспруденцию на скрипку променял». В 1862 году эти классы были преобразованы в первую в России консерваторию, и Чайковский стал ее студентом.

Будущее было неопределенным, туманным. «Не подумай, что я воображаю сделаться великим артистом, — писал он сестре, — я просто хочу делать то, к чему меня влечет призвание». Его любимым учителем был Антон Григорьевич Рубинштейн. И чем больше ему учитель задавал, тем тщательнее все исполнял Чайковский. Среди его ученических работ выделяется симфоническая увертюра на сюжет драмы Островского «Гроза». К выпускному экзамену он написал кантату на текст оды Шиллера «К радости», которая с успехом была исполнена под управлением А. Рубинштейна.

В сентябре 1866 года в Москве тоже была открыта консерватория. И ее создатель, Николай Рубинштейн, брат петербургского Рубинштейна, пригласил Чайковского на место одного из первых ее профессоров.

Так началась его самостоятельная жизнь на новом поприще музыканта. Несмотря на боль-

шую занятость в консерватории, Чайковский много пишет. Из под его пера выходят различные произведения. Но лучшими в этот период надо назвать Первую симфонию и увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта». В это же время композитор работал над оперой «Воевода». С ней связано одно из интересных событий его жизни — содружество с драматургом Александром Николаевичем Островским. Они познакомились в Артистическом кружке. Островский вместе с князем Одоевским и Николаем Рубинштейном были основателями этого кружка. В него входила лучшая московская интеллигенция. Это сблизило Чайковского со многими выдающимися деятелями русской культуры. В общем, жизнь композитора в Москве была насыщенной.

А летом на каникулы он уезжал на юг Украины, в имение Каменка, где жила его сестра, вышедшая замуж за сына декабриста Давыдова. Каменка обладала для него особой притягательной силой. Ведь это имение было местом, где за сорок лет до этого собирались декабристы, члены «Южного общества». И главное, там бывал Пушкин. Хозяйка имения А. И. Давыдова часто рассказывала о нем.

В Каменке, на лоне прекрасной южной природы, в окружении милых сердцу людей, Петр Ильич всегда чувствовал особенный прилив творческих сил. Потому так много произведений создано здесь: фортепианный цикл «Вре-

мена года», «Ната-вальс», а также отдельные части симфоний (Первой, Второй, Третьей) и опер («Воевода», «Опричник» и других).

К концу 60-х годов Чайковский уже был известным композитором, чьи произведения с успехом исполнялись в России. В 1868 году в Москву приехала итальянская оперная труппа. Среди ее певиц выделялась Дезире Арто, обладательница яркого голоса и драматического таланта. Чайковский был пленен ее талантом. Между ними вспыхнуло взаимное чувство. Друзья композитора были категорически против их брака. Они считали, что положение мужа примадонны не даст осуществиться тем надеждам, которые на него возлагали лучшие представители русской музыки. Ему говорили: «Мало нам Тургенева с Полиной Виардо!» Но все разрешилось само собой. Неожиданно Арто вышла замуж за испанского певца. Петр Ильич глубоко переживал этот разрыв.

И все же никакие переживания не могли отнять способность к творчеству. Оно оставалось главной жизненной потребностью даже в несчастье. «...Я тебя уверяю, — писал он брату, — что единственное спасение в душевном горе — это работа».

В середине 70-х годов творчество композитора достигает небывалого расцвета. Поражает частота появления крупных сочинений. Это было возможно благодаря совершенно особому отношению к композиторскому труду. «Моя

система работы чисто ремесленная, то есть абсолютно регулярная, всегда в одни и те же часы, без всякого к самому себе послабления. Музыкальные мысли зарождаются во мне, как только, отвлекшись от чуждых моему труду соображений и забот, я принимаюсь за работу», — признавался Петр Ильич. Так на протяжении всего лишь двух лет созданы такие шедевры, как «Евгений Онегин», Четвертая симфония, «Лебединое озеро», Первый концерт для фортепиано с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром.

В 1877 году Чайковский пережил тяжелый кризис. Дело в том, что во время его работы над оперой «Евгений Онегин» композитор стал получать письма от одной из бывших выпускниц консерватории. Она казалась искренней в своем чувстве к нему и чем-то напоминала ему пушкинскую Татьяну. Не раздумывая, Петр Ильич пошел навстречу этому чувству. Вскоре состоялась свадьба. Но прошло совсем немного времени, и Чайковский понял свою ошибку. Это повергло его в отчаяние. Тяжело пережив это потрясение, осенью 1877 года с сильным нервным расстройством композитор уезжает за границу. Благо, что нашелся друг, который, взяв на себя все материальные расходы, дал композитору возможность сменить обстановку и возродиться для творчества. Этим другом оказалась Надежда Филаретовна фон Мекк.

Она была вдовой крупнейшего железнодо-

рожного магната, наследницей миллионного состояния. Страстно любя музыку, она немалые суммы тратила на помощь нуждающимся музыкантам. Познакомившись с музыкой Чайковского, она стала не только его поклонницей. Она была его «добрым гением», материальной и психологической поддержкой. Их дружба продолжалась до 1890 года. Но самое интересное то, что лично они никогда не были знакомы, ни разу не разговаривали друг с другом. Зато самые сокровенные свои мысли они поверяли переписке, продолжавшейся четырнадцать лет.

Недаром свою Четвертую симфонию, написанную в этом сложном году, Петр Ильич посвятил Н. Ф. фон Мекк. «Моему лучшему другу», — написал композитор на титульном листе. В письме к Надежде Филаретовне он сформулировал основную идею этого произведения: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ».

Следующие семь лет жизни композитора часто называют «годами странствий». Поездки за границу и возвращения в Москву. А между ними — новые сочинения: оперы «Орлеанская дева» и «Мазепа», три оркестровые сюиты, пьесы для фортепиано, Второй фортепианный концерт, торжественная увертюра «1812 год», кантата «Москва».

Потрясенный смертью Николая Григорьевича Рубинштейна, которого он искренне лю-

бил и ценил, Чайковский посвятил ему трио «Памяти великого художника».

1885 год начинается последний период творчества композитора. В этом году его избирают директором Московского отделения Русского музыкального общества. Много сил и энергии он тратит на пропаганду музыки русских композиторов. Чайковский гастролирует в городах России и за рубежом в качестве дирижера. Концерты маэстро проходят с триумфальным успехом. Среди его знакомых — ведущие композиторы и исполнители мира: Ш. Гуно, Л. Делиб, И. Брамс, А. Дворжак, Э. Григ, А. Никиш, К. Сен-Санс, Г. Малер, Г. фон Бюлов.

В 1891 году Петр Ильич был приглашен в Новый Свет — Америку. В Нью-Йорке ему выпала честь выступить в день открытия нового концертного зала «Карнеги-холла». Сегодня — это крупнейший и известнейший концертный центр. Успех выступлений Чайковского превзошел все ожидания. Уже после его отъезда из Америки одна из газет писала: «Какой бы огромный стимул был сообщен музыкальному искусству в нашей стране, если бы мы могли испытывать благотворное и вдохновляющее влияние Чайковского».

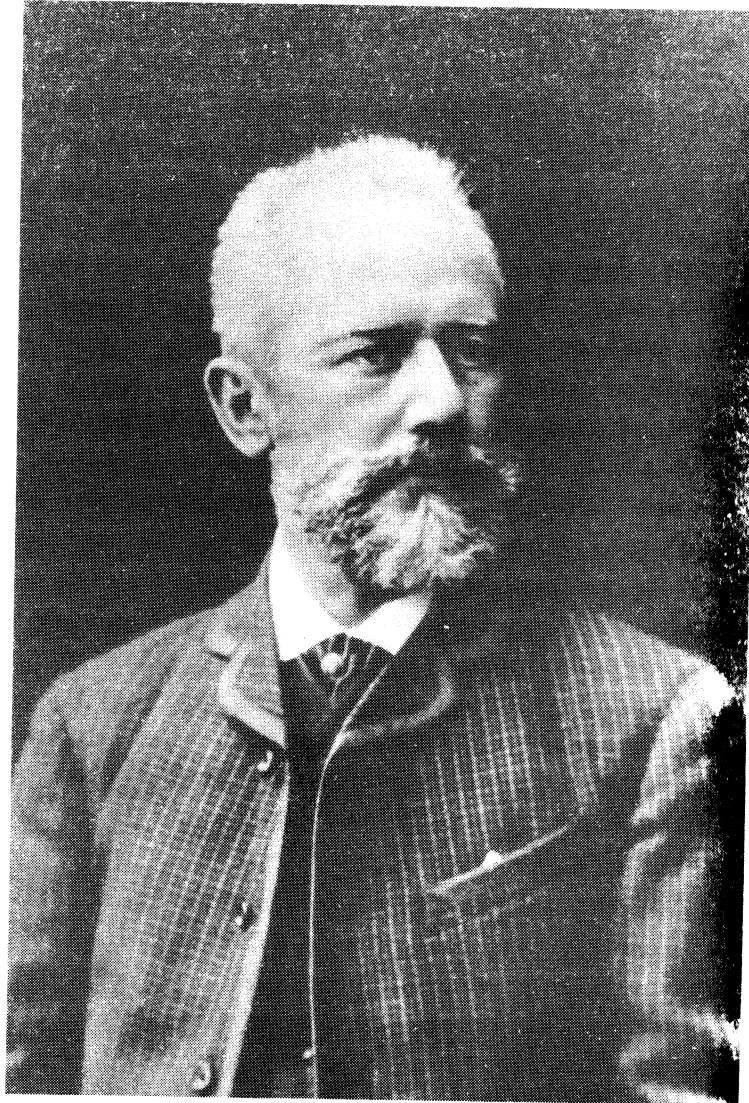
Такую напряженную исполнительскую деятельность Чайковский сочетал с композиторской. В последние годы им созданы истинные шедевры. Герои его последних произведений — люди тонко и глубоко чувствующие, думающие,

но не находящие в окружающей жизни понимания. И потому рвущиеся к неведомому идеалу, но терпящие в этом стремлении поражение. Эта идея лежит в основе двух последних симфоний композитора, опере «Пиковая дама», во многих последних романсах. В это же время он создает светлую романтическую оперу «Иоланта» на сюжет из средневековой легенды и такие же светлые балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик».

Но такая насыщенная жизнь несколько утомляла композитора. Ему давно хотелось поселиться где-нибудь в маленьком городке, на лоне природы: «Как хотелось бы иметь самому кусочек земли... и жить в зависимости от природы, а не от театральных дирекций!»

Для приобретения небольшого дома он даже накопил денег, но, видя страшную нужду и невежество вокруг, отдал свои деньги на строительство школы в том селе, где хотел обосноваться. Сначала он снимал в Подмоскovie дом, а в 1892 году купил дом в Клину.

Завершающей страницей творчества и жизни Чайковского стала его Шестая «Патетическая» симфония. Каким роковым образом в ней и с ней оказались сплетены гибель героя симфонии и смерть самого композитора. Эта симфония безгранично богатым языком музыки говорила о жизни и смерти, о судьбе, о борьбе, из которой смертный человек выходит победи-



Портрет композитора П.И. Чайковского

телем. Ведь бессмертны добро, красота и творчество.

Эта симфония прозвучала как реквием, как прощание композитора с жизнью. Потому что премьера симфонии под управлением автора состоялась 16 октября 1893 года, а в ночь на 25 октября композитора не стало. Он умер в самом расцвете сил, полный надежд и творческих замыслов.

Похороны его «были так грандиозны и величественны, как только в России хоронили царей», — вспоминал один из современников. Многотысячная толпа сопровождала гроб композитора на кладбище Александро-Невской лавры. На перекрестке двух улиц на решетке огромного забора сидели двое рабочих. Когда процессия поравнялась с ними, один из них, сняв шапку, сказал: «Смотри, Русь, незабвенного несут!»

Вот этим словом, сказанным простым рабочим, мы закончим наш рассказ о жизненном пути великого сына России Петра Ильича Чайковского: **НЕЗАБВЕННЫЙ!**

Вопросы:

- 1. Назови годы жизни Чайковского.*
- 2. Где Петр Ильич получил образование? Кто был его другом в годы учебы?*
- 3. В каком году Чайковский начал учиться в консерватории? Какие произведения были им написаны в это время?*

4. Где композитор работал после окончания консерватории?
5. Перечисли произведения, написанные в Каменке.
6. Кто такая Н. Ф. фон Мекк? Как она связана с Чайковским? Какое произведение посвятил ей композитор?
7. Перечисли сочинения середины 70-х годов.
8. Расскажи о последнем периоде жизни композитора.
9. Какие произведения написаны в это время?

Творчество П.И. Чайковского

Удивительно разнообразно, широко в жанровом отношении творчество этого великого композитора. Его основная тема — борьба человека за счастье, добро, свет и свободу, против сил тьмы, против жестокости и насилия.

Чайковский оставил наследие во всех музыкальных жанрах. К высочайшим достижениям мировой музыки относятся его оперы «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»; его балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» открыли новую страницу в истории этого жанра. Его романсы пополнили сокровищницу камерно-вокального жанра, а фортепианные произведения играют буквально все пианисты мира.

В музыке Чайковского глубоко и правдиво показан внутренний мир человека его времени, его духовный облик, его нравственные проблемы. И наиболее ярко это воплощено в симфо-

ниях композитора. Надо отметить, что симфонизм композитора стал важным звеном мировой музыкальной культуры, источником, без которого не было бы симфоний Скрябина и Рахманинова, Малера и Шостаковича.

Большинство симфонических произведений Чайковского — программны. Иногда это проявляется лишь в названиях (Первая симфония или увертюра «Ромео и Джульетта»). Некоторым сочинениям предпосланы развернутые литературные программы (симфония «Манфред»). А бывало и так, что, создавая произведение, композитор имел в виду какую-то программу, но не стал ее обнародовать (Шестая симфония, например).

Но Чайковский никогда не следовал всем деталям литературного прообраза. Программа была для него толчком к свободному развитию музыкальной мысли.

Симфония № 1 «Зимние грезы»

Первая симфония создавалась Чайковским весной и летом 1866 года. В музыке этого сочинения воплощены впечатления композитора от русской природы, которую он очень любил, воспоминания детских лет о зимней дороге из далекого Воткинска в Петербург, куда родители везли его учиться, картины веселых народных гуляний.

Работа над симфонией давалась трудно. Петр Ильич уже начал работу профессора, и занятия с учениками отнимали почти все дневное время. Поэтому на музыку оставалась только ночь. И все же к сентябрю композитор закончил симфонию и отдал ее на суд своих учителей — профессоров Петербургской консерватории А. Рубинштейна и Н. Зарембы. Симфония была сурово раскритикована. Включить ее в программы концертов Русского музыкального общества отказались.

Вторая редакция симфонии тоже не получила одобрения. Чайковскому удалось только добиться исполнения двух средних частей, но оно прошло почти незамеченным.

В полном виде симфония была исполнена только в феврале 1868 года в Москве. Но это исполнение оказалось единственным. После поездки в Италию в 1874 году Петр Ильич вновь вернулся к этому произведению и сделал еще одну его редакцию. И только в 1883 году ее по достоинству оценили. Один из рецензентов писал: «Вот это настоящая русская симфония. В каждом такте ее чувствуется, что ее мог написать только русский человек. В выработанную на чужбине форму композитор влагает чисто русское содержание».

Действительно, это была фактически первая русская симфония, которая одновременно была первым образцом лирического симфонизма.

П. И. Чайковский дал симфонии и первым двум ее частям названия.

Первая часть носит название «Грезы зимней дорогой». Она начинается еле слышно — будто зашелестел сухой снег от ветра, зазвенел морозный воздух. Мгновение... и появилась печальная мелодия. Она создает впечатление широко раскинувшегося простора, пустыни, одиночества. Ей вторят острые короткие звуки: как снежинки, бьющие в лицо.

a) Allegro tranquillo

Фл. соло

Скр. pp sempre legato

р

Фаг. соло

б) [Allegro tranquillo]

pp

Пример № 71

Что-то слышится в музыке беспокойное, тревожное. Нарастает звучность. Вступают все новые инструменты. Дробится мелодия. Будто подхваченные ветром, вьются, летят друг за другом ее обрывки. И вот уже во весь голос зазвучала мощная тема, выросшая из темы колючек-снежинок. Первая грустная тема влилась в нее и тоже стала мощной, будто почерпнула силы из чудесного родника. Но вот все смолкло. Несколько сухих аккордов, и вот запел кларнет. Песня его — побочная партия — задумчива и спокойна.

[Poco più animato]

Кл. соло

p espr.

Пример № 72

Эту песню подхватили другие инструменты, повели дальше, распели шире. И вновь молчание. Заключительный раздел экспозиции, праздничный, торжественный, вливается в разработку. Ее развитие полно драматизма и приводит к кульминации. И снова — генеральная пауза. После нее осторожно, робко, как будто расклевываясь, начинают вступать разные инструменты. И вот, наконец, полилась печальная мелодия — главная тема первой части. Это началась реприза. В конце части возвращается начальный образ. И только как отзвук, напоминание появляется колючий мотив. Постепенно он ис- таивает. Так заканчивается первая часть.

Вторая часть называется «Угрюмый край, туманный край». В ней воплотились впечатления композитора от поездки по Ладожскому озеру на остров Валаам и поездки на водопад Иматра летом 1860 года. Музыка этой части удивительно напевна, широка и близка русской народной песенности. Гобой поет раздольную мелодию, похожую на протяжную крестьянскую песню.



Пример № 73

Ее, как легкое дуновение ветерка, пробежавшую по озерным волнам рябь, сопровождают флейты. Потом со своей мелодией вступает фагот. И вот уже два голоса — высокий мальчишеский и мужской — поют каждый свою песню, согласно сливаясь. Прихотливо переплетаются голоса. Их мощный хор подхватывает песню, ведет ее дальше. И вот взмывает ввысь могучая народная песня. Закончен рассказ.

Третья часть симфонии не имеет подзаголовка. Но содержание скерцо понятно и без этого. Слушая эту музыку, сразу же вспоминаешь Пушкина:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик динь-динь-динь...
Страшно, страшно поневоле
Средь невидимых равнин.

Но мелькнул огонек вдали. И усталый путник на своей заснеженной кибитке въезжает в гостеприимную усадьбу. Ярко освещены окна. Звучит нежный вальс. Это — средний раздел скерцо. Но сквозь мелодию этого вальса начинает пробиваться завывание метели. Все громче оно. И вот уже не слышно изящного вальса, только ветер метет и бьет в лицо колючим снегом. Что же это было? Видение? Греза? Впереди бесконечный зимний путь...

Финал — яркая картина народного массового праздника. Большую роль в нем играет мелодия народной песни «Цвети цветики». Интонация ее положена в основу вступления. Это — пролог, раздумья. В полном виде эта народная песня появится в характере плясовой в побочной партии финала.



Пример № 74

Главная партия имеет активный характер. Она звучит задорно, в ритме быстрого марша, с резкими восклицаниями. Это — образ ликующего веселящегося народа.



Пример № 75

Ярко, колокольно-празднично заканчивается эта симфония. Финал ее стал прообразом целого ряда подобных финалов симфоний Чайковского.

Вопросы:

1. Сколько симфоний написал Чайковский? Какие еще симфонические произведения композитора ты знаешь?
2. Какую роль играет программность в произведениях Чайковского? Как композитор ее понимал?
3. Каково содержание симфонических сочинений композитора?
4. В каком году написана Первая симфония? Какова ее судьба?
5. Перечисли названия и содержание частей симфонии.
6. Объясни, почему симфония получила название «Зимние грезы».



Занятие 34

Оперное творчество Чайковского. «Евгений Онегин»



Так же как и симфония, опера в творчестве Чайковского занимала одно из ведущих мест. Одной из причин этого было то, что Петр Ильич считал оперу самым демократичным жанром, способным особенно сильно воздействовать на людей. Недаром в одном из писем композитор писал: «Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа».

П.И. Чайковский писал оперы на протяжении многих лет — первые оперы были написаны им еще в московский период, последняя — «Иоланта» — создана за год до смерти композитора. Поэтому у него сложились определенные принципы в этом жанре.

Прежде всего это касается сюжета оперы. По мнению композитора, он должен быть простым и жизненным, а не эффектным. В период работы над «Евгением Онегиным» Петр Ильич писал своему любимому ученику С.И. Танееву: «Мне нужно, чтобы не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей, словом всего того, что составляет атрибут «большой оперы». Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». А еще он писал: «Мне нужны люди, а не куклы».

Вот в таком сюжете он мог создавать яркие жизненные образы, причем показывать их в типичной для них обстановке. Особым средством для создания таких образов он считал вокальную партию. «Если в опере певцы не поют... то какая же это опера».

Но самое главное, он рассматривал оперу как музыкальный спектакль, в котором все должно быть соразмерным, цельным. И от оперного письма он требовал простоты, широты, рельефности.

Все эти черты очень ярко проявились в его опере «Евгений Онегин». С ней в русскую музыку вошел новый тип оперы. Автор назвал ее «лирическими сценами». Уже сам подзаголовок говорит о том, что в произведении преобладают лирические чувства.

В основу либретто легли некоторые главы пушкинского романа в стихах. Поэтому в опере

проходят только основные сюжетные линии, посвященные главным героям — Татьяне, Онегину, Ленскому и их близкому окружению.

Рассказывают, что...

После неудач своих первых опер («Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула») Петр Ильич долго не мог подобрать подходящий сюжет для оперы. И вот однажды на приеме у известной русской певицы Е. Лавровской разговор пошел об опере. Петр Ильич жаловался на отсутствие подходящих сюжетов, Лавровская молчала, как вдруг сказала: «А что бы взять «Евгения Онегина»? Поначалу эта мысль показалась Чайковскому дикой. Что же это, посадить на сцене старушку Марину, чтобы она варила варенье?

Но вечером эта мысль вновь к нему вернулась и уже не казалась такой странной. Он перечел «Онегина» и так увлекся, что к утру уже набросал план нового оперного творения.

Петр Ильич сумел особым языком музыки рассказать о том, что было так поэтично раскрыто в стихах гениального Пушкина.

В трех действиях оперы четко прослеживается жизнь трех главных героев — Татьяны, Онегина, Ленского — на фоне деревенского быта или картин столичной жизни. Несмотря на то, что опера названа «лирическими сценами», действие ее развивается очень целеустремленно.

Первая картина посвящена знакомству с главными героями (такое знакомство называют экспозицией образов). Здесь же происходит завязка драмы. Вторая картина посвящена развитию образа Татьяны, в центре ее — сцена

письма Татьяны. В третьей картине происходит крушение грез Татьяны. Четвертая картина — одна из самых драматичных сцен оперы. Это конфликт между Онегиным и Ленским, разрешением которого становится сцена дуэли и смерти Ленского в пятой картине.

Все происшедшее подготавливает последующие события: встречу на балу в Петербурге Онегина и Татьяны (шестая картина) и драматическую кульминацию — развязку в седьмой картине.

Мы видим, что драматургия оперы имеет сквозное развитие. На протяжении драмы, в разных жизненных ситуациях развиваются характеры главных действующих лиц.

Открывается опера небольшим оркестровым вступлением. В его основе — элегическая тема.

Andante con moto

Пример № 76

Это одна из главных тем Татьяны, тема ее поэтических грез. Она будет не раз появляться в разных вариантах в тех эпизодах оперы, которые связаны с образом Татьяны.

Первую картину открывает дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы?» на текст стихотворения Пушкина «Певец». Он очень похож на бытовавшие в начале XIX века романсы. Спокойное течение этого дуэта дополняется репликами их матери и няни. Все дышит покоем.

И вдруг этот покой нарушается появлением крестьян. Их хоровые песни «Болят мои скоры ноженьки» и «Уж как по мосту, мосточку» очень похожи на народные песни и оттеняют покой сельской картины.

По-разному воспринимают эти песни сестры, ведь и характеры у них разные. Татьяну песни крестьян зовут «мечтами уноситься куда-то, куда-то далеко!» Ольге же самой хочется повеселиться и пуститься в пляс. Ариозо Ольги «Я не способна к грусти томной» рисует образ простодушной и шаловливой героини.

Приезд Ленского и Онегина меняет неторопливость действия. В квартете каждый из героев выражает свои чувства, отношение к происходящему. «Скажи, которая Татьяна?» — спрашивает Онегин у Ленского. Татьяна взволнованна, полна неясных предчувствий.

Ольга и Ленский — счастливы. Порывистая лирическая мелодия ариозо Ленского «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга» передает восторженную влюбленность юного поэта.

Вторая картина полностью посвящена образу Татьяны. Татьяна пишет Онегину свое письмо-признание. На сцене не происходит никакого действия, но музыка так полна чувством, вернее, даже не чувством, а какими-то тончайшими, еле уловимыми оттенками чувств. Это большая развернутая сцена. Ее, конечно же, надо послушать. Ведь выраженные в музыке чувства невозможно точно описать словами. Их надо почувствовать. Тем более что музыка очень известна. Вы наверняка узнаете знакомые фрагменты этой сцены, темы Татьяны «Пускай погибну я», «Зачем, зачем вы посетили нас», «Ты в сновиденьях мне являлся», «Кто ты, мой ангел ли хранитель» и другие.

a)

Пус - кай по - гиб - ну я, но преж - де я во - сле -

. пи - тель - ной на - деж - де бла - жен - ство том - но - е зо - ву.

Я не - гу жиз - ни уз - на - ю!

b)

Ты в сно - ви - день - ях мне яв - лял - ся.

Пример № 77

Завершается сцена письма картиной рассвета. Поет пастушеский рожок, и его спокойный, умиротворенный наигрыш еще больше оттеняет драматизм предыдущей сцены.

Третья картина — объяснение Онегина с Татьяной. На фоне хора девушек «Девицы, красавицы» холодная рассудительность Онегина кажется особенно жестокой. Получив искреннее письмо девушки, он читает ей суровую отповедь. «Когда бы жизнь домашним кругом я ограничить захотел», — обращается он к Татьяне, а ее короткие ответные реплики звучат как мучительный стон. Онегин завершает свой «урок» фразой «Учитесь властвовать собой...», после которой вновь вступает хор девушек.

Четвертая картина — бал в доме Лариных — включает в себя несколько танцев (вальс, мазурка, котильон), на фоне которых развивается ссора Онегина и Ленского. Представьте, Евгений привык бывать на столичных блестящих балах. И вдруг — бал сельский, скучный, на котором барыни, рассевшись вдоль стен, судачат. Девицы провинциальны, смешны для него. От скуки он начинает ухаживать за Ольгой. Оскорбленный Ленский вызывает его на дуэль.

Пятая картина — сцена дуэли — вводит нас в мир трагедийных образов. Знаменитая ария Ленского полна мягкой элегической задумчивости. Помните эту тему — «Куда, куда, куда вы удалились?»

Ку - да, ку - да, ку - да вы у - да - ли - лись, вес - ны мо - ей зла - ты - е дни?

Пример № 78

Но по-настоящему духовный мир юного героя раскрывается в самой арии «Что день грядущий мне готовит?»

Что день грядущий мне го . то . вит? Е . го мой взор на . прас . но
ло . вит. в глу . бо . кой тьме та . ит . ся он!

Пример № 79

В центре сцены поединка — дуэт «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?» Он написан в форме канона. Онегин вторит мелодии Ленского. В глубине его души рождается желание остановить дуэль, помириться. Но по существующим в обществе представлениям дуэль между бывшими друзьями является неизбежной. И вот звучит роковой выстрел. На вопрос Онегина: «Убит?» — следует утвердительный ответ. Скорбно, трагически безнадежно звучит в оркестре тема из арии Ленского.

Шестая картина переносит нас в столицу. И вновь бал. Но как разительно отличается он от простодушной музыки на балу у Лариных! Он открывается блестящим торжественным полонезом. И даже Онегин здесь другой. Он лишен былого равнодушия и надменности. В его ариозо «И здесь мне скучно» звучит тоска от сознания бесцельности жизни и раскаяние в убийстве друга.

Под звуки вальса на балу появляется Татьяна. Прошли годы, она стала женой князя Гре-

мина, и вот судьба вновь свела их с Онегиным. Их короткий разговор не более чем светская беседа. Но в оркестре как напоминание о былом звучит одна из тем сцены письма. Здесь в развитии образа Онегина происходит перелом. Впервые в опере его музыка наполнена искренностью и сердечным теплом — «Увы, сомненья нет, влюблен я».

У . вы, сом . нень . я нет. влюб . лен я, влюб . лен как
маль . чик пол . ный стра . сти ю . ной! Пус . кай по . гиб . ну я, но преж . де
я во . сле . пи . тель . ной на . деж . де

Пример № 80

Седьмая картина — драматическая кульминация оперы. Это объяснение Онегина с Татьяной.

Татьяна грустит, вспоминая прошлое. Внезапно появляется Онегин и признается в своем чувстве. Он просит ответить взаимностью, но Татьяна остается верна своему долгу. Казалось бы, объяснение содержания картины заняло два предложения. Но сколько искреннего чувства, даже страстей в музыке этой сцены. Конечно, ее тоже надо обязательно послушать. И тогда вы почувствуете, сколько решительности и гордости звучит в последних словах Татьяны: «Онегин, я твердо останусь!» Перед этой непреклон-

ностью никнет некогда холодный и высокомерный Евгений: «Позор! Тоска! О жалкий жребий мой!»

Так заканчивается опера «Евгений Онегин».

Эти «лирические сцены» были поставлены впервые не на профессиональной сцене, а студентами Московской консерватории под управлением Н. Рубинштейна в 1879 году. С тех пор это гениальное творение украшает репертуар многих оперных театров мира.

Вопросы:

1. Объясни, как Петр Ильич относился к жанру оперы?
2. Какие принципы отличают его оперное творчество?
3. Какое произведение лежит в основе сюжета оперы? Кто подсказал мысль обратиться к нему?
4. Как строится драматургия оперы?
5. Назови, в каких картинах развивается образ Татьяны.
6. Сравни две сцены бала в опере — сельский и столичный.
7. Что представляет собой пятая картина оперы?
8. Как изменяется в конце оперы образ Онегина?

В начале нашего разговора о Чайковском я привела слова Н. Кашкина: «Жизнь его замечательна, творчество — безгранично!» Я думаю, ты убедился, что они верны. А то, что творчество его безгранично, подтверждает список его произведений.

Оперы — «Воевода» (1868), «Ундина» (1869, уничтожена), «Опричник» (1872), «Кузнец Вакула» (1874),

«Евгений Онегин» (1878), «Орлеанская дева» (1879), «Мазепа» (1883), «Черевички» (1885), «Чародейка» (1887), «Пиковая дама» (1890), «Иоланта» (1891).

Балеты — «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889), «Щелкунчик» (1892).

Для оркестра — семь симфоний, четыре сюиты, фантазии «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини», увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Испанское каприччио», Торжественная увертюра «1812 год» и др.

Для инструментов с оркестром — 3 концерта для фортепиано, Концертная фантазия, Концерт для скрипки, «Меланхолическая серенада», «Вальс-скерцо», Вариации на тему рококо для виолончели и др.

Камерно-инструментальные ансамбли — трио «Памяти великого художника», струнный секстет «Воспоминания о Флоренции» и др.

Для фортепиано — 2 сонаты, «Времена года», «Детский альбом», «Думка» и др.

Для хора a cappella — «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» и др.

Романсы — свыше ста.

Музыка к спектаклю Островского «Снегурочка».

Заключительное

Давай проверим, что ты усвоил из этого курса музыкальной литературы. Ответь на вопросы:

1. Какой период времени мы называем «древнерусской музыкой»?
2. В каких областях развивалась русская музыка в это время?
3. Назови жанры древнерусских церковных песнопений.
4. Что такое «знаменное пение»?
5. Объясни понятие «антифонное пение».
6. С какими древними представлениями было связано зарождение русского театра?
7. Какой жанр преобладал в русской музыке XVIII века?
8. Назови имена ведущих композиторов этого времени.
9. В чем значение русской музыки XVIII века?
10. Что послужило толчком для развития русской национальной композиторской школы?
11. Кого из композиторов мы считаем основоположником русской музыкальной классики?
12. Каким жанрам оперной музыки Глинка положил начало?
13. Что нового внес Глинка в оперу?
14. Какой день считается днем рождения русской оперы?
15. Каким типам симфонизма Глинка положил начало?
16. Как называл Мусоргский А.С. Даргомыжского?
17. Как ты понимаешь главный творческий принцип Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!»
18. В чем новаторство тематики творчества Даргомыжского?
19. Какая опера Даргомыжского положила начало жанру русской психологической драмы из народной жизни?
20. Какие первые музыкальные учебные заведения были открыты в России и когда?
21. Кто дал балакиревскому кружку название «Могучая кучка»? Как еще называли это творческое содружество?
22. Назови имена композиторов, вошедших в «Могучую кучку».
23. В каком году создано Русское музыкальное общество?
24. Какое место в творчестве кучкистов занимает оперный жанр?

25. Объясни, что такое эпическая опера? Как это проявилось в творчестве Бородина?
26. Кто из кучкистов является одним из создателей национально-эпического симфонизма?
27. В творчестве какого композитора народ стал главным действующим лицом?
28. К каким жанрам обращался Римский-Корсаков в своем оперном творчестве?
29. На чьи достижения опирались композиторы «Могучей кучки»?
30. Какие стороны окружающей действительности легли в основу творчества Чайковского?
31. Какое место в оперном творчестве Чайковского занимали произведения Пушкина?
32. Какой жанр занимает главное место в симфоническом творчестве Чайковского?
33. Как Петр Ильич относился к оперному жанру?
34. Кто является руководителем музыкального содружества «Могучая кучка»?
35. Драматургия какой оперы основана на сопоставлении контрастных картин?
36. Кто из композиторов по своему дарованию лирик и драматург-психолог?

Итак, дорогой друг! Наше знакомство с русской музыкой XVIII и XIX веков подошло к концу. Ты многое узнал о композиторах, в чьем творчестве закладывались традиции русской музыкальной классики. Следующий, последний, год изучения музыкальной литературы мы посвятим композиторам, которые эти традиции продолжали в XX веке.

СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ НА КОМПАКТ-ДИСКЕ

ЗАНЯТИЯ 6 и 7

М. ГЛИНКА. ОПЕРА «ИВАН СУСАНИН». Исполнители М. Мишутин, И. Петров, В. Фирсова, Н. Гресь, В. Клепацкая. Хор и оркестр Большого театра СССР, дирижер Б. Хайкин:

1. Увертюра.
2. Ария Сусанина «Что гадать о свадьбе».
3. Полонез из 2-го акта.
4. Мазурка из 2-го акта.
5. Романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки».
6. Ария Вани «Бедный конь в поле пал».
7. Ария Сусанина «Чуют правду».
8. Хор «Славься».

ЗАНЯТИЕ 8

1. М. ГЛИНКА. «КАМАРИНСКАЯ» — вариации на темы двух русских песен (фрагмент).
Исполнители — симфонический оркестр Московского радио.
Дирижер В. Федосеев.

ЗАНЯТИЕ 9

РОМАНСЫ М. ГЛИНКИ:

1. «Сомнение» на стихи Н. Кукольника. Поет Ф. Шаляпин.
2. «Попутная песня» на стихи Н. Кукольника. Поет Г. Нэлепп.
3. «Венецианская ночь» на стихи И. Козлова. Поет Н. Дорлиак.
4. «Я помню чудное мгновенье» на стихи Пушкина. Поет С. Лемешев.

ЗАНЯТИЕ 11

РОМАНСЫ И ПЕСНИ А. ДАРГОМЫЖСКОГО:

1. «Ночной зефир» на стихи Пушкина. Поет Б. Гмыря.
2. «Я вас любил» на стихи Пушкина. Поет А. Ведерников.
3. «Мельник» на стихи Пушкина. Поет А. Ведерников.
4. «Старый капрал» на стихи Н. Кукольника. Поет Ф. Шаляпин.
5. «Юноша и дева» на стихи Пушкина. Поет И. Архипова.

ЗАНЯТИЕ 12

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ. ОПЕРА «РУСАЛКА». Оркестр и хор Большого Театра. Дирижер В. Небольсин. Мельник — А. Пировов, Наташа, Русалка — Е. Смоленская, Князь — В. Кильчевский:

1. Ария Мельника.
2. Дуэт Наташи и Князя.
3. Дуэт Мельника и Князя.
4. Каватина Князя.

ЗАНЯТИЕ 15

А. БОРОДИН. СИМФОНИЯ №2 «БОГАТЫРСКАЯ».

Исполнители: симфонический оркестр NBC, дирижер А. Тосканини:

1. 1-я часть — фрагмент.

2. 2-я часть — основная тема и тема трио.
3. 3-я часть — экспозиция.
4. Финал — экспозиция.

ЗАНЯТИЯ 16 и 17

А. БОРОДИН. ОПЕРА «КНЯЗЬ ИГОРЬ».

Хор и оркестр Государственного академического Большого театра СССР. Дирижер — Марк Эрмлер (И. Петров, Т. Тугаринова, В. Атлантов, Артур Эйзен, А. Ведерников, Е. Образцова, А. Лаптев, В. Ярославцев, К. Басков, И. Терпиловская, М. Миглау, 1969):

1. Хор «Слава».
2. Песня В. Галицкого.
3. Ариозо Ярославны.
4. Сцена и ария Кончака.
5. Плач Ярославны.
6. Ария князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе».

ЗАНЯТИЕ 18

РОМАНСЫ А. БОРОДИНА:

1. «Спящая княжна». Поет А. Пирогов.
2. «Песня темного леса». Поет М. Рейзен.
3. «Для берегов отчизны дальней». Поет Б. Гмыря.
4. «Спесь». Поет А. Пирогов.

ЗАНЯТИЯ 21 и 22

М. МУСОРГСКИЙ. ОПЕРА «БОРИС ГОДУНОВ».

Хор и оркестр Государственного академического Большого театра. Дирижер Н. Голованов. Поет Александр Пирогов:

1. Пролог. Сцена и хор «На кого ты нас покидаешь».
2. Монолог Бориса «Достиг я высшей власти».
3. Сцена под Кромами. Хор «Расходилась, разгулялась».

ЗАНЯТИЕ 23

РОМАНСЫ М. МУСОРГСКОГО:

1. «Калистрат». Поет Е. Флакс.
2. «Сиротка». Поет Вл. Розинг.
3. «Семинарист». Поет М. Рейзен.
4. «Забытый». Поет Д. Головин.
5. «Блоха». Поет Б. Гмыря.
6. «Полководец». Из цикла «Песни и пляски смерти». Поет Е. Флакс.

ЗАНЯТИЕ 24

М. МУСОРГСКИЙ. КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ.

Исполнитель Израэла Маргалит.

1. Прогулка.
2. Тюильрийский сад.

3. Балет невылупившихся птенцов.
4. Избушка на курьих ножках.
5. Богатырские ворота.

ЗАНЯТИЕ 27

П. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. СИМФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА «ШЕХЕРАЗАДА».

Исполнители: Государственный академический симфонический оркестр. Дирижер Е. Светланов:

1. 1-я часть (фрагмент).

ЗАНЯТИЯ 28 и 29

П. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. ОПЕРА «СНЕГУРОЧКА».

Хор и оркестр Государственного академического Большого театра, Кирилл Кондрашин, Сергей Лемешев, Ирина Масленникова, Мария Максакова, Надежда Обухова, Сергей Красовский, Максим Михайлов:

1. Ария Снегурочки «С подружками по ягоды ходить».
2. Каватина Берендея «Полна, полна чудес».
3. 3-я песня Леля.
4. Хор «Ай, во поле липенька».
5. Ариозо Мизгирия «На теплом синем море».
6. Хор «Свет и сила Бог Ярило».

ЗАНЯТИЕ 32

П. ЧАЙКОВСКИЙ. СИМФОНИЯ № 1 «ЗИМНИЕ ГРЕЗЫ».

Венский филармонический оркестр. Дирижер Лорен Маазель:

1. 1-я часть. «Грезы зимнею дорогой» (фрагмент).
2. 2-я часть. «Угрюмый край, туманный край» (фрагмент).
3. 3-я часть (фрагмент).
4. Финал (фрагмент).

ЗАНЯТИЕ 33

П. ЧАЙКОВСКИЙ. ОПЕРА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН».

Хор и оркестр Большого театра СССР. Дирижер Василий Небольсин. Запись 1936 года. П. Норцов (баритон), Г. Жуковская (сопрано), С. Лемешев (тенор):

1. Интродукция (фрагмент).
2. Сцена письма Татьяны.
3. Ария Ленского «Куда...».
4. Дуэт «Враги».
5. Полонез.
6. Заключительный дуэт Татьяны и Онегина (фрагмент).

Содержание

<i>Занятие 1.</i> Древнерусская музыка	4
<i>Занятие 2.</i> Русская музыка XVIII века	12
<i>Занятие 3.</i> Творцы русской комической оперы XVIII века	21
<i>Занятие 4.</i> Старшие современники Глинки .	34
Михаил Иванович Глинка 1804–1857	53
<i>Занятия 5 и 6.</i> Жизненный путь композитора	55
<i>Занятия 7 и 8.</i> Опера «Иван Сусанин»	68
<i>Занятие 9.</i> Симфоническое творчество Глинки	83
<i>Занятие 10.</i> Романсы М. И. Глинки	88
Александр Сергеевич Даргомыжский 1813–1869	97
<i>Занятие 11.</i> Жизненный путь композитора	100
<i>Занятие 12.</i> Романсы и песни Даргомыжского	107
<i>Занятие 13.</i> Опера «Русалка»	118
<i>Занятие 14.</i> Русская музыка второй половины XIX века	128
Александр Порфирьевич Бородин 1833–1887	137
<i>Занятие 15.</i> Жизненный путь Бородина ...	138
<i>Занятие 16.</i> Богатырская симфония	150

<i>Занятия 17 и 18.</i> Опера «Князь Игорь»	159
<i>Занятие 19.</i> Романсы Бородина	171
Модест Петрович Мусоргский 1839–1881	175
<i>Занятия 20 и 21.</i> Жизненный путь композитора	177
<i>Занятия 22 и 23.</i> Оперное творчество Мусоргского. «Борис Годунов»	186
<i>Занятие 24.</i> Романсы и песни Мусоргского	195
<i>Занятие 25.</i> Фортепианное творчество Мусоргского. «Картинки с выставки» ...	204
Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844–1908	209
<i>Занятия 26 и 27.</i> Жизненный путь композитора	211
<i>Занятие 28.</i> Симфоническое творчество Римского-Корсакова. «Шехеразада»	222
<i>Занятия 29 и 30.</i> Опера «Снегурочка»	229
Петр Ильич Чайковский 1840–1893	243
<i>Занятия 31 и 32.</i> Жизненный путь композитора	246
<i>Занятие 33.</i> Симфония № 1 «Зимние грезы»	260
<i>Занятие 34.</i> Оперное творчество Чайковского. «Евгений Онегин»	267
<i>Занятие 35.</i> Заключительное	278
Список приложений на компакт-диске	281

Серия «Учебные пособия для ДМШ»

Учебное пособие

Мария Исааковна Шорникова
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА
Третий год обучения

Ответственный редактор *С.А. Осташов*
Редактор *С.И. Спивак*
Технический редактор *Л. Багрянцева*
Художник *В. Кириченко*

Корректоры *Н. Пустовойтова, И. Булгакова*

Подписано в печать 14.07.2011.
Формат 84×108/32. Бум. офсетная.
Гарнитура SchoolBookC. Печать офсетная. Усл. п. л. 15,12.
Тираж 5000 экз. Зак. № 311.

ООО «Феникс»
344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80
Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга»
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57

Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.

Торговый Дом «ФЕНИКС»

ПРЕДЛАГАЕТ:

- ✓ Около 100 новых книг каждый месяц
- ✓ Более 3000 наименований книжной продукции собственного производства
- ✓ Более 1500 наименований обменной книжной продукции от лучших издательств России

ОСУЩЕСТВЛЯЕТ:

- ✓ Оптовую и розничную торговлю книжной продукцией

ГАРАНТИРУЕТ:

- ✓ Своевременную доставку книг в любую точку страны, ЗА СЧЕТ ИЗДАТЕЛЬСТВА, автотранспортом и ж/д контейнерами
- ✓ МНОГОУРОВНЕВУЮ систему скидок
- ✓ РЕАЛЬНЫЕ ЦЕНЫ
- ✓ Надежный ДОХОД от реализации книг нашего издательства

НАШ АДРЕС:

344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80.
Наш сайт: <http://www.Phoenixrostov.ru>

ОТДЕЛ ОПТОВЫХ ПРОДАЖ

344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80
Контактные телефоны: 8(863) 261-89-53, 8(863) 261-89-54,
8(863) 261-89-55, 8(863) 261-89-56, 8(863) 261-89-57.
Факс: 8(863) 261-89-58.

Начальник отдела РОДИОНОВА Татьяна Александровна
E-mail: torg152@aaanet.ru

Менеджер по развитию НЕВЕНЧЕНКО Олеся Николаевна
E-mail: nevenchenkool@mail.ru

Менеджер по продажам на территории Москвы,
Центра европейской части России и Республики Казахстан
ЧЕРМАНТЕЕВА Татьяна Степановна
E-mail: torg155@aaanet.ru

Менеджер по продажам
АНИКИНА Елена Николаевна E-mail: torg153@aaanet.ru

Менеджер по продажам
КАЗАКОВА Надежда Вячеславовна E-mail: sibir@aaanet.ru

Менеджер по продажам на территории ближнего и дальнего зарубежья
ВЕРЕЩАГА Марина Николаевна E-mail: torg103@aaanet.ru

Менеджер по продажам
ФЕДОТОВА Ирина Петровна E-mail: torg@aaanet.ru

Менеджер по продажам
БИБИК Николай Викторович E-mail: pr2@aaanet.ru

Менеджер по продажам
ВОРОНИН Алексей Александрович E-mail: torg180@aaanet.ru