

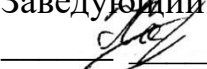
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Педагогический факультет

Кафедра музыки

СОГЛАСОВАНО

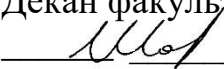
Заведующий кафедрой

 С.А. Карташев

20.03.2025

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.А. Шарапова

20.03.2025

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

РУССКАЯ МУЗЫКА

для специальностей:

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

6-05-0113-07 Музыкальное образование

Составитель: Е.В. Корытько

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 25.04.2025, протокол № 4

УДК 78.03(470+571)(075.8)
ББК 85.313(2)я73
Р89

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 30.12.2024.

Составитель: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова **Е.В. Корытько**

Р е ц е н з е н т ы :

кафедра психологии и педагогики
Белорусского государственного университета культуры и искусств;
доцент кафедры инклюзивного образования ВГУ имени П.М. Машерова,
кандидат педагогических наук, доцент *В.Н. Баранок*

**Р89 Русская музыка для специальностей: 1-03 01 07 Музыкаль-
ное искусство, ритмика и хореография, 6-05-0113-07 Музы-
кальное образование : учебно-методический комплекс по учеб-
ной дисциплине / сост. Е.В. Корытько. – Витебск : ВГУ имени
П.М. Машерова, 2025. – 177 с.
ISBN 978-985-30-0240-9.**

Учебно-методический комплекс содержит рекомендации по организации и методическому обеспечению учебной дисциплины «Русская музыка». Материал данного издания ориентирует студентов на более глубокое усвоение знаний по истории музыки русского периода и показывает их практическую значимость для будущей профессиональной деятельности. Рекомендуются для студентов дневной и заочной форм получения образования.

УДК 78.03(470+571)(075.8)
ББК 85.313(2)я73

ISBN 978-985-30-0240-9

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	8
Модуль 1. Развитие русской музыки до XIX века	8
Лекция 1. Русская музыкальная культура до XIX века	8
Лекция 2. Русская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки	20
Лекция 3. Творчество А.С. Даргомыжского	38
Модуль 2. Развитие русской музыки второй половины XIX века	46
Лекция 4. Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева	46
Лекция 5. Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное	51
Лекция 6. Творчество А.П. Бородина	63
Лекция 7. Творчество Ц.А. Кюи	69
Лекция 8. Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова	71
Лекция 9. Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное	75
Лекция 10. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое ..	87
Лекция 11. Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное	98
Лекция 12. Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы	105
Лекция 13. Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»	110
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	119
Модуль 1. Развитие русской музыки до XIX века	119
Практическое занятие 1. Русская музыкальная культура до XIX века	119
Практическое занятие 2. Русская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки	120
Практическое занятие 3. Творчество А.С. Даргомыжского	121
Модуль 2. Развитие русской музыки второй половины XIX века	122
Практическое занятие 4. Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева	122
Практическое занятие 5. Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное	123
Практическое занятие 6. Творчество А.П. Бородина	124
Практическое занятие 7. Творчество Ц.А. Кюи	125
Практическое занятие 8. Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова	125

Практическое занятие 9. Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное	126
Практическое занятие 10. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое	127
Практическое занятие 11. Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное	128
Практическое занятие 12. Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы	129
Практическое занятие 13. Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»	130
Организация управляемой самостоятельной работы	131
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	133
Примерные экзаменационные требования по учебной дисциплине	133
Критерии оценивания знаний студентов по учебной дисциплине	136
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	138
Содержание учебного материала	138
Учебно-методическая карта учебной дисциплины «Русская музыка»	144
Информационно-методическая часть	149
Организация самостоятельной работы студентов	150
Формы контроля и критерии оценки	151
Критерии оценки результатов учебной деятельности	158
Глоссарий	160

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В соответствии со стандартами высшего образования учебная дисциплина «Русская музыка» входит в профильные предметы государственного компонента, предусмотренные для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальностям 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» и 6-05-0113-07 «Музыкальное образование». Учебная дисциплина «Русская музыка» включена в модуль «История музыкального искусства». Настоящий учебно-методический комплекс содержит рекомендации по организации обучения и методическому обеспечению в рамках данной дисциплины.

УМК имеет цель – управление и самоуправление учебной деятельностью студентов по развитию у них профессиональных компетенций в процессе освоения учебной дисциплины «Русская музыка».

Функции учебно-методического комплекса:

- систематизировать материалы различной практической направленности и содержания для изучения истории русской музыки в рамках учебной дисциплины «Русская музыка»;
- обеспечить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения тем учебной дисциплины;
- упростить поиск основной и дополнительной литературы по учебной дисциплине «Русская музыка», а также материалов для самостоятельной работы студентов, подготовки к практическим занятиям и итоговому экзамену по дисциплине.

В процессе изучения студенты нацелены на формирование представления об общей эволюции музыкальных стилей и направлений в контексте развития мировой художественной культуры на основе глубоких знаний музыкального материала. Знания коррелируют с информацией и навыками, полученными студентами в процессе освоения содержания учебных дисциплин «Теория музыки и сольфеджио», «Методика музыкального воспитания», «Классический танец и методика его преподавания», «Хор и практика работы с хором», «Музыкально-инструментальная подготовка (основной музыкальный инструмент, дополнительный музыкальный инструмент)», «Вокал». Это в процессе изучения материала дисциплины «Русская музыка», является востребованным в будущей профессиональной деятельности студентов в качестве педагогов-музыкантов в учреждениях общего среднего образования.

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Русская музыка» определены образовательным стандартом по специальностям 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» и 6-05-0113-07 «Музыкальное образование».

1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография»: компонент учреждения образования, модуль «Основы музыковедения-3». Изучение

чение учебной дисциплины «Русская музыка» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

СК-12: Анализировать закономерности развития культуры и искусства в социуме на основе знаний теории и истории культуры.

6-05-0113-07 «Музыкальное образование»: компонент учреждения образования, модуль «История музыкального искусства». Изучение учебной дисциплины «Русская музыка» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

УК-1: Владеть основами исследовательской деятельности, анализировать и синтезировать информацию.

БПК-9: Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области теории и методики педагогической деятельности, мировой художественной культуры, понимать инновационные процессы в образовании и культуре.

В результате изучения учебной дисциплины студент учреждения высшего образования должен

знать:

- основные стилевые направления музыкального искусства;
- крупнейших представителей музыкальной культуры различных стран и эпох;
- значительные произведения мировой музыкальной классики;
- роль музыкального искусства в обучении и воспитании учащихся.

уметь:

- анализировать художественные явления музыкального искусства в историческом контексте;
- разрабатывать творческие проекты представления художественного стиля, конкретного музыкального произведения;
- организовать проведение календарно-обрядовых праздников;
- выделять особенности народного, классического и современного музыкального творчества.

иметь навык:

- представления о взаимосвязи и взаимозависимости явлений мирового музыкального искусства;
- приемов словесного представления биографий и творчества выдающихся мировых композиторов;
- использования методов жанрового и стилевого анализа музыки на слух и по нотам;
- музыкально-просветительской деятельности.

Основными формами, методами (технологиями) обучения, отвечающими целям изучения данной учебной дисциплины, являются: демонстрация, практическая (фронтальная) работа, индивидуальный практикум, групповое обсуждение.

Учебно-методический комплекс включает:

- пояснительную записку, в которой даются рекомендации для организации работы с ним;
- теоретический раздел, в котором предоставлена информация по лекционным темам дисциплины, необходимая для получения студентами теоретических знаний и успешного освоения истории русской музыки;
- практический раздел, который включает примерное содержание практических занятий, задания и литературное обеспечение по каждой теме; методические рекомендации по подготовке к практическим занятиям; материал для самостоятельной работы студентов;
- раздел контроля знаний, в котором представлены критерии оценивания студентов по дисциплине, примерные экзаменационные требования (вопросы к теоретической и практической части), тесты;
- вспомогательный раздел, в котором представлены глоссарий и учебная программа по дисциплине «Русская музыка» для специальностей 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» и 6-05-0113-07 «Музыкальное образование».

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

МОДУЛЬ 1. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ ДО XIX ВЕКА

Лекция 1. Русская музыкальная культура до XIX века

1. Древнерусская музыка
2. Русская музыка XVIII века
3. Творцы русской комической оперы XVIII века

1. *Древнерусская музыка*

Эпоха древнерусской музыки 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. В народной среде выделился особый слой профессиональных музыкантов – скоморохи. Так называли на Руси бродячих музыкантов, актеров, певцов и танцоров. Свои выступления скоморохи (их жанры народных песен, которые сопровождали практически все события жизни; человека еще называли «потешниками») 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.

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 противопоставление 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 – киноварью. 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), повыше (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 выстраивались 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 действо» – инсценировка древнего сказания о трех отроках, которые не пожелали 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.

2. 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 рокошующие звуки нескольких больших церковных органов». Еще один современник писал: «Эффект от этой музыки получается

до такой степени изумительный, что на этом составном инструменте возможно исполнять труднейшие музыкальные произведения».

В первом учебнике по музыкальной литературе мы говорили о таких оркестрах. Напомним, что состояли они из охотничьих *рогоз* 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 драматических 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, Далеярака, 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 гостинный 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 народной 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, выступая в роли свата. Комедийное действие было тесно связано с сатирой.

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 гостинный 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 хора-

ми, 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: подделывает 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 Акаде-

мию 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 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 молодой 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



1751–1825

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

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», «Сокол», «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 альтom 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.

Лекция 2. Русская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки

1. Место музыки в культурной и общественной жизни России первой половины XIX века. Отличительные черты русского профессионального музыкального искусства.

2. Камерно-вокальная лирика первой половины XIX века: А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилев, А.Н. Верстовский.

3. Творчество М.И. Глинки.

4. Опера «Жизнь за царя», опера «Руслан и Людмила», симфоническое творчество, романсы и песни

1. Место музыки в культурной и общественной жизни России первой половины XIX века. Отличительные черты русского профессионального музыкального искусства

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

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

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

Русское искусство первых десятилетий XIX века испытало на себе сильное воздействие нового европейского художественного направления – романтизма. «Романтизм – вот первое слово, огласившее пушкинский период», – писал Белинский. Характерные для него независимость творчества художника и внимание к внутреннему миру человека, интерес к жизни родного народа, его истории, песням, сказкам и легендам, мятежность духа и свободолюбие, страстность и смелость высказывания, восторженная приподнятость находят воплощение в произведениях этого времени. Через романтизм, его повышенную эмоциональность и субъективность русское искусство шло к утверждению принципов художественного реализма.

Музыкальная жизнь России с начала XIX века начинает приобретать новые черты. Важными музыкальными центрами становятся лицеи, пансионы, университеты, а также литературно-художественные кружки. В этих кружках объединялись любители искусства, писатели, артисты, художники, музыканты. Здесь исполнялись новые произведения, обсуждались оперные спектакли и концерты. Такие собрания устраивались в Петербурге

в домах Дельвига, Одоевского, графа Михаила Виельгорского, в Москве – у Грибоедова, княгини Зинаиды Волконской.

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

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

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

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

2. Камерно-вокальная лирика первой половины XIX века: А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилев, А.Н. Верстовский

Один из наиболее любимых видов музыкального искусства в конце XVIII и в первой половине XIX века – романс. Многие из романсов того времени были тесно связаны с тогдашней городской бытовой песней. По своему строению они мало чем отличались от народных песен, сохраняя нередко куплетную (строфическую) форму. Исполнялись эти «песенные романсы» под аккомпанемент фортепиано, арфы или гитары, балалайки. В романсе, как и в народной песне, отразились думы, настроения и переживания простых людей. Лучшие из них распространялись устно, свобод-

но варьировались и постепенно превращались в народные песни. Так было с песней-романсом «Стонет сизый голубочек» Дубянского, с «Красным сарафаном» Варламова.

Важную роль в развитии русского романса первой половины XIX века сыграли композиторы Алябьев, Варламов, Гурилев, Верстовский, Булахов. Видное место занимает жанр романса и камерной песни также в творчестве композиторов-классиков – Глинки и Даргомыжского.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ АЛЯБЬЕВ



1787–1851

Александр Александрович Алябьев родился в 1787 году в Тобольске. Как многие из дворянских детей, он не посещал школы и обучался дома, а затем в Московском университете. Служил он по горному ведомству.

Во время Отечественной войны 1812 года Алябьев добровольцем вступил в русскую армию и прошел с ней боевой путь до Парижа. Участвовал в сражениях, был ранен и награжден за боевые заслуги орденом. Вернувшись после окончания войны в Петербург, он сблизился с передовыми представителями русской интеллигенции. Среди его друзей – Грибоедов, Одоевский, будущие декабристы – Муханов, Бестужев-Марлинский. Идеи декабристов оказали влияние на формирование взглядов композитора. В Петербурге Алябьев начал серьезно заниматься сочинением музыки. Вскоре он становится автором музыки для театра, опер и романсов, приобретает известность. Пишет квартеты и трио. Широкую известность завоевывает в середине 20-х годов песня «Соловей» на слова А. Дельвига. Она и поныне звучит на концертной эстраде, пользуясь заслуженной любовью.

Жизнь Алябьева была полна превратностей. В 1825 году он был несправедливо обвинен в убийстве во время карточной игры и арестован. Три года его держали в тюрьме. Наконец был вынесен приговор – ссылка в Сибирь с лишением всех дворянских прав. По-видимому, правительство стремилось избавиться от человека, дружившего с декабристами.

Тяжелые испытания не сломили Алябьева. В Сибири он много работает, организует военный духовой оркестр, участвует в концертах, сочиняет романсы и песни (в том числе автобиографический романс «Иртыш»), а также оркестровые и камерные произведения.

Спустя несколько лет Алябьев получил разрешение выехать лечиться на Кавказ. Природа Кавказа произвела огромное впечатление на композитора. Он слушал и порой записывал песни кавказских народов и позднее создал ряд произведений на кавказские темы («Грузинская песня», «Кабардинская песня», опера «Аммалат-бек», мелодрама «Кавказский пленник» на сюжет поэмы Пушкина). Тогда же Алябьев работал над сборником украинских народных песен. И позднее в Оренбурге, где ему пришлось поселиться, Алябьев продолжал свою работу над изучением и собиранием народных песен – на этот раз башкирских.

Последние годы Алябьев жил нелегально в Москве. Познакомившись с произведениями поэта-революционера Огарева, он написал на его стихи несколько замечательных песен: «Кабак», «Изба», «Деревенский сторож». В них отразилась тяжелая доля русского народа. Умер Алябьев в 1851 году в Москве.

«Соловей» – одна из любимых и наиболее распространенных песен Алябьева. Все в ней скромно и просто. Песне предшествует оживленное фортепианное вступление в духе гитарного наигрыша. С первых же интонаций вокальной партии разворачивается пленительно мягкая, задумчивая мелодия. Широкая и плавно закругленная, она сразу же захватывает и покоряет своей строгой красотой. Обычное в русских народных песнях отклонение из минора в параллельный мажор (ре минор – фа мажор) придает звучанию более светлый оттенок. Оживленный припев звучит контрастно. Он построен на музыке инструментального вступления.

АЛЕКСАНДР ЕГОРОВИЧ ВАРЛАМОВ



1801–1848

Александр Егорович Варламов родился в 1801 году в Москве в семье мелкого чиновника, отставного поручика. С раннего детства мальчик играл по слуху на скрипке и на гитаре. Десяти лет его отдали в Придворную певческую капеллу в Петербурге. Отличный голос и яркие способности мальчика

заинтересовали Бортнянского – директора капеллы. Он стал отдельно заниматься с маленьким певцом. Впоследствии Варламов с благодарностью вспоминал своего учителя. Окончив учение в капелле, Варламов стал учителем пения в русской посольской церкви в Гааге (Голландия), но вскоре вернулся на родину. С 1829 года он живет в Петербурге. Знакомится с Глинкой, бывает на музыкальных вечерах в его доме. Со временем получает должность помощника капельмейстера московских императорских театров.

Нередко выступает как певец-исполнитель. В 30-е годы романсы и песни Варламова постепенно завоевывают широкую известность. По содержанию они разнообразны. Есть среди них широкие раздольные песни, похожие на народные протяжные («Ах ты время, времечко»), задумчиво-сосредоточенные «Горные вершин», «Тяжело, не стало сил») или же энергичные, разудалые («Вдоль по улице метелица метет», «Песня разбойника», «Вверх по Волге»).

Песни Варламова, искренние и простые, правдиво отражали те настроения, которые переживали русские люди в 30-е годы XIX столетия: неудовлетворенность действительностью, надежды на лучшее будущее и стремление к борьбе. Таковы песенные романсы «Река шумит» и «Белеет парус одинокий».

Романс «Белеет парус одинокий» написан на слова Лермонтова. В музыке композитор очень хорошо передал настроение стихотворения – стремительный порыв, жажду счастья, готовность к борьбе за него. Сопровождение романса написано в энергичном ритме болеро – испанского танца.

Варламов создал около 200 романсов и песен, концертные обработки русских народных песен, «Школу» для пения.

АЛЕКСАНДР ЛЬВОВИЧ ГУРИЛЕВ



1803–1858

Александр Львович Гурилев родился в 1803 году в Москве. Отец его был крепостным музыкантом графа Орлова и руководил крепостным оркестром. Первым учителем Гурилева был его отец. Мальчик с детства играл в крепостном оркестре на скрипке. Вместе с детьми графа Орлова он брал уроки фортепианной игры у знаменитого ирландского пианиста и композитора Джона Фильда, много лет жившего в России. Учился он и у композитора Геништы.

Унизительное положение крепостного и суровая юность наложили свой отпечаток на характер Гурилева. Только в 1831 году он и отец получили вольные. Молодой музыкант много сочиняет, дает уроки, выступает в концертах. Большое значение для Гурилева имела дружба с Варламовым, теплое участие которого во многом скрасило его одинокую жизнь. На мелодию варламовской песни «На заре ты ее не буди» Гурилев сочинил блестящие фортепианные вариации. Жизнь Гурилева сложилась нелегко.

Трудные жизненные обстоятельства были причиной тяжелой психической болезни, от которой он умер в 1858 году.

Наибольшей известностью пользовался Гурилев как автор песен и романсов. Все произведения Гурилева – будь то «русские песни», обработки народных песен или пьесы для фортепиано – отличаются задушевностью, искренностью, теплотой. Особенную любовь и признание завоевали песни «Матушка-шлубушк», «Вьется ласточка сизокрылая», «Разлука», «Колокольчик».

Многие романсы и песни Гурилева основаны на танцевальных ритмах – мазурки, польки, вальса. Так, мелодия песни «Домик-крошечка» написана в характере задорного игрового вальса.

Напротив, мелодиям песен «Колокольчик» и «Вьется ласточка сизокрылая» свойственны задушевные интонации и плавный ритм элегического вальса. Песня «Колокольчик» стала народной. Она поэтична, согрета искренним чувством. Далека и необозрима дорога, раскинувшаяся перед глазами, грустна и задумчива песня ямщика, однообразен звон колокольчиков. Мелодия развивается в ритме вальса. Плавная и задумчивая в начале произведения, она достигает в конце драматической кульминации.

Творчество Алябьева, Варламова и Гурилева – ценный вклад в сокровищницу русской музыки. Лучшие их песни и романсы входят в концертный репертуар певцов и хоров, они с любовью поются в народе и в наше время.

АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ



1799–1862

Верстовский Алексей Николаевич (18 февраля (1 марта) 1799 – 5 (17) ноября 1862) – композитор и театральный деятель, действительный статский советник.

Родился в имении Селиверстово Тамбовской губернии. Старший сын секунд-майора, коллежского советника незаконнорожденного потомка Селиверстовых Николая Алексеевича Верстовского и Анны Васильевны, урожденной Волковой. Всего в семье было шестеро детей. По свидетельству современников, именно мать, образованнейшая женщина, была первой наставницей в музыке для будущего композитора.

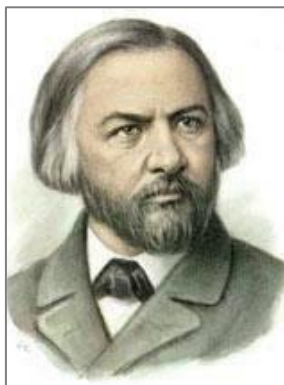
На службу был записан в шесть лет подканцеляристом в Тамбовскую удельную экспедицию. Окончил курс в Петербургском институте корпуса инженеров путей сообщения, а также обучался теории музыки.

С 1818 г. – коллежский секретарь. С 1821 г. – титулярный советник. В 1823 г. Верстовский переехал в Москву, где был определен чиновником особых поручений при канцелярии московского генерал-губернатора. Через два года получил пост инспектора музыки императорских московских театров. С 1826 г. – коллежский асессор. С 1830 г. – инспектор репертуара и одновременно периодически исполнял обязанности управляющего конторой. С 1859 г. – действительный статский советник. С 1860 г. – в отставке.

Несмотря на инженерное образование, всю жизнь занимался музыкой. Представитель романтизма в русской музыке, один из основоположников русской оперы-водевиля. Среди оперных произведений наибольшую популярность получила его «Аскольдова могила», шедшая в Москве более 400 раз. Наряду с операми А.Н. Верстовский сочинял фортепьянные сонаты, романсы, баллады на слова современных ему поэтов. В своем творчестве Алексей Николаевич неоднократно обращался к поэзии А.С. Пушкина, с которым был близко знаком. На слова поэта им написаны романсы: «Черная шаль», «Ночной зефир», «Цыганская песня» и много других. Был дружен со многими декабристами.

3. Творчество М.И. Глинки.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА



1804–1857

Глинка – основоположник русской классической музыки и первый русский композитор мирового значения. Творчество Глинки завершило

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

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

Биография:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Огромное значение для художественного формирования композитора имело его знакомство и постоянное общение с крупнейшими поэтами и писателями — Пушкиным, Дельвигом, Грибоедовым, Жуковским, Мицкевичем, Одоевским, а также с лучшими музыкантами того времени: Глинка часто встречается и музицирует с Варламовым, братьями Виельгорскими. Анна Петровна Керн, в доме которой часто бывал Глинка, рассказывала в своих воспоминаниях об исполнительском искусстве композитора: «Глинка... поклонился своим выразительным, почтительным манером и

сел за рояль. Можно себе представить, но мудрено описать мое удивление и восторг, когда раздались чудные звуки блистательной импровизации... У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки. Он так искусно владел инструментом, что до точности мог выразить все, что хотел; невозможно было не понять того, что пели клавиши под его миниатюрными пальцами... В звуках импровизации слышалась и народная мелодия, и свойственная только Глинке нежность, и игривая веселость, и задумчивое чувство. Мы слушали его, боясь пошевелиться, а по окончании оставались долго в чудном забытьи. ...Когда он, бывало, пел... романсы, то брал так сильно за душу, что делал с нами что хотел: мы и плакали и смеялись по воле его. У него был очень небольшой голос, но он умел ему придавать чрезвычайную выразительность и сопровождал таким аккомпанементом, что мы заслушивались. В его романсах слышалось и близкое искусное подражание звукам природы, и говор нежной страсти, и меланхолия, и грусть, и милое, неуловимое, необъяснимое, но понятное сердцу».

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

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

В Италии Глинка продолжает много сочинять. Из-под его пера появляются произведения разных жанров: «Патетическое трио», секстет для фортепиано и струнных инструментов, романсы «Венецианская ночь» и «Победитель», а также целый ряд фортепианных вариаций на темы популярных итальянских опер. Но вскоре в душе композитора возникают иные стремления, о чем есть свидетельство в «Записках»: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть Итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-Русски». Выехав летом 1833 года из Италии, Глинка сначала посетил Вену, затем переехал в Берлин, где зимой 1833 – 1834 года совершенствовал свои знания под руководством известного немецкого теоретика музыки Зигфрида Дена.

Центральный период творчества. Весной 1834 года Глинка возвращается в Россию и приступает к осуществлению своего заветного замысла, возникшего еще за границей, – созданию национальной оперы на отечественный сюжет. Этой оперой стал «Иван Сусанин», премьера которой состоялась в Петербурге 27 ноября 1836 года. Музыкальный писатель и критик В. Ф. Одоевский дал высокую оценку этому событию в русской музыке: «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, – новая стихия в искусстве – и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» Успех окрылил композитора, и сразу после премьеры «Ивана Сусанина» он начинает работать над новой оперой «Руслан и Людмила». Поэму Пушкина Глинка узнал еще в юности и теперь горел желанием воплотить в музыке яркие сказочные образы. Композитор мечтал, что либретто напишет сам поэт, но судьба распорядилась иначе. Гибель Пушкина разрушила первоначальные планы Глинки, и создание оперы растянулось почти на шесть лет. Другие жизненные обстоятельства также не благоприятствовали творческому процессу.

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

Композитор и музыкальный критик А.Н. Серов в своих воспоминаниях оставил выразительный портрет Глинки, относящийся к этому времени: «...Брюнет с бледно-смуглым, очень серьезным, задумчивым лицом, окаймленным узкими, черными, как смоль, бакенбардами; черный фрак застегнут доверху; белые перчатки; осанка чинная, горделивая... Как все истинные артисты, Глинка был темперамента, по преимуществу, нервного. Малейшее раздражение, тень чего-нибудь неприятного вдруг делали его совсем не в духе; среди общества, которое было не по нем, он, даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих... более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дальше, тем больше увлекался, потому что увлекал других».

Вместе с тем в эти трудные годы, работая над «Русланом», композитор создает много других сочинений; среди них романсы на слова Пушкина

«Я помню чудное мгновенье» и «Ночной зефир», вокальный цикл «Прощание с Петербургом» и романс «Сомнение» (оба на слова Кукольника), а также музыка к трагедии Кукольника «Князь Холмский», первый вариант (для фортепиано) «Вальса-фантазии». К этому же времени относится деятельность Глинки в качестве певца и вокального педагога: на его этюдах и упражнениях и при его участии постигали секреты мастерства певцы Д. Леонова, С. Гулак-Артемовский его советами пользовались О. Петров и А. Петрова-Воробьева (первые исполнители ролей Сусанина и Вани).

Наконец, была закончена опера «Руслан и Людмила» и 27 ноября 1842 года, ровно через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина», поставлена в Петербурге. Эта премьера принесла Глинке немало тяжелых переживаний. Император и его свита покинули зал до окончания представления, что определило «мнение» аристократической публики.

В печати разгорелись жаркие споры вокруг новой оперы. Великолепным ответом недоброжелателям Глинки стала статья В. Ф. Одоевского и строки из нее: «О, верьте мне! На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок – он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся вползти на его стебель и запятнать его, – черви спадут на землю, а цветок останется. Берегите его: он цветок нежный и цветет лишь один раз в столетие». «Руслан и Людмила» – «большая волшебная опера» (по определению автора) – стала первой русской сказочно-эпической оперой. В ней причудливо переплелись разнообразные музыкальные образы – лирические и эпические, фантастические и восточные.

Опера, проникнутая солнечным оптимизмом, выражает вечные идеи победы добра над злом, верности долгу, торжества любви и благородства. Глинка, по словам ученого и критика Б. Асафьева, «на былинный лад распел пушкинскую поэму», в которой неторопливое, как в сказе, былинное, развертывание событий построено на контрасте сменяющих друг друга красочных картин.

Традиции «Руслана и Людмилы» Глинки были в дальнейшем разносторонне развиты русскими композиторами. Эпичность, картинность по-новому ожили в опере «Князь Игорь» и «Богатырской симфонии» Бородина, а сказочность нашла свое продолжение во многих произведениях Римского-Корсакова. Сценическая жизнь «Руслана и Людмилы» не была счастливой. Оперу стали ставить все реже из-за резко возмущавшего увлечения аристократической публики итальянской оперой, и через несколько лет она надолго исчезла из репертуара.

Поздний период жизни и творчества. В 1844 году Глинка уезжает в Париж, где проводит около года. Художественная жизнь французской столицы производит на него большое впечатление; он встречается с французскими композиторами Джакомо Мейербером, а также Гектором Берлиозом, который с успехом исполнил в своих концертах фрагменты из опер Глинки и напечатал хвалебную статью о русском композиторе.

Глинка был горд приемом, оказанным ему в Париже: «...Я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России», – писал он в письме к матери. Весной 1845 года, специально выучив испанский язык, Глинка отправляется в Испанию. Там он пробыл два года: посещал многие города и области, изучал обычаи и культуру этой страны, записывал от народных певцов и гитаристов испанские мелодии, даже выучился народным танцам. Результатом поездки стали две симфонические увертюры: «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде». Одновременно с ними в 1848 году появилась знаменитая «Камаринская» – оркестровая фантазия на темы двух русских песен. С этих произведений ведет свое начало русская симфоническая музыка.

Последнее десятилетие Глинка жил попеременно то в России (Новоспасское, Петербург, Смоленск), то за границей (Варшава, Париж, Берлин). В эти годы зарождаются новые веяния в русском искусстве, связанные с расцветом, по определению В. Белинского, «натуральной» (реалистической) школы в литературе. Они пронизывают творчество Тургенева, Достоевского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Толстого и других писателей. Это течение не прошло мимо внимания композитора – оно определило направление его дальнейших художественных поисков.

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

Весной 1856 года Глинка совершает последнюю поездку в Берлин. Увлечшись старинной полифонией, изучая произведения Палестрины, Генделя, Баха, он не оставляет мысль о возможности связать «фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Эта задача вновь привела Глинку к Зигфриду Дену. Целью занятий было создание оригинальной русской полифонии, основанной на мелодиях знаменного распева. Начинался новый этап творческой биографии, которому не суждено было продолжиться. 3 февраля 1857 года в Берлине Глинка скончался. По настоянию Л.И. Шестаковой его прах был перевезен в Россию и погребен на кладбище Александровской лавры в Петербурге. Глинка не успел осуществить многое из задуманного. Но идеи, заложенные в его творчестве, получили развитие в произведениях всех крупнейших русских композиторов.

4. Опера «Жизнь за царя», опера «Руслан и Людмила»

«Иван Сусанин» или «Жизнь за царя»

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

Премьера оперы, как уже говорилось, состоялась в Петербурге 27 ноября 1836 года. Успех, по словам автора, был «самый блистательный»; ему в большой степени способствовали выдающиеся оперные певцы О. Петров и А. Петрова-Воробьева – исполнители партий Сусанина и Вани. Тем не менее часть аристократической публики презрительно называла музыку оперы «мужицкой», «кучерской», на что композитор остроумно заметил в своих «Записках»: «Это хорошо и даже верно, ибо кучера, по моему, дельнее господ». А одним из самых лаконичных и метких отзвуков борьбы мнений стал знаменитый экспромт Пушкина:

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

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

Краткое содержание

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

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

Действие второе. Бал в замке польского короля Сигизмунда. Шляхта кичится своими победами и мечтает о богатой добыче. Внезапное появляется гонец, он сообщает о разгроме войск ополчением Минина и Пожарского. Поляки в смятении. Новый отряд рыцарей отправляется в поход на Русь.

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

Действие четвертое. Картина первая. По лесу в поисках врага пробирается отряд Собинина. *Картина вторая.* Ночь. К воротам монастырского посада прибегает Ваня. Он будит посадских людей и ополченцев, укрывшихся в монастыре. Все устремляются за врагом. *Картина третья.* Глухой, непроходимый лес. Ночь. Сюда Сусанин завел измученных поляков. Расположившись на отдых, поляки засыпают. Сусанин размышляет о предстоящей гибели, вспоминает близких, мысленно прощается с ними. Поднимается метель, от усиливающейся вьюги поляки просыпаются и, убедившись в безвыходности своего положения, в ярости убивают Сусанина.

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

Опера «Руслан и Людмила»

Работа над оперой началась в 1837 году и шла в течение пяти лет с перерывами. Глинка приступил к сочинению музыки, не имея готового. Из-за смерти Пушкина он был вынужден обратиться к другим поэтам,

в том числе любителям из числа друзей и знакомых – Нестору Кукольникову, Валериану Ширкову, Николаю Маркевичу и другим.

В текст оперы вошли некоторые фрагменты поэмы, но в целом он написан заново. Глинка и его либреттисты внесли ряд изменений в состав действующих лиц. Исчезли одни персонажи (Рогдай), появились другие (Горислава); подверглись некоторой переделке и сюжетные линии поэмы.

Замысел оперы в значительной степени отличается от литературного первоисточника. Гениальной юношеской поэме Пушкина (1820), основанной на темах русского сказочного эпоса, присущи черты легкой иронии, шуточного отношения к героям. От такой трактовки сюжета Глинка решительно отказался. Он создал произведение эпического размаха, исполненное больших мыслей, широких жизненных обобщений.

В опере воспеваются героизм, благородство чувств, верность в любви, высмеивается трусость, осуждаются коварство, злоба и жестокость. Через все произведение композитор проводит мысль о победе света над тьмой, о торжестве жизни. Традиционный сказочный сюжет с подвигами, фантастикой, волшебными превращениями Глинка использовал для показа разнообразных характеров, сложных взаимоотношений между людьми, создав целую галерею человеческих типов. Среди них – рыцарски благородный и мужественный Руслан, нежная Людмила, вдохновенный Баян, пылкий Ратмир, верная Горислава, трусливый Фарлаф, добрый Финн, коварная Наина, жестокий Черномор.

Опера писалась Глинкой в течение пяти лет с большими перерывами: она была закончена в 1842 году. Премьера состоялась 27 ноября (9 декабря) того же года на сцене Большого театра в Петербурге.

Краткое содержание

Действие 1. Светозар, великий князь киевский, устраивает пир в честь своей дочери Людмилы. Женихи на руку Людмилы – витязи Руслан, Ратмир и Фарлаф, которые окружают прекрасную княжну. Людмила подает руку Руслану. Князь одобряет выбор дочери, и пир переходит в свадебное торжество. Баян предрекает в своих песнях беду, грозящую Руслану и Людмиле. Народ желает счастья молодым. Вдруг страшный гром потрясает хоромы. Когда все приходят в себя, оказывается, что Людмила исчезла. Светозар в отчаянии обещает руку Людмилы тому, кто возвратит исчезнувшую княжну.

Действие 2. Картина 1. И вот Руслан, Фарлаф и Ратмир отправились искать Людмилу. Руслан находит хижину волшебника Финна. Здесь молодой витязь узнает, что его невеста находится во власти злого карлика Черномора. Финн рассказывает о своей любви к надменной красавице Наине и о том, как он попытался чарами завоевать её любовь к себе. Но он в страхе бежал от своей возлюбленной, которая к тому времени состарилась и стала ведьмой. Любовь Наины обратилась в великую злобу, и теперь она будет мстить всем влюблённым.

Картина 2. Фарлаф также старается напасть на след Людмилы. Вдруг появляется злая волшебница Наина. Она советует ему идти домой, обещая «добыть» для него Людмилу.

Картина 3. Тем временем Руслан уже далеко. Конь приносит его на заколдованное поле, усеянное мёртвыми костями. Огромная голова – жертва Черномора – насмехается над Русланом, и тот наносит ей удар. Появляется волшебный меч, голова умирает, но успевает поведать тайну: только этим мечом можно отсечь бороду Черномора и лишить его колдовской силы.

Действие 3. Волшебница Наина обещала Фарлафу избавить его от соперников. Её чаровницы заманили к себе Ратмира и не отпускают его, лишая воли, обольщая его песнями, танцами и своей красотой. Здесь звучит «Персидский хор», написанный Глинкой на основе азербайджанской народной песни «Галанын дибиндэ» Потом Ратмира должна убить Наина. Такая же участь ждет и Руслана. Помешать чарам Наины пытается её пленница Горислава, покинувшая свой гарем в поисках Ратмира. Но появляется Финн и освобождает героев. Они все вместе отправляются на север.

Действие 4. Во дворце злого Черномора музыкой и танцами развлекают Людмилу. Но все напрасно! Людмила думает только о своем возлюбленном Руслане.

Но вот наконец Руслан попадает во дворец Черномора. Черномор погружает Людмилу в глубокий сон, а затем принимает вызов Руслана на смертный бой. Волшебным мечом Руслан отрезает карлику бороду, в которой сохранилось его могущество. Руслан побеждает Черномора и спешит к Людмиле. Руслан видит, что его невеста спит мёртвым сном, невольная ревность охватывает витязя. Но Ратмир и Горислава успокаивают его. Руслан забирает её и, сопровождаемый друзьями и бывшими рабами Черномора, покидает дворец, устремив свой путь на Киев в надежде там разбудить юную княжну.

Действие 5. Картина 1. Ночь. По пути в Киев Руслан, Ратмир, Горислава и сопровождающие их освобождённые рабы Черномора остановились на ночлег. Их сон стережет Ратмир. Мысли его обращены к Гориславе, он охвачен воскреснувшей любовью к ней. Вбегают рабы Черномора и сообщают Ратмиру, что Фарлаф, подстрекаемый Наиной, похитил спящую Людмилу, а Руслан исчез во тьме ночной. Появившийся Финн приказывает Ратмиру пуститься вслед за Русланом в Киев и вручает ему волшебный перстень, который разбудит Людмилу ото сна.

Картина 2. В гриднице Светозара в Киеве оплакивают прекрасную Людмилу, которую никто не может разбудить. Её принёс похитивший её Фарлаф, но разбудить её он не в силах. Слышен шум приближающихся всадников – это Руслан с друзьями. В ужасе трусливый Фарлаф. Руслан подходит к Людмиле и надевает ей на палец волшебный перстень Финна. Людмила пробуждается. Народ славит великих богов, святую Отчизну и мудрого Финна.

Лекция 3. Творчество А.С. Даргомыжского

1. Биография А.С. Даргомыжского
2. Творчество А.С. Даргомыжского

1. *Биография А.С. Даргомыжского*

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ДАРГОМЫЖСКИЙ



1813–1869

Даргомыжский – младший современник и друг Глинки – продолжил дело создания русской классической музыки. Вместе с тем его творчество принадлежит уже другому этапу в развитии национального искусства. Если Глинка выразил круг образов и настроений пушкинской эпохи, то Даргомыжский находит свой путь: его зрелые сочинения созвучны реализму многих произведений Гоголя, Некрасова, Достоевского, Островского, художника Павла Федотова. Стремление передать жизнь во всем ее разнообразии, интерес к личности «маленького» человека и к теме социального неравенства, точность и выразительность психологических характеристик, в которых особенно ярко раскрывается дарование Даргомыжского как музыкального портретиста, – вот отличительные особенности его таланта. Даргомыжский был по своей природе вокальным композитором. Главными жанрами его творчества стали опера и камерная вокальная музыка. Новаторство Даргомыжского, его поиски и достижения нашли продолжение в произведениях следующего поколения русских композиторов – членов балакиревского кружка и Чайковского.

Детство и юность. Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в имении родителей в Тульской губернии. Через несколько лет семья переезжает в Петербург, и с этого момента большая часть жизни будущего композитора протекает в столице. Отец Даргомыжского служил чиновником, а мать, женщина творчески одаренная, пользовалась известностью как поэтесса-любительница. Родители стремились дать своим шестерым детям широкое и разностороннее образование, в котором главное место занимали литература, иностранные языки, музыка. С шести лет Сашу стали обучать игре на фортепиано, а затем и на скрипке; позже он занимался и пением.

Свое фортепианное образование юноша завершил у одного из лучших столичных преподавателей, австрийского пианиста и композитора Ф. Шоберлехнера. Став превосходным виртуозом и неплохо владея скрипкой, он часто принимал участие в любительских концертах и квартетных вечерах петербургских салонов. Тогда же, с конца 1820-х годов, начинается чиновничья служба Даргомыжского: примерно полтора десятилетия он занимал должности в различных департаментах и вышел в отставку в чине титулярного советника.

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

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

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

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

По примеру Глинки Даргомыжский задумал сочинение оперы, но в выборе сюжета проявил самостоятельность художественных интересов.

Воспитанная с детства любовь к французской литературе, увлечение французскими романтическими операми Мейербера и Обера, желание создать «нечто истинно драматическое» – все это остановило выбор композитора на популярном романе Виктора Гюго «Собор

Парижской Богоматери». Опера «Эсмеральда» была закончена в 1839 году и представлена для постановки в Дирекцию императорских театров. Однако ее премьера состоялась лишь в 1848 году: «...Эти-то восемь лет напрасного ожидания, – писал Даргомыжский, – и в самые кипучие года жизни, легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность».

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

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

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

Зрелый период творчества. Во второй половине 1840-х годов в русском искусстве происходят серьезные изменения. Они были связаны с развитием передового общественного сознания в России, с усилением интереса к народной жизни, со стремлением к реалистическому отображению повседневного быта людей простого сословия и социального конфликта между миром богатых и бедных. Появляется новый герой – «маленький»

человек, и описание судьбы и жизненной драмы мелкого чиновника, крестьянина, ремесленника становится главной темой произведений современных писателей. Этой же теме посвящены многие зрелые сочинения Даргомыжского. В них он стремился усилить психологическую выразительность музыки. Творческий поиск привел его к созданию в вокальных жанрах метода интонационного реализма, который правдиво и точно отражает внутреннюю жизнь героя произведения. В 1845-1855 годы композитор с перерывами работает над оперой «Русалка» по одноименной неоконченной драме Пушкина. Даргомыжский сам сочинял либретто; он бережно подошел к пушкинскому тексту, по возможности сохраняя большинство стихов. Его привлекла трагическая судьба крестьянской девушки и ее несчастного отца, потерявшего рассудок после самоубийства дочери. В этом сюжете воплощена постоянно интересовавшая композитора тема социального неравенства: дочь простого мельника не может стать женой родовитого князя. Такая тема давала возможность автору раскрыть глубокие душевные переживания героев, создать настоящую лирическую музыкальную драму, полную жизненной правды.

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

Отличительной особенностью оперы явились ее речитативы, отразившие стремление композитора к декламационным мелодиям, ранее уже проявившее себя в его романсах.

В «Русалке» Даргомыжский создает новый вид оперного речитатива, который следует за интонацией слова и чутко воспроизводит «музыку» живой русской разговорной речи. «Русалка» стала первой русской классической оперой в реалистическом жанре психологической бытовой музыкальной драмы, проложив дорогу лирико-драматическим операм Римского-Корсакова и Чайковского. Премьера оперы состоялась 4 мая 1856 года в Петербурге. Дирекция императорских театров отнеслась к ней недоброжелательно, что сказалось в небрежной постановке (старые, убогие костюмы и декорации, сокращение отдельных сцен). Высшее столичное общество, повально увлеченное итальянской оперной музыкой, проявило к «Русалке» полное равнодушие. Тем не менее опера имела успех у демократической публики.

Незабываемое впечатление производило исполнение партии Мельника великим русским басом Осипом Петровым. Передовые музыкальные критики Серов и Кюи горячо приветствовали рождение новой русской оперы. Однако на сцене она шла редко и вскоре исчезла из репертуара, что не могло не вызвать у автора тяжелых переживаний.

Во время работы над «Русалкой» Даргомыжский пишет много романсов. Его все сильнее привлекает поэзия Лермонтова, на чьи стихи создаются проникновенные монологи «Мне грустно», «И скучно, и грустно».

Он открывает новые стороны в поэзии Пушкина и сочиняет превосходную комедийно-бытовую сценку «Мельник».

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

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

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

Общественная активность композитора проявилась в его работе по организации Русского Музыкального Общества (РМО – концертная организация, созданная в 1859 году А. Г. Рубинштейном).

Она ставила перед собой задачи музыкального просвещения в России, расширения концертной и музыкально-театральной деятельности, организации музыкальных учебных заведений). В 1867 году он становится председателем его петербургского отделения. Он принимает участие и в разработке устава Петербургской консерватории.

В 60-е годы Даргомыжский создает несколько симфонических пьес: «Баба-яга», «Казачок», «Чухонская фантазия». Эти «характеристические фантазии для оркестра» (по определению автора) основаны на народных мелодиях и продолжают традиции «Камаринской» Глинки.

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

Вскоре по возвращении на родину в Петербурге состоялось возобновление «Русалки». Триумфальный успех постановки, ее широкое общественное признание содействовали новому душевному и творческому подъему композитора. Он начинает работу над оперой «Каменный гость» по одноименной «маленькой трагедии» Пушкина и ставит перед собой невероятно сложную и смелую задачу: сохранить неизменным пушкинский текст и построить произведение на музыкальном воплощении интонаций человеческой речи. Даргомыжский отказывается от привычных оперных форм (арий, ан-

самблей, хоров) и делает основой произведения речитатив, который является как главным средством характеристики персонажей, так и основой сквозного (непрерывного) музыкального развития оперы (Некоторые принципы оперной драматургии «Каменного гостя», первой русской камерной оперы, нашли свое продолжение в произведениях Мусоргского («Женитьба»), Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери»), Рахманинова («Скупой рыцарь»)).

На музыкальных вечерах в доме композитора в дружеском кругу неоднократно исполнялись и обсуждались сцены из почти готовой оперы. Ее наиболее восторженными поклонниками были композиторы «Могучей кучки» и музыкальный критик В. В. Стасов, особенно сблизившиеся с Даргомыжским в последние годы его жизни. Но «Каменный гость» оказался «лебединой песнью» композитора – он не успел закончить оперу. Даргомыжский скончался 5 января 1869 года и был похоронен в Александро-Невской лавре, недалеко от могилы Глинки.

Согласно завещанию композитора, оперу «Каменный гость» закончил по авторским эскизам Ц. А. Кюи, а оркестровал Римский-Корсаков. Благодаря усилиям друзей в 1872 году, спустя три года после смерти композитора, его последняя опера была поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге.

2. Творчество А.С. Даргомыжского

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

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

Несмотря на особую любовь Даргомыжского к творчеству Пушкина и Лермонтова, круг поэтов, к стихам которых обращался композитор, весьма разнообразен: это Жуковский, Дельвиг, Кольцов, Языков, Кукольник, поэты-искровцы Курочкин и Вейнберг и другие. Вместе с тем компо-

зитор неизменно проявлял особую требовательность к поэтическому тексту будущего романса, тщательно отбирая лучшие стихотворения.

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

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

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

Романс построен в трехчастной форме. Со светлыми и радостными крайними разделами (до мажор) отчетливо контрастирует средний со сменной лада (ля минор), с более динамичной вокальной мелодией и взволнованной кульминацией в конце раздела. Роль фортепианной партии состоит в гармонической поддержке мелодии, а по фактуре она представляет собой традиционный романсовый аккомпанемент.

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

Большое значение в мелодике романса, особенно его второго предложения, приобретают частые паузы, скачки на широкие интервалы, взволнованные интонации-возгласы: такова, например, кульминация в конце второго предложения («слезами и тоской»), подчеркнутая ярким гармоническим средством – отклонением в тональность II низкой ступени

(ре минор – ми-бемоль мажор). Фортепианная партия, основанная на мягкой аккордовой фигурации, объединяет насыщенную цезурами (Цезура – момент членения музыкальной речи. Признаки цезуры: паузы, ритмические остановки, мелодические и ритмические повторы, смена регистра и другие) вокальную мелодию и создает сосредоточенный психологический фон, ощущение душевной самоуглубленности.

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

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

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

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

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

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

МОДУЛЬ 2. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Лекция 4. Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева

1. Расцвет русской музыкальной культуры второй половины XIX века
2. Биография и творчество М.А. Балакирева

1. Расцвет русской музыкальной культуры второй половины XIX века

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

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

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

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

В эти годы расцветает театральное искусство. Помимо государственных («казенных») театров в столице и провинции появляются многочисленные частные труппы; в их репертуар все чаще включается современная реалистическая драма. Глубокие психологические образы в спектаклях

создают такие корифеи русской сцены, как Пров Садовский, Федотова, Ермолова, Савина, Варламов.

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

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

Для обучения и воспитания профессиональных музыкантов, потребность в которых резко увеличилась, в 1862 году в Петербурге музыкальные классы РМО были преобразованы в первую русскую консерваторию, директором которой стал А.Г. Рубинштейн. В 1866 году открывается Московская консерватория; ее возглавил брат А.Г. Рубинштейна Николай Григорьевич Рубинштейн – пианист и дирижер, много сделавший для развития музыкальной жизни Москвы.

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

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

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

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

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

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

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

В 70-е годы Балакирева начинают преследовать неудачи как в его музыкально-общественной деятельности, так и в личной жизни. Изменяются его отношения с членами «Могучей кучки», которые, став зрелыми композиторами, перестали нуждаться в его помощи и опеке. Борьба с жизненными невзгодами, утрата веры в свои силы, материальная нужда приводят Балакирева к длительному душевному и творческому кризису.

В начале 80-х годов Балакирев возвращается к музыкальной деятельности – вновь возглавляет БМШ, становится директором Придворной певческой капеллы, создает новые произведения (симфоническая поэма «Тамара», позднее две симфонии, а также романсы и фортепианные сочинения).

Но это был уже другой человек – замкнутый и утративший прежнюю энергию. Рука об руку с Балакиревым и его молодыми единомышленниками новые пути в русском искусстве прокладывал музыкальный и художественный критик, историк Искусства Владимир Васильевич Стасов (1824–1906). Человек энциклопедических знаний, знаток музыки, живописи, скульптуры, театра, литературы, народного искусства, он был им близким другом и помощником, вдохновителем и инициатором творческих замыслов.

Стасов был участником всех музыкальных собраний Балакиревского кружка, первым слушателем и критиком новых сочинений. В своих статьях он пропагандировал творчество крупнейших представителей отечественного искусства и всю свою долгую жизнь посвятил борьбе за самостоятельный национальный; путь его развития.

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

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

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

2. Биография и творчество М.А. Балакирева

МИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ БАЛАКИРЕВ



1836–1910

Балакирев Милий Алексеевич – русский пианист и дирижёр. Плодотворный композитор, на чьём счету немало фортепианных, вокальных и оркестровых произведений. Милий Балакирев, биография которого стала олицетворением преданного служению музыке, был известен как глава творческого объединения «Могучая кучка», задача которого состояла в воплощении русской национальной идеи в музыке. В нашей статье вы

сможете узнать интересные факты жизни музыканта, которые будут полезны для детей школьного возраста.

Ранние годы. Милий Алексеевич Балакирев появился на свет 21 декабря 1836 года (2 января 1837 года по новому стилю) в Нижнем Новгороде, в старинном дворянском семействе с богатой историей.

Поначалу музыкальным образованием Милия занималась его мать, которая преподавала сыну основы игры на фортепиано. Когда же мальчику исполнилось 10 лет, он на все летние каникулы переехал в Москву, чтобы брать уроки у известного пианиста и композитора Александра Дюбюка.

Вернувшись в Нижний Новгород, Милий продолжил занятия с местным пианистом Карлом Эйзерихом. В краткой биографии Балакирева стоит отметить, что он так и не получил систематического музыкального образования.

Большое участие в судьбе юного музыканта принял меценат, большой знаток музыки А.Д. Улыбышев, который смог сразу разглядеть в Балакиреве талант. В доме Улыбышева Балакирев выступал в качестве пианиста, дирижировал любительским оркестром на музыкальных вечерах.

В 1853 году Милий Балакирев под влиянием семьи поступил на математический факультет Казанского университета, но уже через год бросил его, чтобы всего себя посвятить музыке.

Первое признание. В 1855 году Улыбышев, видя усердие Балакирева, решил взять его с собой в Санкт-Петербург, чтобы познакомить с выдающимся композитором М.И. Глинкой. Милий смог продемонстрировать свои вокальные сочинения мэтру, и тот высоко оценил творчество начинающего композитора. Глинка также посоветовал ему посвятить себя сочинению музыки в национальном духе.

Спустя год состоялось дебютное выступление Балакирева перед петербургской публикой в качестве виртуоза-пианиста. Не только зрители, но и искушённые музыкальные критики с восторгом приняли творчество Милия.

Популярность Балакирева быстро росла. Он стал получать приглашения выступать в знатных домах столицы, в короткие сроки его концертная деятельность стала очень насыщенной.

Несмотря на большой успех, Балакирев не зазнался. Молодой человек понимал, что самое важное для него – написание музыки. Сократив количество концертов до минимума, он с упоением принялся сочинять композиции.

«Могучая кучка». 1850-е годы оказались самыми важными в творческой биографии Балакирева. Именно тогда она познакомилась и завела дружбу с музыкантами В.В. Стасовым и А.С. Даргомыжским, с которыми образовал кружок «Могучая кучка».

Вскоре к ним присоединились такие выдающиеся композиторы как М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи.

Музыкантов объединяли поиски национальных корней и тяга к родной культуре. Они записывали и изучали образцы русского музыкального фольклора и русского церковного пения. Полученные результаты музыканты в обработанном виде воплощали в музыкальных сочинениях, чаще всего в операх.

Педагогическая деятельность. В 1862 году Балакирев стал одним из основателей «Бесплатной музыкальной школы», которая находилась под императорским покровительством. Воспитанники школы часто устраивали концерты, в которых Балакирев дирижировал оркестром.

В 1870-х годах Балакирев был отстранён от руководства и очень тяжело переживал своё увольнение. Он даже хотел уйти в монастырь, но благодаря священнику Ивану Верховскому смог вновь вернуться к музыке.

В 1883 году композитор получил назначение на должность заведующего придворной певческой капеллой. На новом месте Балакирев смог проявить себя талантливым администратором и заботливым руководителем. Его усилиями была разработана программа научных классов, он много времени уделял развитию оркестровых классов при капелле.

Милий Алексеевич так и не завёл семью. Все свои силы он отдавал музыке и заботе о младших сёстрах. Стойко переносить тяжелые жизненные периоды ему помогала религия. Скончался композитор Балакирев 29 мая 1910 года.

Лекция 5. Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное

1. Биография М.П. Мусоргского
2. Опера «Борис Годунов»
3. Цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки»

1. *Биография М.П. Мусоргского*

МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ МУСОРГСКИЙ



1839–1881

Модест Петрович Мусоргский родился 9 марта 1839 года в селе Карево Торопецкого уезда Псковской губернии в семье помещика. Бабушка будущего композитора была крепостной крестьянкой. Отец Модеста Пет-

ровича служил чиновником, мать была дочерью небогатого помещика. Музыкально образованная и одаренная пианистка, она была первой учительницей музыки своего сына.

Воспитательницей Модеста была также няня, преданная и любящая женщина. Подобно няне Пушкина, она знала множество песен и сказок. Именно ее сказки, вспоминал Мусоргский, послужили главным импульсом к музыкальным импровизациям на фортепиано в то время, когда он не имел еще понятия о самых элементарных правилах игры на инструменте. Воспоминания детских лет отражены Мусоргским в одной из его ранних фортепианных пьес и в некоторых номерах вокального цикла «Детская». Незабываемо яркими были впечатления от русских народных песен и причитаний, слышанных в родном селе, от богатой и суровой природы родного края.

Музыкой Мусоргский начал заниматься с пяти лет и делал быстрые успехи. Так, девяти лет он сыграл перед гостями трудный концерт Фильда. Его музыкальную одаренность заметили, но о профессии музыканта не могло быть и речи: в помещичьем кругу это занятие считалось недостойным дворянина. По желанию родных Модест должен был стать офицером, как в свое время и другие юноши их семьи.

В 1849 году Мусоргского со старшим братом отвезли в Петербург и отдали в немецкую Петропавловскую школу. Одновременно шли занятия музыкой у известного в то время педагога А. Герке. Затем Мусоргский поступил в школу гвардейских подпрапорщиков, по окончании которой был зачислен в Преображенский полк. Первые годы самостоятельной жизни Мусоргского ничем не отличались от жизни его приятелей по военной службе. Он вел светский и довольно легкомысленный образ жизни: развлекался, танцевал на балах, охотно играл танцы и пел отрывки из модных итальянских опер.

Вскоре важные события послужили поворотом в жизни Мусоргского. В 1857 году он знакомится сперва с Даргомыжским, а затем с молодым Балакиревым. Тогда же начались их музыкальные занятия и тесная дружба. Но офицерская служба отнимала слишком много времени, отвлекала от серьезной творческой работы. Вот почему через год Мусоргский выходит в отставку и всецело посвящает себя музыке. Однако, чтобы зарабатывать на жизнь, ему пришлось все же служить в качестве мелкого чиновника.

Много радости юноша находит в творческом общении с композиторами «Могучей кучки» – Балакиревым, Кюи, Бородиным, Римским-Корсаковым, а также с критиком В. В. Стасовым.

Друзья собирались, играли свои произведения, обсуждали их. Душою общества и непререкаемым музыкальным авторитетом был в те годы Балакирев.

В 1863 году Мусоргский сблизился с передовой студенческой молодежью и некоторое время жил в «коммуне» с пятью другими товарищами. Они много вместе читали, обсуждали литературные новинки, спорили

о назначении искусства и событиях общественной жизни. Такие коммуны, возникшие под влиянием романа Чернышевского «Что делать?», были распространены в 60-е годы среди передовой, демократически настроенной молодежи и студентов.

В начале 60-х годов Мусоргский работает над своей первой оперой «Саламбо» по роману Флобера. В грандиозных народных сценах этого произведения уже проявляется индивидуальность композитора (опера осталась неоконченной). В 1867 году создается симфоническая картина «Иванова ночь на Лысой горе» в ее первой редакции. Тогда же появляются замечательные песни на слова Некрасова – «Калистрат», «Колыбельная Еремушке». В 1868 году Мусоргский начинает оперу «Женитьба» на текст комедии Гоголя. И хотя было написано лишь первое действие, но работа оказалась важной для композитора. Подобно Даргомыжскому, он ищет новые средства музыкальной выразительности, пытается сблизить музыкальную речь с живыми интонациями человеческого голоса, разговорной речи.

Вся сила таланта Мусоргского раскрылась в опере «Борис Годунов» по трагедии Пушкина. Опера была начата в 1868 году. Сюжет «Бориса» захватил Мусоргского. Он жил в непрерывном творческом горении. Сочинение шло очень быстро, и в 1869 году партитура оперы в ее первой редакции уже была закончена.

Даргомыжский, успевший незадолго до своей кончины услышать некоторые сцены «Бориса», восторженно приветствовал их. Товарищи по балакиревскому кружку тоже приняли оперу горячо. Однако опера не была принята к постановке. Театральный комитет был возмущен неслыханно смелым замыслом Мусоргского.

Отказ произвел тяжелое впечатление на композитора. Друзья уговорили его переработать оперу. Во второй редакции были введены две польские сцены с ролью Марины Мнишек и, кроме того, сочинена кульминационная сцена народного восстания, так называемая «сцена под Кромами». Друзья Мусоргского, особенно Стасов и Римский-Корсаков, встретили вторую редакцию «Бориса» восторженно. Вторая редакция была закончена в 1872 году. Но лишь после долгой и упорной борьбы за постановку 8 февраля 1874 года состоялась наконец премьера оперы «Борис Годунов». Успех был огромным.

Волнения и переживания, связанные с постановкой «Бориса Годунова», тяжело отразились на здоровье Модеста Петровича, и лишь в искреннем участии и поддержке друзей черпал он силы для борьбы за свои высокие идеалы, за правду в искусстве. Немалое значение имела его дружба с Римским-Корсаковым, которая особенно окрепла в эти трудные годы. В 1871 году они даже поселились вместе, работали в одной комнате, за одним инструментом.

Огромную роль в жизни Мусоргского сыграло постоянное общение со Стасовым. Композитор часто посещал его, гостил на даче его брата Дмитрия

Васильевича Стасова, много времени проводил с детьми этой дружной семьи. Встречи с ребяташками, наблюдение над их жизнью вдохновили Мусоргского на создание вокального цикла «Детская». В этом песенном цикле он с большой чуткостью отразил своеобразный мир детской души.

В 70-е годы Мусоргский вновь обратился к русской истории. Его привлекли события конца XVII века – стрелецкие бунты и движение раскольников. Это было время острой борьбы старой боярской Руси против преобразований вступившего на престол молодого Петра I. По совету Стасова Мусоргский в 1872 году принялся за работу над оперой «Хованщина». В народном движении композитор видел проявление силы и мощи русского народа.

Опера «Хованщина» была посвящена В. В. Стасову, который немало помогал Мусоргскому в работе и советами, и участием, и разыскиванием нужных исторических документов. Работа над «Хованщиной» заняла почти все последнее десятилетие жизни композитора.

Одновременно, в 1874 году, Мусоргский принялся за сочинение комической оперы по повести Гоголя «Сорочинская ярмарка». Ее жизнерадостная музыка полна народного юмора, светлой лирики. В ней широко использованы украинские народные песни.

В 1874 году Мусоргский написал еще одно неповторимо своеобразное произведение – цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» – под впечатлением выставки рисунков талантливого художника и архитектора В. Гартмана.

Середина и конец 70-х годов были тяжелым периодом в жизни Мусоргского. Несмотря на успех у публики, опера «Борис Годунов» давалась редко, изуродованная сокращениями (купюрами).

С самого начала цензура не пропустила сцены в Чудовом монастыре, позднее была запрещена и бунтарская сцена под Кромами. Общественный подъем 60-х годов, воодушевлявший русских художников, сменяется к концу 70-х годов жестокой реакцией. Всем существом чуткий и впечатлительный Мусоргский ощущал тяжесть реакционного гнета. В эти годы он часто страдает и от одиночества.

Обстоятельства сложились так, что творческие собрания «Могучей кучки» в те годы прекратились. Длительная тяжелая болезнь на много лет оторвала Балакирева от друзей, от музыки. Бородин увлекся общественно-просветительной деятельностью, забросив даже работу над оперой «Князь Игорь», а Римский-Корсаков – к тому времени профессор Петербургской консерватории – все свое время отдавал изучению технической стороны композиции. Мусоргскому, увлеченному грандиозным замыслом «Хованщины», все это казалось изменой большому делу «Новой русской школы»: «Могучая кучка» выродилась в бездушных изменников, – с горечью жаловался он в письме к Стасову.

Тяжелые переживания этого времени нашли отражение в трагических циклах романсов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» (оба цикла на слова А. Голенищева-Кутузова). Гениальное произведение Мусоргского – песня-пляска «Трепак» из второго цикла – посвящена горькой судьбе бедняка-крестьянина, замерзающего ночью в метель.

В последние годы жизни Мусоргский чувствует себя особенно одиноким. С потерей службы пришла настоящая нужда. Здоровье композитора расшаталось. Единственным светлым лучом была поездка на юг. Летом 1879 года известная русская певица Д. Леонова пригласила Мусоргского совершить с ней концертную поездку по югу России в качестве аккомпаниатора. В этих концертах Мусоргский выступал и со своими произведениями, по большей части отрывками из опер. Поездка принесла много свежих впечатлений, и по возвращении он был полон новых творческих планов. Однако с началом 1881 года его здоровье резко ухудшилось. 14 февраля тяжело больного композитора поместили в военный госпиталь, где 16 марта он скончался. Незаконченную «Хованщину» завершил Римский-Корсаков.

Поставленная в Москве на частной оперной сцене Мамонтова, «Хованщина» имела огромный успех благодаря гениальному исполнению партии Досифея молодым русским певцом Ф. И. Шаляпиным. В те же годы Шаляпин становится непревзойденным исполнителем и роли Бориса Годунова.

Позднее, в 1917 году, Кюи закончил и отредактировал оперу «Сорочинская ярмарка». Более вдумчиво подошел к этой задаче уже в наше время композитор В. Шебалин. В его талантливой редакции и оркестровке теперь и ставится эта опера.

2. Опера «Борис Годунов»

В пушкинской трагедии «Борис Годунов» Мусоргского привлекала возможность показать в опере пробуждение силы народа, которая выливается в открытое недовольство, а под конец – в стихийное восстание.

Основная идея оперы Мусоргского, как и пьесы Пушкина, – это конфликт между преступным царем Борисом и народом, приводящий к восстанию. Трагедия усугубляется внутренней душевной драмой Бориса, царя-убийцы, муками его совести. Внимание композитора было сосредоточено на раскрытии основного замысла: столкновения царя и народа. Народ в опере Мусоргского – главное действующее лицо.

Пролог. Первая картина. Во дворе Новодевичьего монастыря толпится народ, согнанный по приказу бояр просить Бориса Годунова принять «престол и шапку Мономаха» – стать царем. Небольшое оркестровое вступление рисует образ угнетенного народа. Скорбная тема вступления близка русским народным протяжным песням.

Она проходит несколько раз, обрастает сопровождающими голосами, звучит все более мощно и динамично. Важную роль в музыке пролога играет тема насилия – «топчущийся» мотив, как бы постукивание дубинки.

«Живо! На колени!» – кричит пристав. Народ с плачем горестно причитает: «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» Интонационно музыка этого хора близка теме вступления.

В этом плаче встает образ самого народа – угнетенного и голодного. К избранию нового царя крестьяне и посадские люди равнодушны. Отдельные реплики говорят о невнимании к происходящему: «Митюх, а Митюх, чево орем?».

Композитор выделяет отдельные голоса хора, реплики Митюхи, некоторых женщин. Вся сцена правдиво передает истинное отношение народа к происходящему. Так, например, пристав заставляет народ «глоток не жалеть». Ответ групп хора раскрывает общее настроение народа: «Только поотдохнем, заорем Мы снова», «И вздохнуть не даст, проклятый». Своеобразный прием расчленения хора на отдельные группы с выделением их реплик употребил Мусоргский первым из композиторов. Изображение людской толпы получилось у него удивительно реальным.

Кульминация сцены – ариозо думного дьяка. Он сообщает об отказе Бориса вступить на царство. Музыка ариозо печальна и сосредоточенна.

Появляющиеся на сцене калики переходящие агитируют народ за избрание Бориса Годунова: под властью нового царя придет конец смуте и безначалию на Руси. Калики удаляются.

Вторая картина. Площадь в Московском Кремле. Могучий звон колоколов сопровождает венчание Бориса на царство. Народ на коленях ждет выхода нового царя. При появлении Бориса Годунова народ – по приказу боярина Шуйского – славит его.

Но не радостен Борис. Самая первая его музыкальная характеристика (ариозо) раскрывает душевный разлад, тяжкие предчувствия.

Тем же хором «Слава» вторая картина заканчивается. Тема хора – народная величальная песня, неоднократно использованная русскими композиторами.

Первое действие. Первая картина. Тихая келья в Чудовом монастыре. Смиренный монах-летописец Пимен погружен в свой труд. Многие уже годы ведет он летопись всех исторических событий прошлого и настоящего.

Монолог Пимена открывает действие. Величавая и сосредоточенная музыка рисует образ мудрого старца. Короткое вступление как бы передает спокойное и равномерное движение пишущей руки.

В своем монологе Пимен говорит о долге историка-летописца, стремящегося передать всю правду потомкам. Музыкальная характеристика Пимена (лейтмотив) еще будет встречаться в опере.

В этой же картине впервые появляется молодой послушник Григорий. В тревожном рассказе о вещем сне живо обрисован его облик. Юноша честолюбив, он мечтает о мирской жизни, полной превратностей и волнений, о славе. Рассказ Пимена о маленьком царевице Димитрии, убитом в Угличском монастыре, упоминание о том, что он был бы ровесником Григория,

глубоко волнует Григория. В голове рождается дерзкий план: бежать из монастыря и выдать себя за убитого царевича. Тема царевича Димитрия в несколько расширенном виде становится впоследствии темой Самозванца.

Вторая картина. Корчма на литовской границе. Сюда вместе с беглыми монахами Варлаамом и Мисаилом добрался Григорий. Образ бродячего монаха Варлаама – один из самых ярких в опере. Песня Варлаама «Как во городе было во Казани» (на народные слова) рассказывает не только об истории осады и взятия Иваном Грозным Казани с помощью подкопа и порохового взрыва. Она служит и характеристикой самого Варлаама, удалого и бесшабашного, которому некуда девать свою могучую силу и он расходует ее на хмельное веселье и бродяжничество.

По форме песня представляет собой симфонические вариации на неизменную тему народного склада. В зависимости от содержания текста мелодия звучит то лихо и задорно, то порой более спокойно и медленно («Задымилася свечка воску ярого»), а подчас и драматично. Каждая вариация имеет свою фактуру изложения, своеобразную оркестровку. Тем временем Григорий расспрашивает хозяйку корчмы о дороге, ведущей к границе. Внезапно появляются приставы, разыскивающие беглого монаха Гришку Отрепьева.

Пользуясь неграмотностью стражников, Григорий, читая вслух приказ, называет вместо своих приметы Варлаама. Однако монах разоблачает его хитрость. Спасаясь, Григорий выскакивает в окно и убегает. Вся эта сцена – замечательный образец меткого и выразительного речитатива Мусоргского, основанного на живых и характерных интонациях народной речи.

Второе действие. Царский терем в Кремлевском дворце. Ксения, дочь Бориса Годунова, неустанно горюет о погибшем женихе, оплакивая его. Ее горестными причитаниями открывается действие. Напрасно мамка (няня) пытается отвлечь ее и поет шутиливую песенку про комара. Затем песня переходит в веселую игру в хлест. В ней принимает участие Федор, сын Бориса Годунова. Появляется Борис. Он заботливо расспрашивает сына о его занятиях науками, печалится о Ксении.

В этой картине образ Бориса раскрывается еще полнее и многограннее, во всей его сложности и противоречивости. Ведь Борис не только преступный царь, который ценой убийства ребенка пришел к власти. Он умный и дальновидный правитель и, кроме того, любящий отец, внимательный к своим детям. В сцене с детьми показаны эти черты его характера – нежность к дочери и забота о сыне, его будущем («Что, Ксения...», «А ты, мой сын, чем занят?»). Монолог «Достиг я высшей власти» раскрывает всю глубину страданий преступного царя.

Постепенно в сознании Бориса возникает мысль о неотвратимости кары за совершенное преступление. Широкая напевность арии сменяется взволнованной декламацией. Безумные кошмары встают перед Борисом.

В оркестре звучит лейтмотив кошмара Бориса. Входит лукавый царедворец Шуйский, представитель враждебной боярской оппозиции. Он сообщает Борису о появлении самозванца, нарекшего себя именем покойного царевича Дмитрия. Потрясенный Борис требует от Шуйского подробного рассказа о том, как был убит много лет назад царевич. После ухода Шуйского кошмарные видения Бориса возобновляются с новой силой.

Третье действие. Первая картина. В комнате Марины Мнишек, дочери Сандомирского воеводы, девушки славят красоту вельможной панны. Тщеславная Марина мечтает о власти, о царском престоле в Москве. Она понимает, какое значение может иметь любовь к ней дерзкого юноши, назвавшего себя именем царевича Дмитрия. Музыка этой сцены в ритме мазурки ярко контрастирует предыдущим картинам с характерным для них преобладанием песенного звучания.

В завоевании московского престола заинтересован также иезуит Рангони. В политических интересах он хочет использовать любовь Самозванца к Марине. Вкрадчивыми уговорами и прямыми угрозами он принуждает Марину использовать свое влияние на Дмитрия.

Вторая картина. Замок Мнишек в Сандомире. Лунная ночь у фонтана. Влюбленный Самозванец ожидает в саду Марину. Рангони сообщает ему, что Марина придет в сад и что она его любит.

Под звуки оркестра из дома выходят гости, танцуя полонез. За ними в сад спускается Марина. Самозванец признается ей в любви. Гордая Марина отвергает любовь «дерзкого бродяги» и обещает ответить на его чувства лишь после того, как он станет царем на Руси. Сцена любовного дуэта у фонтана поэтична и выразительна.

Четвертое действие. Первая картина. Площадь перед собором Василия Блаженного. Толпа обнищавшего и голодного народа бродит перед собором. Митюха рассказывает о том, как проклинали в соборе Гришку Отрепьева. А между тем он подходит с войсками уж под Кромы и громит полки Годунова. В сцене явственно чувствуется нарастающее недовольство народа. Главное действующее лицо этой сцены – Юродивый. Обездоленный человек глубоко страдает, предчувствуя несчастья родной земли. Его музыкальная характеристика основана на интонациях народных причитаний и плачей. Юродивый поет заунывную песенку «Месяц едет, котенок плачет», штопая свой лапоть и слегка раскачиваясь.

Распевая насмешливую песенку, Юродивого окружают мальчишки. Обманом отнимают у него копеечку. Юродивый жалобно плачет. Из собора показывается царское шествие. Народ просит хлеба. Начинается этот хор совсем тихо, с просьбой о милостыне – дать хлеба «Христа ради», затем вырастает в трагический и ужасный вопль, в котором вся неизбывная мука голодного люда.

Царь Борис спрашивает, о чем плачет Юродивый. Тот рассказывает, как у него мальчишки отняли копеечку, и просит: «Велика их зарезать, как

ты зарезал маленького царевича». Этими словами Юродивый высказывает Борису истинное мнение народа о нем как о царе-убийце. И молиться за Бориса блаженный отказывается, ибо «нельзя молиться за царя Ирода».

Вторая картина. Грановитая палата в Московском Кремле. На заседании боярской думы бежавшего монаха Гришку Отрепьева приговаривают к смертной казни. Шуйский осторожно рассказывает боярам о тяжелом состоянии царя Бориса. Появляется Борис. Он в бреду, его преследуют кошмары. Очнувшись, он принимает участие в заседании. Следует рассказ летописца Пимена о великом чуде, будто бы происшедшем на могилке царевича Димитрия. Борис болезненно потрясен. Падая на руки бояр, он зовет царевича Федора, благословляет его на царство и в муках умирает.

Третья картина. Лесная прогалина под Кромами. Восставший народ приводит связанного боярина Хруцова и поет ему, издеваясь, величальную песню «Не сокол летит по поднебесью».

Мусоргский использовал русскую народную песню «То не ястреб совыкался с перепелочкой», изменив лишь текст: здесь народ насмехается над боярином, мстя за все унижения. Слышны голоса бродячих монахов Варлаама и Мисаила, провозглашающих смерть Борису.

Кульминация картины – могучий хор восставшего народа «Расходилась, разгулялась сила, удаль молодецкая», построенный на интонациях удалых молодецких песен. В нем народ встает во всей своей богатырской силе и мощи. Музыка хора проникнута стихийным порывом. Разновременные вступления голосов (в имитационной манере) еще более активизируют звучание.

Ярким контрастом звучит средняя часть хора «Ой ты, сила, силушка», основанная на задорной мелодии народной хороводной песни «Заиграй, моя волынка».

Далее возвращается основная тема. Динамика хора постепенно нарастает, убыстряется темп. Кажется, что эта могучая сила все сметет на своем пути. Под звуки военных фанфар на коне появляется Самозванец со свитой и войском. Народ присоединяется к нему.

Плачем Юродивого, предсказывающего горе русской земле и народу, заканчивается опера: «Борис Годунов» – великое произведение русской музыки. Создание этой народной музыкальной драмы, глубоко раскрывающей жизнь русского народа, его исторические судьбы, явилось важным этапом в развитии музыкального театра.

Опера поражает не только чуткостью проникновения в обстановку далекой исторической эпохи конца XVI – начала XVII века, но и осознанием великой исторической миссии народных масс.

3. Цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки»

Фортепианное творчество Модеста Петровича Мусоргского невозможно представить без знаменитого цикла «Картинки с выставки». Смелые, по-настоящему новаторские музыкальные решения были реализованы

композитором в данном сочинении. Яркие воплощение образов, театральность – вот, что характерно для данного цикла.

Модест Мусоргский был отзывчивым по натуре человеком, поэтому к нему тянулись люди и старались завести с ним приятельские отношения. Одним из лучших друзей композитора был талантливый художник, архитектор и декоратор Виктор Александрович Гартман. Они много времени проводили за разговорами, часто встречались, обсуждая искусство. В 1873 году в возрасте 39 лет Гартман скоропостижно скончался.

Смерть столь близкого по духу человека привела в ужас музыканта. После трагического события Мусоргский вспоминал, что при последней встрече не обратил внимания на то, в каком ужасном состоянии было здоровье архитектора. Он думал, что подобные приступы в дыхании – это последствия активной нервной деятельности, которая так свойственна творческим людям.

Через год после смерти Гартмана, по воле В.В.Стасова была организована огромная выставка, включавшая в себя работы талантливого мастера от акварели до работ маслом. Выставка имела успех. Художественные работы произвели сильнейшее впечатление на Мусоргского, поэтому он незамедлительно принялся за сочинение. В ту весну 1874 года композитор ограничился лишь импровизацией, но уже летом всего за три недели были написаны все пьесы цикла.

На выставке были представлены около четырех сотен различных экспонатов. Мусоргский выбрал только несколько наиболее ярких, по его мнению, картин. К сожалению, образцы рисунков, по которым были написаны миниатюры, утеряны.

Несмотря на то, что вдохновением стали работы Гартмана, музыкальное сочинение посвящено Стасову, оказавшему огромную помощь и содействие в реализации планов Мусоргского. При жизни композитора цикл не был издан. Первое издание состоялось лишь спустя пять лет после смерти.

Редакция первого сборника «Картинок с выставки», вышедшего в печать, принадлежит другу композитора Николаю Андреевичу. При этом, как профессор консерватории, Римский-Корсаков честно потрудились, чтобы исправить всевозможные авторские «ошибки» в гармонии и голосоведении. Но при этом музыка Мусоргского многое потеряла, лишившись своей оригинальности. Тем не менее, нотный тираж разошелся достаточно быстро. Вторая редакция «Картинок с выставки» была осуществлена под руководством Владимира Васильевича Стасова, решившего ничего не менять в авторской рукописи. Но данное издание при выходе не нашло популярности «благодаря» своей виртуозности, потому что современные Стасову пианисты сочли это произведение слишком трудным для исполнения.

Модест Мусоргский написал данный цикл произведений для фортепиано, но красочность музыки, её яркая образность вызывала стремление композиторов переложить фортепианную фактуру на оркестр. Существует

19 оркестровок данной сюиты. Наиболее удачную инструментовку удалось создать знаменитому французскому композитору Морису Равелю (1875–1937). Подбор тембров полностью соответствует образам. Премьера оркестрованного варианта состоялась осенью 1922 года в Париже. После первого же исполнения забытые «Картинки с выставки» вновь обрели популярность. Многие дирижеры с мировым именем включили это произведение в репертуар своих оркестров.

Содержание цикла:

«Прогулка» (без номера)

№ 1 «Гном».

№ 2 «Старый замок»

№ 3 «Тюильрийский сад, ссора детей после игры»

№ 4 «Быдло»

№ 5 «Балет невылупившихся птенцов»

№ 6 «Два еврея – богатый и бедный»

№ 7 «Лимож. Рынок»

№ 8 «Катакомбы. С мертвыми на мертвом языке»

№ 9 «Избушка на курьих ножках, Баба яга»

№ 10 «Богатырские ворота»

«Картинки с выставки» – это уникальная сюита, сотканная из фортепианных миниатюр, в построении цикла сочетаются принципы контраста, рондо (рефреном выступает тема прогулки) и вариаций (повторяющаяся тема прогулки каждый раз звучит по-разному).

Прогулка. Первая пьеса словно рисует шаги. Мелодия напоминает русскую народную песню, не только переменным метром, но и собственной широтой и глубиной, интонационной основой на трихордах в кварте. В письмах к Стасову можно прочесть, что автор в этой пьесе изображает самого себя, рассматривающего разнообразные экспонаты. Тема прогулки будет пронизывать сюиту от начала до конца, постоянно изменяясь, изображая лирического героя, переходящего от одной картины к другой.

Гном. Смешной и одновременно трогательный номер. Гном у Гартмана – это щелкунчик (щипцы для раскалывания орехов) на кривых ножках. Фантастическое, немного нелепое существо, которое в музыке характеризуют постоянные скачки, угловатости в мелодии. Жалобные интонации вызывают сочувствие к герою.

Старый замок. Лирический герой «Картинок» подходит к следующему произведению искусства: акварельному рисунку, написанному в Италии. На нем изображен старый средневековый замок, перед которым поет влюбленный трубадур. Задумчивость, взволнованность и печаль пронизывают музыкальный номер. Оstinato бурдонного баса напоминает аккомпанемент песен средневековья, мелодия варьируется, воплощая песню трубадура.

Тюильрийский сад. Роскошный сад недалеко от парижского дворца Тюильри наполнен светом и радостью. Маленькие дети резвятся и радуются жизни в окружении нянюшек. И эта картина очень напоминает гулянье в Летнем саду Петербурга во времена Мусоргского. Ритм первой музыкальной темы изображает детские песенки-попевки, дразнилки и считалки. Вторая тема представляет интонации нянек, которые уговаривают расшалившихся детей.

Быдло. Резким динамическим контрастом (звучание *ff*) начинается пьеса, контраст реализован на всех уровнях: низкий регистр, аккордовая фактура, медленный темп. Музыка изображает ход тяжелой польской повозки с большими колесами, запряженной волами. Двухдольный метр подчеркивает простоту мелодии. Слышны скрипы колес, мычание волов и суровая песня крестьянина. Постепенно музыка затихает, телега уехала далеко-далеко.

Балет невылупившихся птенцов. Яркие эскизы костюмов к балету «Трильби». Лёгкое и безмятежное скерцо написано в трехчастной форме *da capo*. Высокий регистр, легкая «разреженная» фактура, быстрый темп, звукоподражательные форшлагы и трели, изображающие голоса птенцов, – все эти музыкально-выразительные средства контрастны музыке предыдущей части.

Два еврея – богатый и бедный. На выставке Гартмана это два разных портрета Самуэля Голдберга и Шмуйле. Модест Петрович Мусоргский особенно восхищался этими двумя картинами на выставке. И передал их образную выразительность в своей пьесе. Особенный колорит создается при помощи цыганской (венгерской) гаммы (дважды гармонический минор). Первая тема богатого еврея воплощает образ важный, степенный, властный. Вторая тема бедного еврея наполнена жалобными интонациями. В дальнейшем темы будут звучать вместе (полифонический прием, который называется контрапункт).

Лимож, рынок. В маленьком городке во Франции на рынке собрались самые отъявленные сплетницы. Гул разговоров не останавливается ни на секунду. Вокруг царит дух суеты и веселья. Один из самых веселых и жизнерадостных номеров сюиты. Быстрый темп, ритмические группы шестнадцатых, прием мартеллато передают шум голосов на рынке.

Катакомбы (римская гробница). На рисунке изображен сам художник (автопортрет), с фонарем в руках вглядывающийся вглубь катакомбной пещеры. В музыке все словно застыло, боль и печаль главенствуют в данном сочинении. Тональная неустойчивость и неопределенность придает драматичность номеру сюиты. Композитор, возможно, хотел передать невозполнимое чувство утраты, которое возникло после смерти друга и талантливого художника. Звучит продолжение данного номера «С мертвыми на мертвом языке». В основу положена тема прогулки, которая звучит медленно и трагично. Ощущение скорби передается диссонирую-

щими гармониями. Тремоло в высоких регистрах создает атмосферу напряженности.

Избушка на курьих ножках или Баба-Яга. Плавным переходом к праздничному финалу можно считать девятую пьесу цикла «Избушка на курьих ножках». В ней отчетливо проявляются не просто сказочность и мифологичность образа. Портрет бабы яги реалистичен, в нем есть мрачная сила и увлекающая энергия. В пьесе две темы: темы бабы яги, и тема её полета в ступе.

Богатырские ворота. Тема, открывающая финал цикла, во многом напоминает мелодию «Прогулки», теперь она звучит еще более гордо и величественно. Музыка наполняет пространство, набирает силу и мощь. Словно богатырь поднимается на защиту Родины. Первая тема чередуется со строгим церковным хоральным напевом, который звучит просто, тихо, душевно и трогательно. Номер завершается изображением праздничного колокольного звона.

Лекция 6. Творчество А.П. Бородина

1. Жизненный и творческий путь А.П. Бородина
2. Творчество А.П. Бородина

1. Жизненный и творческий путь А.П. Бородина

АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ БОРОДИН



1833–1887

А.П. Бородин – неповторимо своеобразный композитор. Он проявил себя и как крупный ученый, общественный деятель. В музыке Бородин во многом продолжал традиции Глинки. Замечательно характеризуют облик композитора слова В. В. Стасова: «Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере и в романсе. Главные качества его – вели-

канская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенные с изумительной страстностью, нежностью и красотой».

В своей музыке Бородин воплотил величие и мощь русского народа, героические черты характера русских людей, величавые образы национального былинного эпоса. И наряду с этим в творчестве Бородина встречаются образы лирические, душевные, чарующе-искренние, полные страсти и нежности. Основным средством музыкального высказывания у Бородина всегда является мелодия – широкая, песенная, пластичная. Красочность, яркость присущи гармоническому языку Бородина. Здесь он выступает как новатор, создатель смелых и необычных аккордовых сочетаний. Все музыкально-выразительные средства используются у Бородина гармонично и подчинены строгой логике развития.

Александр Порфирьевич Бородин родился 31 октября 1833 года в Петербурге. Маленький Саша отличался разнообразными способностями и был трудолюбив. Еще в детстве он усвоил три иностранных языка – французский, немецкий и английский, а в молодые годы изучил и итальянский. Во время прогулок мальчик любил слушать духовой оркестр, затем подбирал дома по слуху услышанное.

Мать будущего композитора была любительницей музыки: пела русские песни и романсы, играла на гитаре. Она заметила музыкальные способности мальчика. В восемь лет он начинает брать уроки игры сперва на флейте, а потом и на фортепиано. В девять лет Саша сочинил свою первую музыкальную пьесу – польку «Элен», в тринадцать лет – небольшой концерт для флейты.

Помимо музыки Бородин с детских лет увлекался химией и естествознанием. Его товарищем был музыкально одаренный Миша Щиглёв, отец которого преподавал математику в Александровском лицее. Мальчики вместе учились музыке, играли в четыре руки, посещали симфонические концерты.

В 1850 году Бородин поступил в Медико-хирургическую академию. Занимался он с рвением и самоотверженностью. Теперь для музыки оставалось меньше времени, но при случае Бородин всегда старался поиграть в ансамбле, слушал с приятелями – такими же любителями музыки – романсы Алябьева, Варламова, Гурилева и Вильбоа и сам пытался сочинять романсы, похожие на них. Сочинял он и камерные ансамбли. Его струнное трио на тему русской городской песни-романса «Чем тебя я огорчила» очень нравилось друзьям. Уже тогда юноша на всю жизнь проникся глубокой любовью к Глинке. Оперу «Иван Сусанин» знал наизусть. Занимаясь на четвертом курсе академии, Бородин одновременно изучал гармонию и полифонию.

По окончании Медико-хирургической академии Бородин некоторое время служил в госпитале. В 1858 году он защитил диссертацию и получил звание доктора наук. Как подающего большие надежды молодого ученого, его на три года направили в научную командировку за границу. В 1859 году Бородин прибыл в Германию в старинный университетский город

Гейдельберг, один из тогдашних научных центров Европы. Там находились и другие молодые русские ученые: Сеченов, Юнге, Боткин и Менделеев. Всех их объединяли дружба, увлеченность наукой и любовь к музыке. Ко времени окончания командировки Бородин был уже автором многих печатных научных трудов. В Гейдельберге Бородин познакомился с талантливой русской пианисткой Екатериной Сергеевной Протопоповой. Своей одухотворенной игрой она сумела пробудить в Бородине горячую любовь к Шопену, Шуману, Листу, которую он пронес через всю свою жизнь. Впоследствии Екатерина Сергеевна стала женой Бородина.

В 1862 году Бородин вернулся в Петербург и стал профессором на кафедре химии в Медико-хирургической академии. В том же году произошло другое важное событие: он познакомился с Балакиревым, сблизился с ним и стал членом балакиревского кружка. По совету старшего друга Бородин начал писать симфонию. Над ней он проработал около семи лет. Первая симфония с большим успехом была исполнена 16 января 1869 года в концерте Русского музыкального общества под управлением Балакирева. Это положило начало признанию Бородина как композитора. Тогда же появились его песни-сказки «Спящая княжна» и «Морская царевна», могучая «Песня темного леса», драматическая баллада «Море», а также лирические романсы «Отравой полны мои песни» (на слова Гейне), «Фальшивая нота».

В 1869 году была задумана новая симфония героического характера (закончена в 1876 году). Друзья композитора называли ее «славянской героической», «львиной», «богатырской». В том же году началась работа и над оперой «Князь Игорь», длившаяся много лет.

В конце 70-х и в 80-е годы музыка Бородина постепенно получает признание на родине и за границей. В 1877 году он познакомился со знаменитым венгерским композитором и пианистом Ференцем Листом. По инициативе Листа первая симфония Бородина была исполнена на музыкальном фестивале в Баден-Бадене. Успех был огромным. Зимой 1879 года в одном из камерных концертов Русского музыкального общества исполнялось новое произведение – струнный квартет Бородина. Все привлекало в этой обаятельной «беседе» четырех инструментов: плавность и широта развития музыкальной мысли, удивительная пластичность и напевность мелодии. Прошло немногим более двух лет, и вот 26 января 1882 года в одном из московских концертов Русского музыкального общества прозвучал уже второй бородинский квартет в характере сосредоточенного лирического раздумья. Особенно понравилась слушателям медленная третья часть – «Ноктюрн» – жемчужина русской песенной лирики. Осенью того же года второй квартет успешно исполнялся в Петербурге.

Уже тогда любители камерной ансамблевой музыки поняли, что вместе с ансамблями Чайковского струнные квартеты Бородина явились ценным вкладом в сокровищницу инструментальной музыки.

В 80-е годы Бородин сочиняет несколько ярких романсов и песен: «Для берегов отчизны дальней» на стихи Пушкина, характерные иронические, картинки «У людей-то в дому» на слова Некрасова и «Спесь» на слова А. Толстого, поэтичную «Арабскую мелодию». Творческой удачей оказались также программная симфоническая картина «В Средней Азии» и «Маленькая сюита» для фортепиано. Интенсивно шла работа над третьей симфонией, отдельные части которой проигрывались композитором в кругу друзей. Продолжалась и работа над оперой. Незадолго до смерти Бородин создал увертюру, арию Игоря, хор поселян. Но все же сочинение оперы подвигалось медленно. Композитор был перегружен научной и общественной работой. Музыкальному творчеству мешала неустроенность быта, тяжелые болезни жены.

В 80-е годы произведения Бородина все чаще и чаще исполняются на родине и за рубежом. Его симфонии и квартеты завоевывают мировую славу и становятся популярны в Европе и Америке. Исполнение музыки Бородина в 1886 году в Антверпене носило характер триумфа.

Утро воскресного дня 15 февраля 1887 года было посвящено сочинению грандиозного «богатырского» финала третьей симфонии, а вечером того же дня Бородин скоропостижно скончался от сердечного приступа. Третья симфония осталась незаписанной и фактически была потеряна для русской музыки. Ибо Глазунов, запомнивший наизусть общий план симфонии, восстановил по сохранившимся наброскам только две ее первые части. Не успел завершить Бородин и оперу «Князь Игорь». Ее закончили Глазунов и Римский-Корсаков.

По памяти Глазунов восстановил увертюру, которую не раз слышал в исполнении автора. Он же по эскизам Бородина написал весь третий акт. Римский-Корсаков заново оркестровал оперу и многое отредактировал в ней. Премьера оперы состоялась в 1890 году на сцене Мариинского театра в Петербурге. Оперу встретили очень тепло. В Москве она впервые была поставлена в 1898 году и вскоре стала одним из любимых репертуарных произведений.

2. Творчество А.П. Бородина

Основные произведения:

Опера «Князь Игорь»

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

Камерные инструментальные произведения: 2 квартета, фортепианный квинтет

Камерные вокальные произведения: романсы

Фортепианные произведения: «Маленькая сюита», различные миниатюры

Опера «Князь Игорь»

В конце 1860-х годов увлечение оперой захватило композиторов «Могучей кучки»: Мусоргский сочинял «Бориса Годунова», Римский-Корсаков – «Псковитянку», Кюи заканчивал «Вильяма Ратклифа». Бородин тоже захотел: попробовать свои силы в опере. В. В. Стасов вспоминал, что «оперу ему теперь больше бы хотелось сочинять, чем симфонию»; поэтому «он продолжал атаковать меня требованиями сюжета для оперы».

Стасов предложил композитору сюжет «Слова о полку Игореве» – выдающегося произведения древнерусской литературы XII века. «Мне казалось, писал Стасов, – что тут заключаются все задачи, которые потребны для таланта и художественной натуры Бородина! широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматичность.

Восток в многообразнейших его проявлениях». Сюжет пришелся Бородину «ужасно по душе». Патриотическая идея «Слова», повествующего о неудачном походе князя Игоря Святославича Новгород-Северского против половцев в 1185 году и призывающего русских князей к объединению перед лицом врага, привлекла композитора, и он подошел к созданию оперы с основательностью истинного ученого. Бородин изучал эпоху создания «Слова», сохранившиеся литературные памятники – летописи, исторические труды, литературные произведения, а также музыкальный фольклор – записи древних русских восточных напевов. В этой работе большую помощь ему оказывал Стасов – знаток русской истории и древней литературы. Стасов сочинил сценарий (подробный план) оперы, но собственно текст Бородин писал сам одновременно с музыкой. Посвятив оперу памяти Глинки, Бородин сумел объединить в «Князе Игоре» главные черты обеих его опер – эпическую величавость Руси в сочетании с живописной красочностью Востока («Руслан и Людмила») и героику народной музыкальной драмы («Иван Сусанин»). Соединение этих линий русской оперной музыки привело к созданию историко-эпической оперы, ставшей новым этапом в развитии оперного жанра в России.

Опера имеет пролог и четыре действия.

Краткое содержание

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

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

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

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

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

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

Действие четвертое. Ранним утром на городской стене Путивля горько плачет Ярославна, тоскуя по Игорю. Мимо проходят крестьяне из разоренных половцами селений. Внезапно появляются два всадника – это Игорь и Овлур. Происходит счастливая встреча Игоря с Ярославной. Находчивые гудошники Скула и Ерошка, неожиданно увидевшие Игоря, начинают звонить в колокола, чтобы первыми известить о возвращении князя из плена и тем самым заслужить прощение. Сбегаются горожане – хитрость скоморохов удалась, и на радостях их прощают. Все славят Игоря.

Лекция 7. Творчество Ц.А. Кюи

ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧ КЮИ



1835–1918

Ранние годы. Будущий композитор и инженер родился 6 января 1835 года в городе Вильно. После Отечественной войны 1812 года его отец, француз по национальности, остался в Российской Империи и устроился на работу в местную гимназию. В свободные часы Антон Кюи прислуживал в костеле, а вернувшись домой, с удовольствием музицировал и сочинял собственную музыку. Таким образом, маленький Цезарь рос в творческой обстановке, оставивший след на всей его биографии.

В шестилетнем возрасте Кюи-младший уже воспроизводил услышанные мелодии на фортепиано. Развивать творческие способности ему помогала старшая сестра, тоже увлеченная музыкой.

Впоследствии мальчика стали водить к профессиональным преподавателям, и со временем он стал сочинять свои первые композиции. Мазурка в соль миноре родилась, когда юноша едва достиг восемнадцатилетнего возраста. Главным кумиром Цезаря был Фредерик Шопен – вдохновленный его произведениями, молодой человек сочинил десятки романсов и ноктюрнов. Одаренного ребенка совершенно бесплатно обучал известный музыкант Станислав Монюшко, написавший национальные оперы для польских исполнителей.

Отец поддерживал сына в его творческих изысканиях, но считал, что он должен обрести хорошую и высокооплачиваемую специальность. В середине 19-го века юноша стал студентом Петербургского инженерного училища, после окончания которого стал обучаться в Николаевской военно-инженерной академии.

Начало творческого пути. В Петербурге молодой человек стал посещать театры, где давали оперу. Вдохновившись произведениями великих мастеров, Кюи начал сочинять свою первую в жизни оперу под названием «Замок Нейгаузен». Это произведение автор так и не закончил, зато уже

через год он представил мелодию для «Кавказского пленника» великого русского литератора А. С. Пушкина.

В начале 1860-х в Петербурге открылись двери «Новой русской музыкальной школы». Объединение состояло из Цезаря Кюи, Милия Балакирева, Модеста Мусоргского, Александра Бородина и Николая Римского-Корсакова. Школу нередко называли «Балакиревским кружком», но в историю она вошла, как «Могучая кучка».

Собираясь вместе, музыканты обсуждали русское церковное пение, фольклорные мелодии и творения знаменитых предшественников. Впоследствии Цезарь вспоминал, что на встречах соратники одновременно решали художественные вопросы, изучали искусство музыки и создавали новые композиции.

В годы становления «Могучей кучки» Кюи работал над оперой «Вильям Ратклиф» по одноименной трагедии Генриха Гейне. По мнению многих музыкальных критиков, произведение стало лучшей оперой после шедевров Александра Даргомыжского и Михаила Глинки.

В 1885-м на театральной сцене Льежа состоялась премьера оперы «Кавказский пленник». Находясь в Бельгии, автор создал еще один шедевр — «Флибустьер» — по лирическому произведению Жана Ришпена. Ее публика увидела через несколько лет — в парижской Комической опере. После успешной премьеры композитор был удостоен Командорского креста ордена Почетного легиона и избран в члены-корреспонденты «Института Франции».

Военная служба и музыка. Последние годы жизни. Помимо опер, Цезарь Кюи писал камерную музыку — романсы и лирические композиции на произведения русских классиков, хоровые произведения, вокальные квартеты и детские оперы. Для маленьких поклонников автор создал «Снежного богатыря», «Кота в сапогах» и «Красную шапочку».

Параллельно Кюи вел литературную деятельность, издавая статьи о музыке для российских и европейских журналов. Спустя годы эти труды были объединены и выпущены отдельной книгой. «Музыка в России» стала одним из самых популярных специализированных изданий. Одна благодарная читательница даже организовала серию концертов в Европе, где звучали мелодии членов «Могучей кучки».

Музыка была главным в жизни Цезаря, но и с военной службой он не расставался. Окончив академию, потомок французов устроился преподавателем младших классов в Петербургское инженерное училище, за 20 лет пройдя путь до звания полковника. Он издавал труды по военному делу, самым известным из которых стали «Краткий учебник полевой фортификации», «Опыт рационального определения величины гарнизона современных крепостей» и «Атака и оборона современных крепостей». Эти учебники были включены в образовательную программу для молодых офицеров.

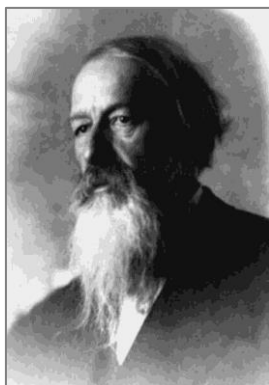
Когда закончилась Восточная война, композитор опубликовал книгу «Путевые заметки инженерного офицера на театре военных действий о европейской Турции». Труд перевели на десятки языков, Кюи был признан лучшим специалистом фортификационного дела.

Во время Октябрьской революции Цезарь поддержал большевиков и стал сражаться на стороне Красной армии. Все это время деятель продолжал обучать молодое поколение ратному делу.

Талантливый инженер и музыкант скончался 26 марта 1918 года в Петрограде. Был похоронен на аллее Тихвинского кладбища, где расположен Некрополь мастеров искусств.

Лекция 8. Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова

ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ СТАСОВ



1824–1906

Владимир Васильевич Стасов – русский музыкальный и художественный критик, историк искусства, археолог.

Почётный член Академии наук (1900). Сын архитектора Василия Петровича Стасова (1769–1848). В 1836 поступил в Училище правоведения, где обучался также игре на фортепиано под руководством А. Л. Гензельта, участвовал как пианист в ученических концертах. Здесь возникла дружба Стасова с А. Н. Серовым, сыгравшая большую роль в общекультурном и музыкальном развитии обоих молодых людей. На формирование личности Стасова в эти годы большое влияние оказала передовая русская литература и критика. По окончании Училища правоведения (1843) Стасов служил в Сенате, затем в Министерстве юстиции, продолжая усиленно заниматься самообразованием. В 1847–48 он впервые выступил в печати со статьями по литературе, живописи и музыке.

Знакомство с М. И. Глинкой (1849) натолкнуло Стасова на размышления о путях развития русской национальной культуры. В 1851–54 жил в Италии, изучая памятники искусства прошлых веков. Он проявлял интерес и к итальянской музыке эпохи Возрождения, что отразилось в статье «Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме» (1853). С 1856 Стасов работал в Публичной библиотеке (ныне Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина), а с 1872 до конца жизни заведовал её Художественным отделом.

Общаясь с Глинкой, Стасов в 50-х гг. познакомился у него с А.С. Даргомыжским и М.А. Балакиревым. Вскоре Стасов становится идеологом группы молодых композиторов, объединившихся вокруг Балакирева (Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, А.П. Бородин), пропагандистом их творчества. Ему принадлежит закрепившееся за ними образное название «Могучая кучка». Стасов не только пролагал путь к признанию композиторов этого содружества, но зачастую и непосредственно направлял их творческие начинания. Он подсказал замыслы опер «Хованщина», «Князь Игорь» и других произведений.

Одновременно Стасов поддерживал передовое реалистическое направление в русской живописи, принимал активное участие в деятельности образовавшейся в 1863 «Артели художников», из которой несколько позже возникло «Товарищество передвижных художественных выставок».

Со 2-й половины 50-х гг. развернулась интенсивная, кипучая критико-публицистическая деятельность Стасова, которую он совмещал с последовательной работой в области археологии, древнерусского изобразительного и народно-прикладного искусства. Стасов впервые изучил и описал многие ценные памятники древнерусского и восточного искусства, собрал обширные коллекции предметов народного обихода. В 1861–1864 он был редактором «Известий русского археологического общества». Стасов интересовался также русской музыкальной древностью. Он написал работу о русских певцах, хорах Киевской Руси и последующих веков до Петра I (не опубликована), собрал обширные материалы по этой теме (передал их позднее Д. В. Разумовскому).

Идейно-эстетические взгляды Стасова сложились под влиянием идей В.Г. Белинского, А.И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, которых он называл своими учителями. Демократ-просветитель, он подходил к искусству с широких жизненных позиций, требуя от художника прежде всего ясного понимания действительности, правдивости её воспроизведения и активного отношения к изображаемому. Отвергая всякие условные застывшие формы, он считал, что искусство способно воплотить любые стороны жизни, как прекрасные и возвышенные, так и низменные, уродливые. Высшее призвание искусства он находил в том, чтобы воспи-

тивать людей, внушать им верные, здоровые представления о жизни, обличать социальное зло и несправедливость.

Деятель энциклопедического склада, обладавший огромной широтой кругозора и разносторонностью интересов, Стасов как художественный и музыкальный критик посвятил себя борьбе за русское национальное реалистическое искусство, связанное своими корнями с жизнью народа. Вслед за В. Ф. Одоевским и наряду с Серовым он был одним из талантливейших и энергичных пропагандистов творчества Глинки. Стасов — автор первой тщательно документированной биографии Глинки, написанной сразу после смерти композитора (1857). Постоянно возвращаясь к его творчеству, Стасов подчёркивал великое значение Глинки как основоположника русской национальной композиторской школы и настаивал на бережном, внимательном отношении к наследию композитора.

В русской музыке после Глинки он особенно выделял линию, идущую от Даргомыжского к Мусоргскому. Говоря о реалистических устремлениях Даргомыжского, Стасов отмечал, что Мусоргский «пошёл в ином ещё дальше своего предшественника и учителя. Это именно — в изображении разнообразных типов, характеров и сцен русского народа...». Стасов увидел глубоко новаторский характер творчества Мусоргского, совершившего «могучий шаг вперёд» в развитии музыкального искусства и открывшего перед ним новые возможности реалистич. отражения жизни. О Бородине Стасов писал, что «он есть эпик в самом широком значении слова и вместе „национален“ в такой мере и могучести, как самые высокие композиторы русской школы». У Римского-Корсакова он отмечал тонкую поэтичность, глубокое проникновение в мир народных сказочных образов, утверждая, что в лучших образцах своего творчества композитор поднимается до уровня «Руслана и Людмилы».

В 80-х гг. Стасов сблизился с Беляевским кружком, в котором он видел наследника и продолжателя «Могучей кучки», принимал участие в пропагандистских начинаниях М.П. Беляева. Юному 17-летнему А.К. Глазунову, только начинавшему свой творческий путь, он предсказал великую будущность. Высоко оценил Стасов первые произведения А.К. Лядова, а уже на склоне жизни, в 1906, восторженно приветствовал 3-ю симфонию А.Н. Скрябина.

Боевой критик-публицист, Стасов в то же время сделал многое для сохранения и публикации документальных материалов о жизни и деятельности выдающихся представителей русского искусства. Большую ценность представляют его монографии о русских художниках и композиторах (в т.ч. о Мусоргском и Бородине). Эти монографии создавались в ту пору, когда вокруг творчества того или иного мастера велись горячие споры и оно ещё не получило всеобщего признания. Стасов явился инициатором публикаций писем Глинки, Даргомыжского, Серова, Мусоргского и др.

Не во всём Стасов был прав. В пылу борьбы за русское передовое реалистическое искусство он допускал иногда крайние, односторонние оценки и полемические преувеличения. Так, критикуя известный консерватизм и ограниченность позиций академического направления, возглавляемого А.Г. Рубинштейном, он недооценивал важность профессионального музыкального образования и ошибочно утверждал, что России не нужны консерватории.

Разногласия в оценке отдельных произведений Глинки и композиторов «Могучей кучки» привели его в 60-х гг. к полному разрыву с Серовым. Одной из серьёзнейших ошибок Стасова было непонимание творчества П. И. Чайковского, которого он целиком зачислял в лагерь «консерваторов», хотя ряд его сочинений («Ромео и Джульетта», «Буря», 2-я и 6-я симфонии и др.) оценивал высоко.

Источником ряда предубеждений и антипатий Стасова было одностороннее понимание реализма в музыке, сводившегося им порой к внешней изобразительности и непосредственному претворению речевых интонаций в мелодии. В борьбе против нормативной эстетики классицизма он нередко приходил к крайним выводам, отрицая многое ценное из классического наследия. Преклоняясь перед Л. Бетховеном, которого он метко назвал «Шекспиром масс», Стасов негативно оценивал почти всё классическое искусство добетховенской поры. Среди зарубежных композиторов 19 в. он высоко ценил Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена, а в поздние годы жизни также Э. Грига, некоторые сочинения И. Брамса, но решительно отвергал Р. Вагнера, итальянскую оперу. Признавая симфоническое творчество Ф. Шуберта, он недооценивал его песни. Стасов проделал большую работу по разысканию писем Листа и Берлиоза к русским деятелям, помогая в издании их эпистолярной зарубежным коллегам.

Несмотря на отдельные ошибочные суждения и элементы предвзятости, деятельность Стасова сыграла прогрессивную роль в развитии русского искусства 19 века и утверждении многих его выдающихся явлений. Верный хранитель эстетического наследия революционных демократов, Стасов твёрдо и последовательно отстаивал идеи реализма и народности, обличал косность, рутину и равнодушие к запросам жизни, боролся против реакционной тенденции к недооценке и принижению отечественного искусства. В пору идейных шатаний в искусстве на рубеже 19 и 20 вв. он оставался верен своим основным убеждениям и продолжал неустанно подчёркивать непреходящее значение русской классической литературы и искусства.

Лекция 9. Творчество П.И. Чайковского: симфоническое оперное

1. Краткая биография П.И. Чайковского
2. Первая симфония «Зимние грезы»
3. Опера «Евгений Онегин»

1. *Краткая биография П.И. Чайковского*

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ



1840–1893

Среди русских композиторов-классиков выделяется имя Чайковского. Оно дорого любителям музыки всего мира. Произведения его в равной мере захватывают и волнуют всех людей – музыкантов-профессионалов и широкого слушателя. Свое творчество Чайковский посвятил человеку, его любви к Родине и русской природе, его стремлениям к счастью, мужественной борьбе с темными силами зла. В музыке композитора – вся жизнь человека с ее радостью, скорбью, надеждами, борьбой, отчаянием. И о чем бы ни говорил Чайковский – он всегда правдив и искренен. Чайковский писал почти во всех жанрах и в каждом из них сказал свое новое слово гениального художника. Но, пожалуй, самым любимым для него жанром была опера. В ней Чайковский явился подлинным реформатором. Оперу композитор представлял себе как самый демократичный жанр. «Опера, – писал он, – и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой...» В основе оперного действия – сильные человеческие чувства и переживания.

Большое внимание уделял Чайковский содержанию своих опер, отдавая при этом всегда предпочтение сюжету из русской жизни, поскольку именно русского человека он по-настоящему хорошо знал и понимал. Вместе с тем важное место в творчестве Чайковского занимает и симфоническая музыка. Им написаны шесть симфоний и программная симфония

«Манфред», три концерта для фортепиано с оркестром, один для скрипки и ряд оркестровых сюит. Из симфонических одночастных пьес особенно выделяются фантазия «Франческа да Римини» и программные пьесы на сюжеты Шекспира (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», фантазия «Буря»). Чайковский сочинил также много фортепианных пьес и романсов, разнообразные инструментальные ансамбли.

Жизненный путь. Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля 1840 года на Урале в небольшом городе Воткинске, где его отец, горный инженер, был директором завода. Первые музыкальные впечатления Чайковского связаны с песнями, которые он слышал в детстве от матери, родственников и от народных певцов, обитателей рабочего поселка. Вспоминая о детстве, Чайковский писал позже: «... Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...»

В 1849 году семья Чайковских переехала в город Алапаевск, а через год – в Петербург. Десяти лет Чайковского отдали в Училище правоведения. Мало полезного смог получить живой и любознательный мальчик в этом «питомнике чиновничества», как называли училище. Но именно здесь он начал серьезно заниматься музыкой, которая преподавалась для желающих. Ученики часто собирались в музыкальной комнате и там слушали Чайковского, который не только выразительно играл разные пьесы, но также импровизировал.

Окончив в 1859 году Училище правоведения, Чайковский получил чин титулярного советника и место в Министерстве юстиции. Однако служба не привлекает его. В свободное от службы время он посещает театр, в особенности оперу. Наиболее глубокое впечатление производят на молодого человека оперы «Иван Сусанин» Глинки и «Дон-Жуан» Моцарта. В начале 60-х годов Чайковский с увлечением изучает теорию музыки, а в 1862 году поступает в только что открытую Петербургскую консерваторию с тем, чтобы серьезно заняться композицией.

В консерватории Чайковский учится под руководством известных педагогов – Н. Зарембы и А. Рубинштейна. Он упорно трудится, настойчиво овладевая композиторским мастерством.

По настоянию Рубинштейна юноша окончательно бросает службу и посвящает себя целиком музыке. В 1865 году он оканчивает консерваторию с серебряной медалью и принимается за педагогическую работу в только что открытой Московской консерватории (1866).

С этого времени жизнь Чайковского связана преимущественно с Москвой. Он знакомится с выдающимися русскими музыкантами, литераторами и артистами. Среди них драматург

Островский, музыкальный писатель Одоевский, поэт Плещеев, артисты Малого театра. Близким другом его становится Н. Рубинштейн, а так-

же музыкальный критик Н. Кашкин, продолжается его дружба с критиком Г. Ларошем, завязавшаяся еще в Петербурге.

Помимо педагогической работы Чайковский много и напряженно занимается сочинением музыки, нередко выступает на страницах газет и журналов в качестве музыкального критика.

В своих статьях горячо поддерживает талантливых молодых композиторов – Балакирева, Римского-Корсакова, Грига. За десять лет им было сочинено множество произведений: три симфонии и другие пьесы для оркестра, первый фортепианный концерт и Вариации на тему рококо для виолончели, три квартета и фортепианное трио, четыре оперы – «Воевода», «Опричник», «Ундина» и «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро», много прекрасных романсов, такие замечательные фортепианные пьесы, как, например, цикл «Времена года».

Переломным в жизни Чайковского оказался 1877 год. Неудачная женитьба вызвала тяжелое нервное потрясение. Сказались и крайняя перегрузка этих лет, постоянное переутомление.

В конце 1877 года друзья отправили его за границу. И все же только неустанная творческая деятельность выводит композитора из состояния душевного кризиса. Он писал о себе: «Я буквально не могу жить, не работая». И окончив одно произведение, он сейчас же принимался за другое. Именно в тот год Петр Ильич завершил два своих великих произведения – оперу «Евгений Онегин» и четвертую симфонию.

С конца 70-х годов Чайковский совершает много поездок за границу, выступает как дирижер. Знакомится со многими зарубежными композиторами: Брамсом, Григом, Сен-Сансом, Массив. В летнее время подолгу живет на Украине, в Каменке, в имении своей сестры А. Давыдовой. С триумфом проходят симфонические концерты под его управлением в Берлине, Париже, Женеве, Лондоне. В 1891 году Чайковский побывал в Америке, в 1893 – в Англии, где ему присвоили степень доктора музыки Кембриджского университета. Активное участие принимает Чайковский и в русской музыкальной жизни. В 1885 году его избирают одним из директоров Московского отделения Русского музыкального общества.

В последнее десятилетие жизни он создает свои гениальные пятую и шестую симфонии, оперы «Мазепа», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик» и многое другое. Наиболее значительные по замыслу произведения Чайковского этих лет отразили настроения, которые переживала определенная часть русской интеллигенции. Это была эпоха безвременья, политической реакции, эпоха, когда всякое проявление свободной мысли преследовалось и душилось. Находясь за рубежом, Чайковский писал брату: «...В России теперь что-то неладное творится... В здешних газетах уже давно печатаются известия о студенческих беспорядках. Я издали ста как-то живее и больше созна-

вать настоящее положение дел у нас и часто испытываю серьезную гражданскую скорбь, читая о том, что у нас творится...»

Произведения этих лет становятся все более драматическими. Все они насыщены огромной любовью к жизни, к человеку, но многие из них трагичны по замыслу. Настроения и переживания русской интеллигенции определили содержание многих творений Чайковского: противоречие между страстным порывом к лучшей жизни, к счастью и невозможностью их достижения. Но наряду с тем были созданы и такие произведения, как лирически светлая опера «Иоланта», балеты «Спящая красавица» и «Щелкунчик», первая и вторая симфонические сюиты, «Серенада для струнного оркестра», «Итальянское каприччио».

Последние годы своей жизни Чайковский живет больше всего под Москвой – в Майданове и в Клину. В эти годы продолжается упорная творческая работа. «Вдохновенье – гостья, которая не любит посещать ленивых, она является к тем, которые ее призывают», – писал он. День композитора отличался строгим распорядком, от которого он никогда не отступал. Умея ценить время, Чайковский выработал высокую культуру и дисциплину труда. 16 октября 1893 года Чайковский дирижировал в Петербурге первым исполнением шестой симфонии, а в ночь с 24 на 25 октября он скоропостижно скончался.

Основные произведения

10 опер, в том числе «Кузнец Вакула» («Черевички»), «Евгений Онегин», «Мазепа», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта» и др.

3 балета: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»
Музыка к весенней сказке А. Островского «Снегурочка»

6 симфоний и программная симфония «Манфред»

Одночастные симфонические произведения: увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Гамлет»; фантазии «Буря» и «Франческа да Римини», «Итальянское каприччио», Серенада для струнного оркестра

3 симфонические сюиты и «Моцартиана» (4-я сюита)

3 концерта для фортепиано с оркестром

Концерт для скрипки с оркестром

Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром

3 струнных квартета

Фортепианное трио «Памяти великого художника»

Струнный секстет «Воспоминание о Флоренции»

Свыше 100 фортепианных пьес, в том числе циклы «Времена года», «Детский

альбом», 2 сонаты, вальсы, мазурки, скерцо и др.

100 романсов

2. Первая симфония «Зимние грезы»

Первая симфония написана в 1866 году. Ее содержание – это раздумья и лирические чувства человека, образы природы. Симфония состоит из четырех частей.

Первая часть получила подзаголовок «Грезы зимнею дорогой». По форме она представляет собой сонатное аллегро. Главная партия (соль минор) основана на двух темах. Первая, песенная тема звучит у флейты и фагота на фоне тихого тремоло струнных. Мягкими приглушенными красками обрисованы здесь излюбленные в русской поэзии картины зимней русской природы, как бы проступающие сквозь легкую снежную дымку. Музыке присуще сосредоточенное лирическое настроение. Вторая тема главной партии вызывает в воображении образы зимней стужи, морозной поземки, снежных вихрей. Обе эти темы развиваются и приводят к яркой патетической кульминации. Внезапно главная партия обрывается и на смену ей приходит лирическая побочная. Это тоже типично русская мелодия. Она льется свободно и извилисто, подобно русской речке, которая течет по равнине, то огибая холмы, то снова привольно разливаясь в долине. По своему мелодическому складу, песенным интонациям, ладовой переменности (ре мажор – си минор) тема эта близка народным протяжным песням. Героический облик приобретает первая тема главной партии. Слышатся энергичные триольные возгласы у медных инструментов. Реприза носит беспокойный характер. Тема главной партии звучит у струнных на тревожном фоне деревянных духовых инструментов. После проведения побочной наступает кода – напряженная и драматичная. Однако в конце коды напряжение рассеивается. Слышится песенная мелодия главной партии в ее первоначальном виде – у флейты и фагота на фоне тремоло струнных. Таким образом, первая часть симфонии – это сонатное аллегро с обычным соотношением тональностей главной и побочной партий (в экспозиции соль минор – ре мажор, в репризе соль минор – соль мажор).

Вторая часть называется «Угрюмый край, туманный край». Музыка навеяна впечатлениями от путешествия Чайковского по Ладожскому озеру. Она обрамлена медленным певучим вступлением и заключением. Главная тема (у гобоя) глубоко народна. В ней слышатся выразительные интонации русской лирической песни, ее раздолье. В процессе развития напряжение возрастает. Мелодия оплетается подголосками, наигрышами народного характера. В конце второй части тема, порученная валторне, звучит драматично.

Третья и четвертая части – скерцо и финал – не имеют названий, но по своему образному содержанию не выпадают из общего поэтического замысла. Со стремительно быстрой, «вьюжной» музыкой первого раздела скерцо ярко контрастирует более спокойная мелодия среднего раздела, изящный вальс.

Начиная с Глинки вальс прочно вошел в творчество русских композиторов. В музыке Чайковского вальс занимает важное место. Первый из русских композиторов, Чайковский ввел вальс в симфонию. Спокойный и мягко-лиричный вначале, вальс постепенно становится напряженным. Обрамленный быстрой музыкой скерцо, он звучит как воспоминание о прекрасном и невозвратимом прошлом. Будто путник в зимнюю метельную ночь видит сквозь заиндеветшие окна, танцующие под звуки вальса пары, и в сердце его закрадывается неизъяснимая грусть. В коде тема вальса скорбно звучит в миноре.

Финал начинается в том же сумрачном характере. Его вступление построено на мелодии русской народной песни «Цвели цветики». Главная партия финала – светлая, жизнерадостная, с чертами танцевальности. По характеру музыки она близка удалым плясовым напевам.

Побочная партия основана на мелодии той же песни «Цвели цветики», которая звучит здесь как плясовая. Подобно финалам некоторых других симфоний Чайковского (например, второй и четвертой), финал первой носит праздничный, массовый характер.

Завершается финал торжественной кодой. Первая симфония Чайковского – замечательный образец его раннего оркестрового творчества. Впервые в ней появляются характерные образы и приемы, глубоко развитые композитором в симфоническом творчестве зрелого периода.

3. Опера «Евгений Онегин»

Еще задолго до решения написать оперу на сюжет «Евгения Онегина» Чайковский горячо увлекался стихами Пушкина. Одним из его самых любимых мест стихотворного романа было письмо Татьяны к Онегину, и композитор мечтал сочинить музыку на эти слова.

Идею написать оперу на сюжет «Евгения Онегина» подала Чайковскому известная певица Е. А. Лавровская. Об этом Петр Ильич пишет брату: «На прошлой неделе я был как-то у Лавровской. Разговор зашел о сюжетах для опер... Лизавета Андреевна молчала и добродушно улыбалась, как вдруг сказала: «А что бы взять Евгения Онегина»? Мысль эта показалась мне дикой, и я ничего не отвечал. Потом... я вспомнил об Онегине, задумался, потом начал находить мысль Лавровской возможной, потом увлекся и... решился. Тотчас побежал отыскивать Пушкина. С трудом нашел, отправился домой, перечел с восторгом и провел совершенно бессонную ночь, результатом которой был сценариум прелестной оперы с текстом Пушкина».

К составлению либретто Чайковский привлек своего друга, литератора К.С. Шиловского. Первое исполнение «Евгения Онегина» по желанию композитора состоялось силами студентов Московской консерватории под руководством Н. Рубинштейна 17 марта 1879 года. Свою оперу Чайковский назвал «лирическими сценами». Все внимание композитор сосредоточил на

раскрытии внутреннего, душевного мира своих героев. «Я не заблуждаюсь, – писал он, – я знаю, что сценических эффектов и движения будет мало в этой опере. Но общая поэтичность, человечность, простота сюжета в соединении с гениальным текстом заменят с лихвой эти недостатки».

В опере ярко и правдиво раскрываются картины быта провинциальной помещичьей усадьбы и столичного светского общества. С большой любовью даны поэтические «зарисовки» русской природы, на фоне которой раскрываются чувства и переживания героев (в сцене письма и в сцене дуэли). Характеры героев на протяжении развития сюжета также развиваются и постепенно изменяются. Каждый из основных героев очерчен своими особыми музыкальными темами. Вокальные партии Татьяны и Ленского – героев, имеющих общее в душевном облике, – обнаруживают заметное сходство и в своем мелодическом складе.

Важную роль в раскрытии характеров играет оркестр, который часто «досказывает» то, что певец не выражает в данный момент в своей вокальной партии.

Первая картина оперы начинается небольшим оркестровым вступлением. Его нежная, задумчивая тема, построенная на нисходящих мелодических оборотах, является музыкальной характеристикой Татьяны. В опере она появляется несколько раз – в первой, второй и седьмой картинах.

Действие первой картины происходит в деревенской усадьбе Лариных – в саду и на веранде старинного барского дома. Ларина и няня варят варенье. Сестры Татьяна и Ольга мечтают – звучит их лирический дуэт «Слышали ль вы за рощей глас ночной певца любви, певца своей печали?» Музыка дуэта близка по характеру бытовому русскому романсу начала XIX века.

Далее к дуэту присоединяются голоса Лариной и няни – они вспоминают о прошлом. Дуэт переходит в квартет. С широкой протяжной песней «Болят мои скоры ноженьки со походушки» в усадьбу приходят крестьяне. По случаю окончания жатвы они приносят разукрашенный сноп. Крестьян угощают. Контрастно звучит веселая русская плясовая «Уж как по мосту, мосточку».

Различное отношение к пению и пляске крестьян Ольги и Татьяны раскрывает несходство их характеров. Задумчивая тема Татьяны (из вступления) на ее словах: «Как я люблю под звуки песен этих мечтами уноситься иногда куда-то, куда-то далеко» – звучит широко и привольно. Ольга же весело повторяет мелодию плясовой песни «Уж как по мосту, мосточку».

Ария Ольги «Я не способна к грусти томной» служит ее музыкальной характеристикой и вместе с тем выражает ее несколько ироническое отношение к задумчивости и мечтательности Татьяны, особенно когда она произносит с разными оттенками слово «вздыхать», забавно растягивая слоги и этим подсмеиваясь над Татьяной.

Вся первая половина этой картины посвящена женским персонажам. Но вот в усадьбу приезжают Ленский и Онегин. Квартет Татьяны,

Ольги, Ленского и Онегина передает состояние каждого из действующих лиц. Различны музыкальные партии Татьяны и Ольги. В диалоге Ленского и Онегина также обнаруживается несходство их взглядов.

Речитатив и ариозо Ленского – его первая характеристика. Восторженный и поэтический облик юноши раскрывается с первых же слов: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад, укромный и тенистый». Ариозо «Я люблю вас» выражает нежное, глубокое чувство Ленского, его искренность и душевную теплоту.

Ариозо имеет трехчастную форму с динамической репризой. Интонационно музыка средней части ариозо («Я отрок был, тобой плененный») напоминает одну из прекрасных тем в партии Татьяны («Кто ты: мой ангел ли хранитель») в сцене письма.

В заключительной сцене обрисован облик Онегина – утивого, хорошо воспитанного, но холодного человека. В его небольшом ариозо («Мой дядя самых честных правил») слышится ритм чопорного менуэта. В конце сцены в оркестре взволнованно звучит тема Татьяны.

Вторая картина открывается оркестровым вступлением, построенным на ярко драматичной теме. Музыка вступления играет важную роль в опере и как бы заранее предсказывает роковой исход любви Татьяны.

Далее звучит первая тема Татьяны (из вступления к опере) – тема ее девичьих грез. Действие происходит в комнате Татьяны. Девушка просит няню рассказать ей что-нибудь о старине. Няня ведет свой нехитрый неторопливый рассказ. Музыка этого эпизода близка народным песням и в то же время построена на выразительных речевых интонациях. Рассказ няни прерывается взволнованным восклицанием Татьяны. Звучит напряженная и тревожная музыка, передающая ее смятение: «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую, мне больно, милая моя, я плакать, я рыдать готова!» Это тема любви Татьяны, в следующей сцене оперы она получает широкое развитие. Татьяна просит оставить ее одну. Няня уходит.

Сцена письма – одно из высочайших достижений мирового оперного искусства. Характер героини раскрывается здесь в движении, неустанном развитии. Из наивной, мечтательной девочки Татьяна превращается в страстно любящую женщину, обретает душевную зрелость. Вся сцена представляет собой свободно построенный монолог. Одна за другой звучат прекрасные лирические темы, раскрывающие всю глубину и богатство душевного мира героини.

Сцена письма начинается темой любви Татьяны, взволнованно и страстно звучащей в оркестре.

Вся сцена состоит из четырех разделов:

Первый раздел – небольшое ариозо Татьяны «Пускай погибну я» – выражает пылкость и решимость героини.

Второй раздел начинается проникновенной лирической темой в исполнении гобоя. На ее фоне Татьяна произносит простые и искренние

слова: «Я к вам пишу, чего же боле? Что я могу еще сказать? Теперь я знаю, в вашей воле меня презреньем наказать!» Напевно-декламационная речь Татьяны хорошо сливается с темой оркестра.

Тема письма проходит дважды. При вторичном проведении музыка звучит более напряженно и драматично. Развитие приводит к новой теме, с которой начинается третий раздел сцены письма: «Другой! Нет, никому на свете не отдала бы сердца я».

На смену ей приходит светлая мечтательная тема «Ты в сновиденьях мне являлся, незримый, ты уж был мне мил».

Обе темы повторяются, причем вторая преобразуется в новую тему, становясь выражением окрепшего и восторженного чувства (четвертый, последний раздел сцены письма): «Кто ты: мой ангел ли хранитель или коварный искушитель?» Вся сцена заканчивается этой темой, звучащей радостно, ликующе.

Некоторые темы будут сопровождать Татьяну и дальше. Можно заметить, что тема «Ты в сновиденьях мне являлся» имеет много общего с арией Ленского из пятой картины («Что день грядущий мне готовит?...»).

Тема «Пусть погибну я» позднее еще раз звучит в шестой картине в устах Онегина. Наступает рассвет. С помощью оркестровых красок Чайковский рисует картину утра. За окнами слышится мирный наигрыш пастушьего рожка (гобой). Светлая картина утра своим контрастом еще больше оттеняет душевную взволнованность Татьяны. Звучит порывистая тема любви. Входит няня. Татьяна просит ее отослать письмо Онегину. В оркестре вновь тревожно и властно проходит тема любви.

Третья картина – сцена свидания Татьяны и Онегина. Начиная с этой картины драматическое развитие сюжета в опере основано на столкновении противоположных характеров: в 3-й, 6-й и 7-й картинах – Онегина и Татьяны, в 4-й и 5-й – Онегина и Ленского.

Начинается третья картина хором «Девицы, красавицы, душеньки, подруженьки!» Это поют крепостные девушки, собирая ягоды. Своим спокойным и чуть лукавым характером хор еще более подчеркивает драматизм происходящих событий.

Вбегает Татьяна и в изнеможении падает на скамью. Ее вокальная партия в этой сцене немногословна. Она построена главным образом на нисходящих интонациях, отражающих настроение обреченности, предчувствие крушения светлых надежд. Оркестр выражает душевное смятение героини. По-иному обрисован Онегин. Уже в первых тактах вступления к его арии проступают черты человека учтивого, светского, умеющего владеть собой. Мелодия арии разворачивается неторопливо, в спокойном, размеренном ритме.

Краткие реплики Татьяны в момент холодной отповеди Онегина выдают ее горе и страдание: «О Боже! Как обидно и как больно!» Сцена заканчивается хором «Девицы, красавицы», обрамляющим картину.

Четвертая картина. Бал в доме Лариных в честь именин Татьяны. В этой картине даны яркие зарисовки провинциального помещичьего быта, здесь же происходит ссора Онегина и Ленского, которая приводит к роковой развязке в следующей картине.

В оркестровом вступлении к четвертой картине звучит тема из сцены письма Татьяны «Кто ты: мой ангел ли хранитель». Она сменяется далее беспокойной музыкой, напоминающей о роковом свидании Татьяны и Онегина в саду. С полными тревоги и смятения переживаниями Татьяны контрастирует сцена веселого домашнего праздника. Звучит вальс, на фоне которого слышатся реплики гостей.

Провинциальные барыни судачат и сплетничают. В Онегине они видят претендента на руку Татьяны. Онегин раздосадован.

Во время вальса назревает столкновение Ленского с Онегиным. Онегин танцует с Ольгой, и в душе Ленского вспыхивают ревнивые и горькие чувства. Музыка вальса постепенно драматизируется, отражая переживания героев. На фоне мазурки, сменяющей вальс, происходит ссора Ленского с Онегиным. Мелодия мазурки (в ми миноре) предвосхищает предсмертную арию Ленского.

Ссора друзей и гневный вызов на дуэль нарушают простодушное веселье. Сцена ссоры начинается элегическим ариозо Ленского «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли!». Оно переходит в ансамбль, в котором каждая партия индивидуализирована и передает тревожное состояние его участников.

Пятая картина. Действие происходит на фоне сумрачного зимнего утра. Оркестровое вступление к этой картине начинается и кончается мрачными аккордами, предвещающими трагический исход дуэли. Звучит тема из арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?» Широкая напевная мелодия, основанная на эмоционально «чутких» романсовых интонациях, является характеристикой Ленского. С большой глубиной раскрывает здесь композитор прекрасный душевный мир юноши-поэта.

За небольшим диалогом Ленского со своим секундантом следует ария. Начинается она декламационно-выразительной певучей фразой «Куда, куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?».

Далее разворачивается знакомая уже по оркестровому вступлению прекрасная лирическая мелодия «Что день грядущий мне готовит?» Интонационно она родственна, как уже говорилось, теме Татьяны «Ты в сновиденьях мне являлся» из второй картины. Развитие ее составляет первый раздел арии.

Отдельные мелодические фразы вокальной партии Ленского постоянно «допевают» солирующие инструменты оркестра (кларнет, струнные). Это способствует широте дыхания, создает впечатление непрерывности, «бесконечности» развития.

Средний раздел арии («Блеснет завтра луч денницы и заиграет яркий день») светлым характером музыки контрастирует первому разделу. Его мелодия интонационно перекликается с ариозо Ленского «В вашем доме». Возвращение первой темы (на словах «Скажи, придешь ли, дева красоты») завершает арию. Ария со всей полнотой раскрывает образ Ленского – юного поэта с чистой душой, искреннего и преданного, с тревогой и тоской предчувствующего свою гибель.

Приезжает Онегин. Дуэт «Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?» построен в виде канона, в котором Онегин вслед за Ленским полностью повторяет ту же самую мелодию и слова. Перед лицом возможной смерти Ленский и Онегин переживают одни и те же чувства.

Скорбь Ленского передается Онегину, пробуждая в его душе искреннее раскаяние и желание помириться. Но светское представление о чести не допускает этого, и бывшие друзья произносят: «Нет! нет! нет!...» Весь канон сопровождается однообразными ударами литавр, что придает музыке характер оцепенения.

На фоне скорбной и мрачной музыки происходит сцена дуэли. С большой трагической силой звучат в оркестре темы Ленского – ариозо из первой картины («Я люблю вас, Ольга») и, в заключение сцены, арии «Что день грядущий мне готовит?...» Ленский гибнет. «Разве не глубоко драматична и не трогательна смерть богато одаренного юноши, – писал сам П. И. Чайковский, – из-за рокового столкновения с требованиями светского взгляда на честь? Разве нет драматического положения в том, что скука, от мелочного раздражения, помимо воли, вследствие рокового стечения обстоятельств отнимает жизнь у юноши, которого он, в сущности, любит!».

Шестая картина. Бал в Петербурге, в высшем светском обществе. Звучит блестящий полонез. Появляется вернувшийся из дальних странствий Онегин. Равнодушным взглядом смотрит он на бал, на танцующие пары (монолог «И здесь мне скучно!»). Но вот звучит плавная и теплая мелодия вальса. Она воссоздает новый облик Татьяны – светской женщины, сдержанной и величавой. Онегин поражен. Он расспрашивает о ней князя Грешина. В арии «Любви все возрасты покорны» Грешин рассказывает Онегину о своей глубокой преданной любви к Татьяне – своей жене.

Грешин представляет Онегина Татьяне. И в этот момент в оркестре взволнованно и страстно звучит тема ее любви из сцены письма: оркестр выражает то, о чем не говорят в данный момент герои. Спокойно и сдержанно разговаривает Татьяна с Онегиным. Затем под предлогом усталости она покидает бал.

Картину завершает взволнованное ариозо Онегина: «Увы, сомненья нет, влюблен я, влюблен, как мальчик, полный страсти юной!» В его душе вспыхивает горячее чувство к Татьяне. Пробуждение этого чувства корен-

ным образом меняет интонационный строй его речи – в его партии звучит одна из прежних тем Татьяны.

Седьмая картина. В доме Греминых. Татьяна одна. В слезах читает она письмо Онегина. Внезапно появляется Онегин. Следует сцена объяснения. Онегин признается Татьяне в любви. Встреча с Онегиным пробудила в душе Татьяны прежнее чувство. Просто и искренне говорит она Онегину, что по-прежнему любит его. С глубокой болью вспоминает о том, что «счастье было так возможно, так близко». Но чувство долга побеждает.

Опера заканчивается горьким восклицанием Онегина «Позор, тоска! О жалкий жребий мой!»

Опера «Евгений Онегин» – одно из высоких достижений русского оперного искусства. Правдивые образы пушкинского романа помогли разрешить задачу создания «интимной, но сильной драмы», действующими лицами которой явились «настоящие живые люди». Естественно, что не все богатейшее содержание романа Пушкина нашло свое воплощение в опере Чайковского. Самое название «лирические сцены», данное автором опере, говорит о преимущественном интересе Чайковского к внутреннему миру своих героев.

Личная драма героев разворачивается на фоне бытовых картин. Разнохарактерные бытовые сцены придают опере особенную прелесть. Так: в первой картине романс «Слыхали ль вы», пение и пляска крестьян по случаю окончания жатвы («дожинки»), пастушеский рожок в сцене письма, песня «Девицы, красавицы» в третьей картине, забавные поздравительные куплеты Трике в четвертой и непритязательные танцы, на фоне которых разгорается ссора Онегина и Ленского. Светлый колорит этих бытовых сцен еще ярче и рельефнее оттеняет глубину душевных переживаний героев.

Уже при жизни композитора «Евгений Онегин» стал одной из самых любимых опер. Вслед за постановкой силами студентов Московской консерватории опера с успехом шла сперва на сцене Большого театра в Москве, затем в Петербурге и начала триумфальное шествие по городам России и за границей. «Я желал бы всеми силами души, – писал Чайковский, – чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору».

Желание композитора сбылось. От сердца к сердцу идет музыка Чайковского. Она всегда искренна, всегда правдива. В ней каждый человек может узнать себя, свои мысли, переживания и чувства. Она волнует, потрясает и возвышает душу.

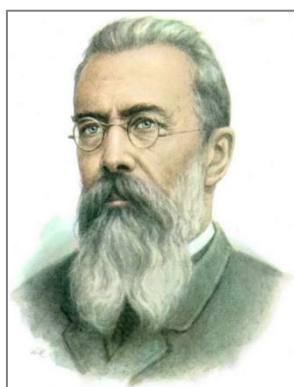
Творчество Чайковского – вершина мировой музыкальной культуры XIX века – вечно живой и драгоценный родник, из которого не перестают черпать вдохновение композиторы XX века.

Лекция 10. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое

1. Краткая биография Н.А. Римского-Корсакова
2. Опера «Снегурочка».
3. Симфоническая сюита «Шехеразада».

1. *Краткая биография Н.А. Римского-Корсакова*

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ РИМСКИЙ-КОРСАКОВ



1844–1908

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился 6 марта 1844 года в небольшом городке Тихвине Новгородской губернии, где его отец – бывший губернатор – имел дом. Мать композитора была дочерью крепостной крестьянки. Музыкальные способности ребенка проявились рано. Подобно многим дворянским детям, мальчика стали обучать игре на фортепиано. Старший брат Римского-Корсакова, Воин Андреевич, был военным моряком, он окончил Морской корпус в Петербурге. Туда же в 1856 году поступил и двенадцатилетний Николай.

Занятия в Морском корпусе не особенно привлекали мальчика, хотя до этого он живо интересовался морем, с увлечением читал книги о мореплавателях и в письмах засыпал старшего брата вопросами о морской службе. Причиной охлаждения была казенная обстановка, царившая в корпусе, – «кадетский дух, унаследованный от николаевских времен», – как писал впоследствии Римский-Корсаков.

Музыкальные способности мальчика в эти годы развивались не так быстро, как это могло быть в более благоприятной обстановке. По воскресеньям, правда, он брал уроки фортепиано, но упражняться в течение недели не имел возможности. Изредка посещал концерты и оперные спектакли, причем предпочтение отдавал опере. Особенно любил он оперы Глинки. Это увлечение Глинкой разделял и новый его учитель музыки Ф. А. Канилле. Канилле был прекрасным пианистом, образованным

музыкантом, почитавшим Глинку как великого гения. С Канилле юный Римский-Корсаков изучил немало музыкальной литературы и, кроме того, стал пробовать свои силы в сочинении. В конце 1861 года Канилле познакомил своего ученика с Балакиревым.

Под руководством Балакирева была начата первая симфония. Правда, сочинение ее вскоре было прервано отъездом Римского-Корсакова.

Окончив в 1862 году Морской корпус, Николай Андреевич отправился в кругосветное плавание на клипере «Алмаз». Плавание продолжалось три года. Все это время Римский-Корсаков мало занимался музыкой, зато много читал, думал, спорил, набирался новых впечатлений, видел много стран, любил море, которое не раз потом изображал в своих произведениях.

В 1865 году он вернулся в Петербург. Вскоре закончил свою первую симфонию, и она была с успехом исполнена под управлением Балакирева. С этого года началась напряженная творческая деятельность Римского-Корсакова. В короткий срок были созданы симфоническая картина «Садко» (1867), симфоническая сюита «Антар» (1868, по восточной сказке О. Сенковского). В эти же годы задумана первая опера – «Псковитянка» – на сюжет исторической пьесы Л. Мея. В опере нашла отражение борьба между вольными городами Новгородом и Псковом и царем Иваном IV, стремившимся подчинить их единой государственной власти.

В 1873 году «Псковитянка» была поставлена. Особенно восторженно приняла оперу студенческая молодежь. Студенты подхватили песню псковской вольницы «Притупились топоры, зазубрились мечи» и с молодым азартом распевали ее.

Вскоре Римского-Корсакова пригласили на должность профессора Петербургской консерватории по классам сочинения, инструментовки и руководителем оркестра. И Римский-Корсаков с энтузиазмом сам взялся за изучение этих предметов. Впоследствии он написал в своей книге «Летопись моей музыкальной жизни»: «..Я... стал одним из лучших ее (консерватории. – Э. С.) учеников, – а может быть, и самым лучшим, – по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала». Римский-Корсаков работал так много, что друзья его стали даже опасаться, не помешают ли эти «сухие» упражнения созданию вдохновенной и живой музыки. И только Чайковский восхищался трудолюбием Римского-Корсакова и написал ему ободряющее письмо: «Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей – все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому написавшего «Садко», что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру».

Тогда же Римский-Корсаков много работал над сборниками русских песен. Вначале он записал 40 песен от талантливого певца-любителя Т. Филиппова и гармонизовал их, а затем с горячим увлечением сам стал разыскивать русские народные песни разных жанров. Особенно его интересовали древние игровые и обрядовые песни. Так возник еще один сборник – «Сто русских народных песен».

В 1878 году была создана опера «Майская ночь». В своем произведении композитор сумел чутко передать поэзию повести Гоголя, колорит теплых, ароматных украинских ночей. В опере использованы подлинные русские и украинские народные напевы, например старинная троицкая песня «Завью венки» и лирическая «Солнце низенько» («Солнышко низко, вечер уж близко»).

В 1880 году Римский-Корсаков написал одно из самых прекрасных и вдохновенных своих произведений – оперу «Снегурочка».

В 80-е годы Римский-Корсаков стал дирижировать симфоническим оркестром. В эти годы многие из русских музыкантов сблизились с М.П. Беляевым – богатым лесопромышленником и горячим почитателем музыки. В его доме часто устраивались концерты, на которых бывали выдающиеся музыканты и актеры. Значительные средства Беляев уделял для нотного издательства и организации Русских симфонических концертов, где дирижером нередко выступал Римский-Корсаков. В 1889 году композитор дирижировал двумя концертами за границей на Парижской всемирной выставке. Под его управлением прозвучали произведения Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Глазунова и его собственные сочинения. После того Римского-Корсакова пригласили в Брюссель, где блестящая оркестровая пьеса «Испанское каприччио» принесла автору заслуженную славу.

В новых произведениях Римского-Корсакова – «Испанском каприччио» и «Шехеразаде» — его мастерство симфониста достигло высокой зрелости. Оркестр в этих произведениях представлен разнообразной палитрой ярких красок, а сами произведения захватывают и погружают слушателей в чудесный мир сказочно прекрасных образов.

Однако в эти годы Римский-Корсаков пережил кризис, который был вызван целым рядом причин. Не могла не повлиять на композитора реакция 80-х годов. Творить в эти годы ему было очень тяжело. В это время написан романс «Анчар» на стихотворение Пушкина (его первый вариант). В образе анчара, ядовитое дыхание которого отравляло все живое, Римский-Корсаков, как и Пушкин, выразил тяжесть самодержавного гнета. Сильно загружен был Римский-Корсаков и педагогической работой в консерватории, а также в Придворной певческой капелле. В капелле плохо были поставлены и общее образование, и инструментальные классы. С потерей голоса мальчиков-певцов просто выгоняли на улицу. Много сил и энергии положил Римский-Корсаков на то, чтобы наладить музыкальное обучение мальчиков в капелле.

Тяжелые личные переживания также обрушились на него. Умерли двое младших его детей. Но и в эти трудные годы Римского-Корсакова не покидали надолго вдохновение и трудолюбие. Он создает оперы «Ночь перед Рождеством» (1895) и «Садко» (1896). Оперу «Садко» Римский-Корсаков назвал былиной. Долго изучал он различные варианты былины о новгородском гусяре и мореплавателе Садко.

Действие в этой опере происходит в древнем Новгороде. Как живой встает город в опере – с шумом богатых торговых рядов, с иноземными гостями, разноликой и пестрой толпой, скоморохами и с обычаями древней старины. Главный герой оперы – молодой удалой гуслир и певец Садко. Велика сила его чудесных песен – приворожил он к себе красавицу-царевну, дочь грозного Морского царя-владыки. Много чудес в этой опере-былине – величественно простой и немного печальной. И неповторимо прекрасна музыка оперы. Неторопливо разворачиваются в ней события.

Степенным распевным былинным говором написан ряд сцен, например речитатив и ария Садко «Кабы была у меня золота казна». Используются и подлинные былинные напевы, например в хоре «Высота ли, высота поднебесная». Но, несмотря на музыкальную красоту, опера эта в свое время не была принята к постановке на сцене императорского театра. Впервые эту жемчужину русского искусства зрители услышали со сцены частного театра Мамонтова в Москве.

Тогда же Римский-Корсаков написал много романсов, среди них «Редает облаков летучая гряда» на слова Пушкина, «Мой голос для тебя», «На нивы желтые», «Медлительно влекутся дни мои», цикл «У моря». Среди оперных произведений выделяется своим драматизмом «Царская невеста» по историко-бытовой драме Л. Мея. В ней повествуется о горькой и несправедливой женской доле на Руси. Гибнет чистая, прекрасная и нежная Марфа, гибнет и другая героиня оперы, Любаша – страстная, беззаветно любящая.

В 1899 году Римский-Корсаков создал чудесную оперу «Сказка о царе Салтане» на сюжет одноименной сказки Пушкина. Уже в этой опере юмор порой перерастает в тонкую и едкую сатиру на окружающую действительность. В последних операх – «Кашее бессмертном» и «Золотом петушке» – эта сатира стала еще более острой и беспощадной.

В 1904 году композитор закончил оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Описанные в ней события происходят в далекие времена татарского нашествия. Вновь сталкиваются в этом произведении добро и зло, как во многих русских народных сказках. И светлое начало побеждает. Не удается татарам проникнуть в Китеж, несмотря на предательство. Скрылся от глаз врагов Великий град, опустившись на дно озера, лишь в воде отражается он да слышен ликующий звон его колоколов. Ужас охватывает татар, и разбегаются они, беспомощные перед свершившимся чудом.

В те годы Римский-Корсаков еще был полон сил и энергии, всего себя отдавал творчеству и педагогической работе. Был он педагогом требовательным, строгим, внимательным, но никогда не был равнодушным. Радовался всему талантливому, умело руководил, терпеливо растил. Человек высокого благородства, передовых взглядов, он был и остается образцом воспитателя и педагога.

События 1905 года глубоко взволновали Римско-Корсакова. В знак солидарности с восставшими студенты консерватории вынесли решение о прекращении занятий. Полиция потребовала от профессоров списков зачинщиков. Римский-Корсаков стал на сторону революционно настроенной молодежи. Свое отрицательное отношение к действиям реакционной дирекции композитор выразил в нескольких открытых письмах, напечатанных в газетах. В ответ на это дирекция уволила Римского-Корсакова из консерватории. В знак протеста консерваторию покинули лучшие ее силы: Глазунов, Лядов, Есипова, Блюменфельд и другие.

Возмутились все передовые люди России. Ведь Римский-Корсаков был тогда крупнейшим композитором, гордостью русской музыки. Отовсюду Николай Андреевич получал письма, проникнутые сочувствием и гневным осуждением. В марте 1905 года силами студентов была поставлена опера Римского-Корсакова «Кашей бессмертный». Спектакль вылился в политическую демонстрацию. Полиция прервала митинг в театре и запретила последующее концертное отделение.

За Римским-Корсаковым учредили полицейский надзор, запретили исполнять его произведения. Но дальнейшее развитие революционных событий вынудило дирекцию пойти на уступки и пригласить Римского-Корсакова обратно в консерваторию. Директором ее стал Глазунов.

Под впечатлением революционных событий Римский-Корсаков обработал для симфонического оркестра трудовую бурлацкую песню «Дубинушка».

Последняя опера великого композитора – сатирическая сказка «Золотой петушок» (по Пушкину). Сам Николай Андреевич писал: «Додона надеюсь осрамить окончательно». Это произведение не было допущено цензурой к постановке. В 1908 году Римский-Корсаков скончался от болезни сердца, так и не увидев на сцене свое последнее творение.

Основные произведения:

15 опер: «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок» и др.

Симфонические сюиты «Антар» и «Шехеразада»; «Испанское капричио»

Симфонические картины «Садко», «Сказка» и увертюра «Светлый праздник»

Симфонии, симфониетта

Концерт для фортепиано с оркестром

Около 80 романсов

Сборники русских народных песен для голоса с фортепиано (100 песен и 40 песен), хоры

Учебник гармонии, учебник оркестровки, статьи «Летопись моей музыкальной жизни» (воспоминания).

2. Опера «Снегурочка»

Опера «Снегурочка» на сюжет пьесы А. Н. Островского – одно из самых любимых произведений Римского-Корсакова. Написана она была необычайно быстро, за лето 1880 года. Композитор так писал об этом: «Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу».

Действие оперы происходит в сказочном царстве берендеев, где все люди добры и справедливы, любят искусство. Ложь и обман считаются преступлением. Берендеи поклоняются природе и солнцу – источнику жизни на земле. С большой теплотой воспроизвел в своей опере композитор старинные обычаи и обряды.

Правдивое изображение быта людей сочетается с миром фантастики, сказки. Царь Берендей, Бермята, Купава, Лель и Мизгирь, Бобыль и Бобылиха – образы жизненные. Человеческими чертами наделены Весна-Красна, Дед-Мороз.

В опере Римского-Корсакова часто изображается природа с ее шумом, звоном, голосами птиц. Иногда образы природы имеют иносказательный смысл: они олицетворяют собой справедливость и закономерность жизненных явлений – смен времен года, столкновения добра и зла, торжества светлого начала.

Образ Снегурочки – дочери Мороза и Весны – сочетает в себе реальные девичьи черты с фантастическими, сказочными. Снегурочка – дитя природы и тесно связана с ней. Кроме того, в ее образе олицетворено великое чувство любви, под воздействием которого тает холодное сердечко дочери Мороза.

В «Снегурочке» Римский-Корсаков часто использует лейтмотивы – выдержанные музыкальные характеристики. Сцены, основанные на непрерывном («сквозном») развитии, чередуются в опере с законченными номерами. В опере много хоров, близких по характеру русской народной песне. Широко использованы и подлинные народные мелодии.

Пролог. Действие пролога происходит далеко, далеко, за непроходимыми лесами, где лежит сказочная страна берендеев. По пояс в сугробах стоят мохнатые ели, а в глубоких дуплах гнездятся Леший и прочая нечистая сила. Холодно в стране берендеев.

Оркестровое вступление вводит слушателя в царство природы. Музыка напоена звуками леса, таинственными шорохами, криками птиц. Среди многих попевок и мелодических тем, на которых основано вступление, выделяются две: тема Деда-Мороза и тема Весны. Суровая и властная тема Деда-Мороза ярко контрастирует мягкой, согретой теплом теме Весны.

Леший возвещает о приходе Весны-Красны. Прилетает Весна с журавлями, но не уходит зима. Виновата в этом сама Весна. Пятнадцать лет прошло с тех пор, как родилась у нее и Деда-Мороза дочь Снегурочка, и рассердилось Ярило-Солнце. Жмутся к Весне птицы и, чтобы согреться, затевают пляски.

С большим художественным мастерством Римский-Корсаков воспроизводит голоса птиц. В музыке ясно слышатся крик кукушки, стук дятла, пощелкивание, посвистывание и цоканье других птиц. А на фоне этого гомона звучит чудесная мелодия народного склада «Сбирались птицы, сбирались певчи». Своеобразие ее заключается в семитактном построении. Не менее характерна и вторая тема народного происхождения («Орел-воевода»).

Постоянная смена ярких гармоний, нежное звучание деревянных духовых инструментов, выразительная смена регистров – такими средствами Римский-Корсаков рисует картину птичьих песен и плясок.

Но вот завывала, закружила метель: это выходит Дед-Мороз. Весна просит его уйти. Беспокоит их лишь судьба дочери Снегурочки. Мороз опасается, что солнце собирается сгубить Снегурочку.

Снегурочку решают отдать в Берендееву слободку. Девушка выбегает из леса. Ей скучно одной в лесной чаще. Ее тянет к людям, к их песням, которые так хорошо поет пастушонок Лель.

Образ Снегурочки в опере не остается неизменным. Вначале это образ прекрасного, но холодного существа, лишённого человеческой теплоты, хотя и стремящегося к людям. Такова она в своей арии из пролога. Музыка этой арии легка, изящна и грациозна. Колоратурам сопрано отвечают пассажи деревянных духовых инструментов. Особенно велико значение флейты. Ее холодноватый тембр постоянно сопровождает Снегурочку в начале оперы. По характеру музыка здесь несколько напоминает арию Людмилы из первого действия оперы Глинки «Руслан и Людмила».

В средней части арии Снегурочка говорит о будущем своем возвращении зимой к отцу и о людских песнях, которые она принесет с собой. И далее, действительно, звучит прекрасная песня, сочиненная Римским-Корсаковым, но похожая на народную.

Третья часть сходна с первой (реприза). В целом ария создает холодный и прекрасный образ. Но уже и выразительные интонации кларнета (который впоследствии займет место флейты в характеристике Снегурочки), и особенно интонации виолончели как бы намекают на будущее потепление и пробуждение сердечности в Снегурочке. Дед-Мороз дает Лешему строгий наказ охранять Снегурочку. Весна и Дед-Мороз исчезают. На поляну выбегает веселая толпа берендеев. Они волокут большое соломенное чучело Масленицы. Оно ярко наряжено. Проводы масленицы – древний русский обряд. Соломенное чучело наряжали, величали Масленицей и с пением возили по деревенским улицам, а к вечеру сжигали. Этим надеялись ускорить приход весны. Веселая возня с чучелом отражена в первой части сцены – хоре «Прощай, Масленица». Мелодия хора

построена на мелодических оборотах старинных обрядовых песен. Ярко своеобразен припев со словами «Прощай, прощай, прощай, Масленица» с характерным для него повторением одних и тех же интонаций.

В конце всей сцены снова звучит основная тема хора. Но в отличие от первоначального ее вида она приобретает здесь печальный характер. Берендеи сожалеют о том, что прошли дни масленицы – пора гуляний и веселья. Но вот Бобыль замечает Снегурочку. Берендеи замирают от удивления, пораженные ее красотой. Вместе с Бобылихой он уводит ее к себе в дом. Деревья и кусты кланяются Снегурочке, прощаясь с нею.

Первое действие. В страну берендеев пришла весна. Снегурочка живет у Бобыля. К бедной избенке приходит Лель. Снегурочка просит его спеть песню. Лель за песню просит поцелуй. Но Снегурочка песни Леля ценит дороже, сердечко ее холодно. Она дарит Лелю цветок. На улицу выходят девушки. Они манят к себе Леля, и он, бросив цветок, убегает к ним. Снегурочка огорчена, сердце ее сжимает тоска. Дед-Мороз обидел Снегурочку, не дав ей сердечного тепла.

Подружка Купава рассказывает Снегурочке о скорой свадьбе с красивым торговым гостем Мизгирем. Появляется Мизгирь. По обычаю он должен одарить девушек – подружек Купавы, чтобы выкупить у них невесту. Запеваются свадебные песни. Но Мизгирь замечает Снегурочку и забывает обо всем на свете. Он сулит ей несметные богатства за любовь. Берендеи возмущены. Никогда в их стране не нарушали клятвы. Купава горестно причитает и решается просить защиты у царя.

Второе действие. Дворец царя Берендея. Царь занят рисованием: он расписывает лазоревый цветок. Слепые гуслиры поют ему славу. Бермята докладывают царю, что все спокойно в стране. Но не верит царь Берендей. Сердито Ярило-Солнце и не шлет, как прежде, щедро свое тепло людям. И царь решает праздничным утром собрать всех женихов и невест в Ярилиной долине и соединить их. Вбегает Купава и горько жалуется. Царь разгневан и велит созвать всех берендеев, чтобы судить Мизгирия. Ко двору со всех сторон собирается народ. Появляется царь Берендей со своей свитой.

Шествие царя Берендея представляет собой торжественный марш. Громкие возгласы труб, тромбонов и других духовых инструментов ярко контрастируют с легким пиццикато скрипок. Опора в мелодии на неустойчивые ступени, а также пятитактное строение (необычное для маршей) способствуют своеобразию этого русского сказочного марша.

Вторая тема, близкая по складу русским народным песням, своим звучанием придает шествию еще больший блеск. Собравшийся народ требует, чтобы Мизгирь женился на Купаве, но Мизгирь любит только Снегурочку. Народ и царь осуждают его на вечное изгнание. Приходит Снегурочка. Царь не может налюбоваться ее красотой.

Каватина Берендея звучит тихим, восторженным гимном всемогущей природе: «Полна, полна чудес могучая природа». Голосу Берендея

вторит виолончель своей мерно покачивающейся мелодией, ласковой и убаюкивающей.

С удивлением узнает царь Берендей о том, что холодно сердце Снегурочки и не знает она любви. Мизгирь умоляет отсрочить изгнание и обещает заронить любовь в сердце Снегурочки. Берендей соглашается.

Третье действие. В канун Ярилина дня – праздника солнца – молодежь водит хороводы. Старики угощаются брагой и пряниками. Царь Берендей выходит к народу. Заплясали скоморохи. Запел свою чудесную песню Лель.

Появление Леля почти всегда сопровождается нежными переливами кларнета (иногда гобоя). И эта песня начинается с соло кларнета, исполняющего подлинный народный наигрыш.

Во вступлении и первом куплете имеются изобразительные черты – подражание раскатам грома (тремоло литавр). Мелодия песни основана на народных оборотах и попевах. Характерна смена мажорного и минорного наклонения, указывающая на ладовую переменность. Песня начинается медленно, протяжно.

Но постепенно темп ее ускоряется, и песня переходит в грациозную хороводную с традиционным припевом «Лель мой, Лель мой, лёли, лёли, Лель».

После каждой строфы следует быстрый инструментальный проигрыш плясового характера, исполняемый кларнетом. Такое строение песни подчеркивает ее связи с традициями бытовой народной музыки.

В награду за песню царь предлагает Лелю выбрать девушку. Снегурочка просит Леля выбрать ее, но Лель идет к обиженной и покинутой Купаве и, подводя ее к царю, нежно целует.

Огорченная Снегурочка убегает в лес. Ее преследует Мизгирь. Девушка с трудом вырывается от него. Лес оживает, превращаясь в непроходимую чащу, вдали мелькает призрачный образ Снегурочки.

Леший заманивает Мизгиря в лесную глушь. Поляна принимает прежний вид. Выходят Лель и Купава. Они счастливы. Вбежавшая Снегурочка упрекает Купаву. Лель советует Снегурочке учиться любить у Купавы.

Четвертое действие. В Ярилину долину прибегает Снегурочка и зовет мать-Весну, моля наделить ее чувством любви.

Весна надевает на голову Снегурочки волшебный венок из душистых цветов – и в тот же миг для Снегурочки преображается весь мир. Весна предостерегает Снегурочку от Ярилы-Солнца.

Появляется Мизгирь. Его преданная любовь трогает сердце девушки. Счастливый Мизгирь ведет ее к царю. Но Снегурочка боится солнечных лучей. Восходит солнце. Настает Ярилин день – праздник лета. Царь Берендей благословляет молодые пары. Мизгирь подводит Снегурочку. Ласково спрашивает ее Берендей: охотно ли она отдает свое сердце Мизгирию? И в этот миг яркий луч солнца падает на нее. Снегурочка начинает таять. В своей последней арии она воспекает великую силу человеческой любви. Гибнет пре-

красная Снегурочка – дитя Весны и Мороза. «Как вешний снег, растаяла она!» – восклицает Мизгирь. В отчаянии бросается он в озеро.

Но финал оперы звучит светлым гимном Солнцу – источнику света и жизни на земле. Ведь с гибелью Снегурочки прекратилось вмешательство Мороза и засияло Солнце над сказочной страной берендеев.

Музыка «Снегурочки» проникнута любовью к людям, природе, верой в красоту человека и высокое призвание искусства, пробуждающего все лучшее в человеке, верой в торжество правды и добра.

3. Симфоническая сюита «Шехеразада»

Симфоническая сюита «Шехеразада» Римского-Корсакова (1888) – произведение программное, написанное по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Она состоит из четырех частей, объединенных не только одним замыслом, но и общими музыкальными темами.

Так, тема рассказчицы Шехеразады появляется во всех частях. Сочиняя сюиту, композитор сперва предполагал дать каждой части свое название. Однако позднее он от этой мысли отказался, считая более полезным, чтобы слушатели свободно следовали своей фантазии.

Первая часть первоначально называлась «Море и Синдбадов корабль». Во вступлении звучат две контрастные темы: царя Шахриара – грозного и жестокого владыки – и прекрасной, юной Шехеразады. Первая тема исполняется струнными и медными духовыми инструментами в низком регистре.

Тема мудрой рассказчицы Шехеразады всегда звучит у скрипки соло. По своему мелодическому рисунку она напоминает затейливый восточный орнамент, как бы «вьется». Композитор придал ей своеобразный ладовый колорит, применив дорийский минор (с большой секстой).

Главная партия последующего сонатного аллегро – образ волнуемого моря. Мелодия главной партии основана на теме Шахриара, однако теперь она становится темой героя сказки – отважного путешественника Синдбада, сохраняя суровый характер.

С ней контрастирует светлая побочная – тема Синдбадова корабля.

Мерное и тихое чередование мягких аккордов у деревянных духовых инструментов с неповторимо своеобразным звучанием бесполутонового лада в мелодии передает плавное покачивание корабля на волнах океана. И снова море волнуется и бушует (заключительная партия). Вслед за видоизмененной репризой следует заключение – кода. Тема Шахриара здесь светлеет, как будто деспотический владыка под влиянием прекрасных сказок смягчился и дарует Шехеразде еще один день жизни, чтобы услышать продолжение.

Симфоническое развитие этой части отличается большой динамичностью. Все темы изложены неустойчиво, текуче. Это способствует созданию впечатления непрерывного движения, изменчивости, характерных для морской стихии.

Вторая часть. Первоначальное название ее было такое: «Фантастический рассказ Календера-царевича». Вновь звучит голос Шехеразады. Она начинает новую сказку. Но поскольку далее сказка ведется «от первого лица», на первый план выступает новый рассказчик – Календер. Вот почему солирующую скрипку сменяет другой инструмент – солирующий фанфарный валторн. Основная тема второй части построена на интонациях восточных народных песен и вначале звучит спокойно, повествовательно.

Далее следуют несколько ярких симфонических вариаций. Переходя от инструмента к инструменту, меняя гармоническое сопровождение, тема получает новый облик.

Середина части ярко контрастна. Слышатся тревожные фанфарные призывы (тромбоны). К концу музыка переходит в марш. С наступлением репризы повествовательная тема звучит уже не так спокойно. В конце появляется грозная тема Шахриара.

Третья часть – «Царевич и Царевна» – носит лирический характер. Музыка полна света, жаркого солнца, сладостного томления.

Первая тема (Царевич) – широкая, напевная – напоминает восточную народную мелодию.

Вторая тема (Царевна) – танцевального характера – создает грациозный, женственный образ.

В середине части появляется тема Шехеразады, рассказавшей еще одну удивительную сказку. Задумчиво звучит голос скрипки.

Для музыки всей части характерен восточный колорит. Он проявляется и в мелодических оборотах, и в орнаментальных наигрышах, напоминающих звучание восточных инструментов.

Четвертая часть – «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Слышится гневный голос Шахриара – ему отвечает мягкий голос Шехеразады. Она начинает свою последнюю сказку. Доносится шум праздника в восточном городе. Основная тема четвертой части – в характере восточного танца, в ритме лезгинки.

Среди множества мелькающих образов можно уловить темы Царевны из третьей части и тревожного марша из середины второй части. Постепенно музыка становится все более драматичной.

И вот уже все заполняет грозная и могучая тема моря. Разбушевалась морская стихия. Тема моря переплетается с грозной темой марша из второй части. Наступает кульминация. Затем все стихает, успокаиваются волны, и нет уже корабля Синдбада.

Он разбился о скалы во время бури. Звучит тихая грустная тема Шехеразады и укрощенная, покоренная ею тема Шахриара. Он даровал жизнь прекрасной мудрой рассказчице Шехеразаде.

Все части сюиты контрастны. Но вместе с тем они объединены двумя основными темами (Шахриара и Шехеразады). Тема Шехеразады проходит во всех частях. В финале появляются темы из всех предыдущих частей, что придает ему роль итоговой части.

Римский-Корсаков оставил огромное творческое наследие почти во всех музыкальных жанрах. Его произведения разнообразны по своему содержанию, но основная черта их – глубокое проникновение в жизнь и быт народа, его думы и чаяния.

Великой силой своего огромного таланта умел Римский-Корсаков выразить в своих творениях все прекрасное, что окружает человека в жизни: красоту и любовь, веру в торжество света и правды, мечту о лучшем будущем, народную мудрость и силу народного искусства, великолепие родной природы. Но гневным и обличительным становилось его перо, когда он хотел заклеить отрицательные стороны жизни – деспотизм, жестокость и несправедливость, глупость и ханжество. Человеком гуманным и кристально чистым, художником, посвятившим музыке всю свою жизнь, вошел Римский-Корсаков в историю русского искусства и навеки прославил его.

Творчество Римского-Корсакова оказало влияние на многих композиторов последующих поколений. Его произведения до сих пор не перестают быть высокими образцами художественного мастерства и вдохновения.

Лекция 11. Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное

1. Краткая биография С.В. Рахманинова
2. Творчество С.В. Рахманинова

1. Краткая биография С.В. Рахманинова

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАХМАНИНОВ



1873–1943

Сергей Васильевич Рахманинов родился 20 марта (по старому стилю) 1873 г. в имении Онег Новгородской губернии. Родители мальчика были людьми музыкально одаренными. Музыку в доме любили и посвящали ей часть семейного досуга.

Первой учительницей мальчика стала мама. Она, понимая одаренность ребенка, с пяти лет начала учить его игре на фортепиано. Когда Сереже было семь лет, семья переехала в Петербург. Мальчику решено было дать музыкальное образование. И вскоре он был принят в Петербургскую консерваторию. Но хорошего ученика из Сережи не получилось. Причиной этого был недостаток прилежания со стороны ученика, который большую часть времени проводил на улице в детских забавах.

По совету двоюродного брата Сергея Васильевича, известного пианиста, ученика Рубинштейна и Листа, Александра Зилоти решено было перевести Сережу в Московскую консерваторию. Его учителем стал Николай Сергеевич Зверев.

Это был одареннейший педагог, выработавший свою систему воспитания молодых музыкантов. Двух-трех особо одаренных учеников он брал к себе домой на полный пансион.

Основой методики Зверева были дисциплина, трудолюбие, четкая организация самостоятельных занятий. У каждого воспитанника было индивидуальное расписание. По очереди они должны были вставать в шесть утра и начинать занятия, ведь инструмент был один. Так мальчики совершенствовали свое мастерство, и именно с тех пор Сергей Васильевич приобрел привычку к систематическому труду. Железная дисциплина Зверева воспитала в нем высочайшую организованность, без которой он вряд ли смог бы вести такую насыщенную концертную деятельность в будущем.

С 1887 г. Сережа начинает записывать свои сочинения. Потом его учителем по контрапункту стал Сергей Иванович Танеев, любимый ученик Чайковского, которого называли «музыкальной совестью Москвы». Благотворное отношение к этому педагогу Рахманинов сохранил на всю жизнь.

А со Зверевым у него, к сожалению, произошел разрыв. Причиной этого была, кстати, композиция. Оба переживали его очень тяжело. Помирились они только в 1892 г., когда Зверев послушал блестящий выпускной экзамен Рахманинова по композиции. Он подарил своему ученику золотые часы, которые Рахманинов хранил всю жизнь, никогда с ними не расставался. «Он был прекрасный человек. Лучшим, что есть во мне, я обязан ему», – говорил впоследствии Сергей Васильевич.

Рахманинов заканчивал консерваторию по двум классам. На старшем отделении он перешел в класс фортепиано А. Зилоти. Но незадолго до его окончания Зилоти ушел из консерватории. Не желая менять педагога, Рахманинов самостоятельно подготовил сложнейшую программу, которую ему зачили как выпускной экзамен. Это было в 1891 г. А спустя год, в 1892 г., он закончил консерваторию по классу композиции. Дипломной работой молодого композитора стала одноактная опера «Алеко», написанная им за семнадцать дней. За эту работу он получил 5+. Как окончившему с отличием два факультета консерватории, ему была присуждена Большая золотая медаль.

Кстати, оперу «Алеко» очень высоко оценил П. И. Чайковский. Однажды он подошел к Рахманинову и сказал: «Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая недостаточно длинна, чтобы занять весь вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться с Вашей оперой?» Конечно, для молодого музыканта это было большой честью.

После окончания консерватории Рахманинов некоторое время жил частными уроками. Осенью 1892 г. он впервые выступил в концерте, причем на бис играл ту до-диез минорную Прелюдию с колокольным звоном, которая станет потом одним из самых известных его произведений. Спустя два года Рахманинову приходится поступить преподавателем теории в знаменитое Мариинское женское училище. Среди крупных произведений этого периода – Элегическое трио «Памяти великого художника». Оно появилось под впечатлением страшной трагедии, которая потрясла не только Рахманинова, но и весь музыкальный мир России – смерти П. И. Чайковского. Вскоре после этого молодой композитор начал работу над своей Первой симфонией.

С этим произведением Рахманинову пришлось пережить может быть, самый тяжелый удар в своей жизни. Премьера симфонии состоялась в марте 1897 г. и оказалась единственным прижизненным исполнением. Симфония потерпела полный провал. Нам сегодня трудно судить, в чем была причина этого. Конечно, критика отзывалась о ней отрицательно, но не до такой степени, чтобы можно было ожидать такой реакции композитора. Сам Рахманинов писал: «После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар, и у которого на долгое время отнялись голова и руки. Симфонию не покажу никому и в завещании наложу запрет на смотрины». Причину этого объяснил опять же сам композитор: «Меня совсем не трогает неуспех, но зато меня глубоко огорчает и на меня глубоко действует то, что мне самому моя первая симфония после первой же репетиции совсем не понравилась».

Действительно, три года композитор не писал. Но к этим годам относятся многие успехи Рахманинова-исполнителя. С 1897 г. началась его профессиональная дирижерская деятельность в Московской частной русской опере Мамонтова. Вскоре он познакомился и сдружился с Ф. И. Шаляпиным. Кроме того, он совершил первую свою заграничную поездку в Лондон.

К началу 1900 г. кризис был преодолен, и Рахманинов приступил к созданию двух новых произведений – Второго фортепианного концерта и Второй сюиты для фортепиано. Вслед за этим композитор создает много других сочинений – кантату «Весна», романсы, прелюдии, оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

Накануне своего тридцатилетия Рахманинов женился на своей двоюродной сестре Наталье Сатиной. Из-за близкого родства пришлось просить «Высочайшего разрешения» на брак. После свадьбы молодые отправились в заграничное путешествие, а затем поселились в Москве. В 1903 г.

у них родилась первая дочь, в 1907 – вторая. Рахманинов-семьянин – очень трогательная тема. Он сам говорил о том, что семья, дети – это было лучшее, самое дорогое и светлое в его жизни.

В это время Рахманинов много выступал, проявив себя как универсальный исполнитель – пианист, дирижер, ансамблист. С 1904 г. два сезона он проработал в Большом театре. Его постановки опер Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Бородина, Мусоргского вошли в историю театра. Но в 1906 г. композитор решил уйти с работы, занимавшей много времени и сил, и заняться творчеством.

Это было очень продуктивное десятилетие в жизни Рахманинова. За этот период им были созданы симфоническая поэма «Остров мертвых», Третий фортепианный концерт, Вторая симфония, «Литургия Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», симфоническая поэма «Колокола» и множество других произведений. Кроме того, состоялось несколько удачных зарубежных гастролей Рахманинова в Америке, Англии, которые принесли ему всемирную славу.

В сезоне 1917 г. он с оглушительным успехом играл концерты в пользу русской армии. Никто не мог знать, что эти концерты великого композитора и пианиста в России будут последними.

В конце этого года Рахманинов уехал с семьей на гастроли в Швецию. Он предполагал, что уезжает ненадолго, и захватил с собой только самое необходимое. В газетах сообщили: «С. В. Рахманинов на днях отправляется в концертное турне по Норвегии и Швеции. Турне продлится более двух месяцев». Оно растянулось на всю жизнь.

Через некоторое время Рахманинов переехал в Америку. Там его ожидала очень напряженная работа. Он считался первым пианистом мира, и в Америке ему пришлось очень много играть. Американские слушатели диктовали свои условия. «Они требовали разнообразную программу с обязательными популярными пьесами», – говорил музыкант. Он разучивал все новые и новые произведения. Заниматься этим приходилось летом, потому что весь сезон был занят концертами, между которыми он только успевал переехать из города в город. Иногда пианист уставал так, что даже не мог писать: болели перетруженные руки. Письма за него писали жена или дочери.

Вдали от родины первые восемь лет он ничего не писал. В одном интервью композитор сказал: «Возможно, это потому, что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема. А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиции и родной почвы, не остается желания творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний». Надо сказать, что, живя постоянно в США, он отказался стать гражданином этой страны. «Я не считаю возможным отречься от своей родины», – объяснял он.

Только в 1926 г. Рахманинов начал писать. Появился Четвертый концерт для фортепиано с оркестром, потом «Три русские песни для симфонического оркестра с хором», наполненные тоской и одиночеством.

В 1931 г. Рахманиновы купили небольшой участок земли, вернее, скалу на берегу озера – в Швейцарии. Здесь они построили виллу, которую по первым буквам имен и фамилии называли «Сенар» – Сергей и Наталья Рахманиновы. Для композитора это место стало маленьким кусочком родины, потому что он выстроил здесь имение в русском стиле и даже привез и посадил там русские березы.

Именно в «Сенаре» им были написаны истинные вершины его творчества – Рапсодия на темы Паганини, Третья симфония. Последним крупным произведением композитора были Симфонические танцы, написанные в 1940 г. и посвященные Филадельфийскому симфоническому оркестру.

Тяжелым ударом для Рахманинова стало нападение Германии на СССР. Осенью 1941 г. он выступил с призывом поддержать Россию. Гонорар от одного из первых концертов сезона он передал генеральному консулу СССР, его примеру последовали Зилоти и многие другие русские музыканты. Рахманинов, по его словам, хотел принести «посильную помощь русскому народу в его борьбе с врагом».

Сергей Васильевич умер 28 марта 1943 г. в час ночи, не дожив нескольких дней до своего семидесятилетия. Последние переживания композитора были связаны с известиями о ходе боев Советской Армии. Утраченная родина жила в его сердце как самая большая, дающая творческие силы любовь.

«Гроб был цинковый, чтобы позднее, когда-нибудь, его можно было перевезти в Россию», – писала вдова композитора. Это было самой большой мечтой Рахманинова, которой так и не суждено было осуществиться. В 50-е годы, когда в Москве проходил Первый Международный конкурс пианистов имени П. И. Чайковского, один из его лауреатов увозил на родину, в США, горсть русской земли. Этого молодого музыканта звали Ван Клиберн. Думаю, это имя вам знакомо. Клиберн высыпал эту землю на могилу Сергея Васильевича в Кенсико, близ Нью-Йорка. Родную землю на могилу Великого Сына этой Земли.

2. Творчество С.В. Рахманинова

Творческий облик Рахманинова очень многогранен. На протяжении своей жизни он обращался ко многим музыкальным жанрам, и в каждом из них сказал свое слово. Но есть определенные черты его дарования, которые проявились буквально в каждом его сочинении. Прежде всего это удивительное ощущение родной земли и тесной связи с родной культурой. Образ России, родины занял в творчестве композитора исключительно важное место, хотя он никогда не писал произведения на исторические сюжеты, не создавал программных сочинений, связанных с исторической

тематикой. И тем не менее почти все произведения Рахманинова выражают глубину его патриотических чувств.

Еще одна особенность творческой натуры композитора – ее лирическая природа. Явления жизни преломляются в его произведениях через его душевный мир. Подумайте, с каким композитором роднит Рахманинова эта черта? Думаю, что вы сразу же вспомнили Чайковского. Кстати, их роднит и еще одно: главная роль в их музыке принадлежит широкой, протяжной, песенной мелодии. Сергей Васильевич по этому доводу говорил: «Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление...»

Недаром, говоря о кантиленной «мелодии широкого дыхания» в нашем первом учебнике, мы приводили пример именно из произведения Рахманинова.

Наиболее значительная часть творческого наследия композитора – фортепианная музыка. Это явление уникальное, составившее целую эпоху в истории мирового пианизма. Влияние ее на развитие современного фортепианного творчества по-прежнему огромно. Нигде гений Рахманинова не выразился с такой силой и цельностью. Это совсем не принижает его симфоническое, оперное, вокальное творчество Рахманинов-исполнитель как был легендой при жизни, так остался легендой и поныне. Мы понимаем, что рассказы очевидцев – лишь бледный пересказ того, какое это было чудо искусства. Конечно, это не значит, что музыка Рахманинова не живет в отрыве от автора исполнителя. Сегодня сотни пианистов в мире являются замечательными интерпретаторами его музыки.

Для рояля Рахманинов писал сочинения и крупных и малых форм. С некоторыми из них мы с вами познакомимся. Большинство ранних произведений для фортепиано – небольшие пьесы, связанные с жанрами бытовой музыки. Об этом говорят и их названия: Элегия, Баркарола, Серенада и др. Но уже в них проявились характерные творческие особенности молодого композитора, те образы и настроения, которые станут типичными в его сочинениях.

Прежде всего *Прелюдия до-диез минор*. Это произведение Рахманинов начал исполнять на сцене с 1892 г. Посчитайте, сколько лет ему было в это время? По его словам, «в один прекрасный день прелюдия просто пришла сама собой, и я ее записал. Она явилась с такой силой, что я не мог от нее отделаться, несмотря на все мои усилия». Необыкновенная популярность этого произведения в конце концов даже стала раздражать композитора. Но причина такого успеха проста: в этой небольшой трехчастной пьесе в свернутом, концентрированном виде отражены образные миры всей музыки Рахманинова. Сквозное развитие получает основной эпический драматический образ колокольного звучания. В средней части бушует лирическая стихия, окрашенная в трагедийные тона. В репризе образ первой части тоже становится более трагичным. Особую роль приобретает ко-

да, утверждающая колокольный образ. Скрытая программность прелюдии заставляла слушателей придумывать сюжеты и задавать Рахманинову вопросы по этому поводу, на что композитор отвечал, что он написал просто музыку. Подобное можно сказать и о многих других произведениях композитора: возможно, они и содержат какую-то сюжетную линию, но эта литературная основа никогда не довлеет над музыкальной образностью.

Светлая романтическая лирика, занимающая такое важное место в творчестве композитора» проявилась в знаменитой *Мелодии Ми мажор*. Она очень похожа на «фортепианный романс» – в ней есть широкая, полная глубокого чувства «поющая» мелодия, звуки которой, как в вокальном произведении, плавно льются один за другим. Мягким фоном служит спокойное аккордовое сопровождение.

Раннее фортепианное творчество Рахманинова завершают *Шесть музыкальных моментов*. Это единый цикл, скрепленный сквозным музыкально-драматургическим развитием. Быстрые пьесы, драматические, смятенные в нем чередуются с медленными, сдержанными и сосредоточенными. Я думаю, ваш педагог выберет, с каким Музыкальным моментом вам познакомиться.

В центральный период творчества Рахманинов писал для фортепиано преимущественно прелюдии, этюды-картины и концерты.

Этюды-картины Рахманинова – это действительно «картины», а не «этюды», упражнения. Композитор написал две тетради этюдов, в которые вошли семнадцать пьес. Одни из них рожают представление о картинах мира – море, зимнем пути, злой вьюге, сценке на ярмарке. Музыка других рисует какие-то фантастические картины. Например, *Этюд до минор* – ночная погребальная процессия с далеким пением хора и перезвоном колоколов. В третьих этюдах нет каких-то сюжетных намеков. Это – пьесы чисто лирического характера.

Среди них выделяется *Этюд ми бемоль минор*. Об одной из своих симфоний П. И. Чайковский сказал: «Это – лирическая исповедь души, на которой много накипело». Такой же исповедью человеческой души можно считать этот Этюд Рахманинова. Он полон удивительной задушевности, лиричности, и в то же время возвышенности, романтической приподнятости чувств. Когда слушаешь такую музыку, ощущаешь, сколько красоты и могущества заключено в настоящем человеке.

Даже на примере тех немногих фортепианных произведений Рахманинова, которые мы затронули, видно, что одной из особенностей фортепианного стиля композитора является концертный, виртуозный его характер. Эта особенность наиболее ярко проявилась в фортепианных концертах композитора (к ним надо прибавить Рапсодию на тему Паганини). Они стали новым этапом в развитии этого жанра в европейском искусстве.

Но наибольшей любовью и слушателей, и исполнителей пользуется *Второй концерт (до минор, ор. 18)*. Это одно из самых совершенных и гармоничных произведений Сергея Васильевича.

Для того чтобы понять, какое место это сочинение занимало в жизни композитора, надо вспомнить, что этому предшествовало. Помните, в 1897 г. провалилась Первая симфония Рахманинова? Композитор пережил трехлетний кризис, когда не мог писать. Первым произведением, которое он создал после кризиса, был Второй концерт. Представляете, какие надежды он возлагал на него, как боялся премьеры? Но Концерт надежды оправдал. Успех его был грандиозным. Музыка просто заворожала слушателей. Один из очевидцев рассказывал, что С. И. Танеев, сидевший в зале, во второй, медленной, части не выдержал и прослезился. Вытирая слезы, он сказал только одно: «Гениально!» Этим словом сказано все.

Круг образов и настроений, заключенных в Концерте, очень широк. Здесь и эпос, и лирика, и драма, и созерцательный покой, и жизнеутверждающий финал. Но самое главное – в этом сочинении монументальное звучание приобретает тема родины. Недаром близкий друг Рахманинова, композитор и пианист Н. Метнер сказал: «Каждый раз с первого же колокольного удара чувствуется, как во весь рост поднимается Россия». Эта колокольность открывает Концерт и пронизывает все три его части.

Лекция 12. Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы

АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН



1872–1915

Александр Николаевич Скрябин родился 6 января 1872 г. в Москве. Его отец, получив элитарное образование в Институте восточных языков, служил в Министерстве иностранных дел и большую часть жизни провел за границей.

Мама была замечательной пианисткой, закончившей консерваторию и успешно концертировавшей. Но, к сожалению, она умерла через несколько месяцев после рождения сына. Малыш оказался на руках своей тети, которая посвятила ему многие годы. С отцом Александр почти не ви-

делся. Встречи происходили уже после того, как Скрябин начал выезжать на гастроли за рубеж. От матери мальчик унаследовал страсть к музыке, от отца – незаурядный пытливый ум и стремление к знаниям. Очень рано он начал читать и писать, писал стихи, рисовал. Но с трех лет главной в жизни стала музыка. Еще даже не зная нот, он по слуху играл услышанные мелодии, потом начал импровизировать. Услышав пьесу один раз, он мог совершенно точно ее повторить. Эта феноменальная память помогала ему впоследствии.

В десять лет начались серьезные занятия музыкой. Тогда же он поступил в Кадетский корпус. Но уже тогда было ясно, что военным он не будет. Поэтому начальство освободило его от военных дисциплин и маршировок, чтобы больше времени оставалось для музыки. Через год мальчика заметил С. И. Танеев. Он был лучшим в России педагогом, профессионалом высочайшего класса, человеком, которого называли «музыкальной совестью Москвы». Под внимательной опекой Танеева «маленький кадетик» превращался в грамотного музыканта с крепкой школой и безупречным вкусом. Танеев стал заниматься с Сашей теорией. Под внимательной опекой Танеева «маленький кадетик» превращался в грамотного музыканта с крепкой школой и безупречным вкусом. А по фортепиано Танеев рекомендовал Н.С. Зверева. У него учился и С. Рахманинов. Но если Рахманинов жил у Зверева на полном пансионе, Скрябин оставался кадетом и приезжал на уроки три раза в неделю.

В 1888 г. Скрябин закончил Кадетский корпус и поступил в Московскую консерваторию. Он продолжал занятия с Танеевым, а по фортепиано попал в класс В. Сафонова. К сожалению, стремясь достичь технического совершенства, юноша переиграл правую руку. Хотя он очень аккуратно лечился, травма давала о себе знать всю жизнь. Страстное желание играть, огромная сила воли и дисциплина помогли Скрябину вернуться к роялю. От периода игры одной левой рукой остались несколько сочинений, среди которых знаменитые «Прелюд и ноктюрн» ор.9. А также убеждение: «Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его». В консерватории он учился четыре года и закончил ее по классу фортепиано с золотой медалью. Как композитор он консерваторию так и не закончил, оставшись без композиторского диплома.

С раннего детства Скрябин был влюблен в музыку Шопена. Поэтому и первые жанры, к которым он обратился, были «шопеновские» – этюды, прелюдии, мазурки, вальсы, ноктюрны.

Кроме того, им были написаны соната-фантазия и трехчастная соната. Во всех произведениях раннего периода, созданных в рамках классического стиля, уже ясно выявилось своеобразие музыки Скрябина.

Особой известностью пользуется цикл *24 прелюдии ор. 11*. Это своеобразная энциклопедия наиболее характерных для этого периода образов и настроений Скрябина. В них были воплощены различные жизненные впечатления композитора. Помните, у Листа есть цикл «Годы стран-

ствий»? Для Скрябина, который эти прелюдии писал в разных городах и даже странах, они тоже стали выражением впечатлений от своих странствий. Среди них есть картины природы и быта. Но главное в них – тонкое психологическое содержание, выраженное в малых формах, и огромное разнообразие переданных музыкой чувств.

Прелюдия № 5, Ре мажор – одна из жемчужин лирики композитора, проникнутой спокойствием и умиротворением.

Прелюдия № 14, ми бемоль минор – пример возбужденно-мятежных чувств, типичных для музыки Скрябина. Вся прелюдия строится на чередовании вздымающегося и вновь ниспадающего движения. Оно как бы рисует грозно набегающие в час прибоя морские волны.

Наверное, нет в мире человека, который не знал бы знаменитый «*Революционный*» этюд Скрябина (ре диес минор, ор.8 № 12). Но сам композитор такого названия ему не давал. Просто драматизм, мятежность, протест воплощенные в этой музыке, передовая молодежь начала XX в. воспринимала как революционный образ, близкий «Буревестнику» Горького.

В 1894 г. Скрябин познакомился с М. П. Беляевым. Мы с вами о нем уже говорили. Он сразу же поверил в талант молодого музыканта. К тому же Скрябин покорила его своей безупречной воспитанностью и изысканной манерой общения. С этого времени произведения Скрябина стали публиковаться, а его симфонические сочинения стали включаться в программы Русских симфонических концертов. О том, как к его музыке относились в Беляевском кружке, свидетельствует тот факт, что Н. А. Римский-Корсаков пожелал сфотографироваться за роялем, на пюпитре которого стояли ноты Скрябина.

Действительно, только благодаря постоянной поддержке Беляева композитор мог спокойно работать. Сначала меценат отправил его за границу полечить руку, а по возвращении преподнес ему драгоценный подарок – рояль. В 1896 г. он организовал молодому пианисту гастрольную поездку в Европу. В одной парижской газете о Скрябине писали: «Это исключительная личность, композитор столь же превосходный, как и пианист, столь же высокий интеллект, как и философ; весь – порыв и священное пламя». Во время гастролей композитор продолжал сочинять музыку, и все его произведения тут же издавались Беляевым. Недаром в одном из писем Скрябин писал своему благодетелю: «Благодарю судьбу, которая мне послала Вас на моем жизненном пути».

Постепенно музыка Скрябина становилась популярной. Новизна гармонического мышления, удивительный образный мир его произведений все больше привлекали внимание, причем не только профессиональных музыкантов, но и публики. Новаторство композитора было очевидным. Но не все его принимали. Только в Стасове и Лядове он нашел искренних поклонников. Причем гораздо ближе его музыка оказалась исполнителям. Фортепианные пьесы Скрябина сразу входили в концертную практику.

В возрасте 26 лет Скрябин получил предложение от Сафонова занять место профессора Московской консерватории. Это предложение композитор принял и проявил себя способным педагогом. Но более всего Скрябин был увлечен сочинением. В 1900 г. он создал Первую симфонию. Это было монументальное шестичастное произведение, в финале которого должен был звучать хор. Текст к нему композитор написал сам. Это стихотворение прославляло искусство, его объединяющую миротворческую силу. Скрябин считал, что только искусство способно очистить человека от злобы мира.

Вслед за Первой появилась Вторая симфония. Кроме того, он постоянно писал фортепианные пьесы для того, чтобы издавать их у Беляева и этим покрывать получаемые авансы. Все это требовало много времени и сил. Поэтому педагогика мешала ему, но отказаться от нее он не мог. Нужно было содержать семью, в которой уже были три дочери и сын. В начале 1902 г. композитор приехал в Петербург на премьеру Второй симфонии, исполненной Лядовым. Прием был просто скандальным. Аренский, побывавший на концерте, писал: «Не понимаю, как Лядов решился дирижировать таким вздором. Я пошел послушать, только чтобы посмеяться, Глазунов вовсе не пошел в концерт, а Римский-Корсаков, которого я нарочно спрашивал, говорит, что он не понимает, как можно до такой степени обесценивать концерт, как это делает Скрябин». Правда, петербургские музыканты, хотя и критиковали музыку, признали огромный талант композитора.

Но Скрябин мало прислушивался к критикам, он смело шел вперед к обновлению средств музыкальной выразительности. Совсем другими становятся его музыкальные темы. Они все меньше напоминают мелодии русской музыки XIX в. В основе его произведений лежат краткие музыкальные образы, несущие в себе обобщенную мысль, символ. Композитор находит новые сложные гармонии, которые делают его музыку очень красочной. То есть он все дальше уходит от своих предшественников.

В 1903 г. Скрябин оставляет преподавание. Беляев обещает ему 200 рублей в месяц в счет гонорара, и это решает финансовые проблемы. Композитор отдается творчеству. Уже в следующем году появляется одна из вершин его творчества – Третья симфония «Божественная поэма». Об этой музыке очень образно написал писатель Б. Пастернак: «Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803 года».

Эта музыка потрясает масштабностью звучания. Композитор использовал огромный состав оркестра. И мастерство автора проявилось во всем: в оркестровке, построении драматургии симфонии, воплощении ее программы. Первая часть называется «Борьба» («Борения»), вторая – «Наслаждения», третья – «Божественная игра». Части симфонии исполняются без перерыва – таков ток жизни в ее бесконечности и разнообразии.

В названии симфонии – намек на великое произведение мировой культуры, поэму Данте «Божественная комедия».

Наверное, это не случайно. Ведь именно Данте открыл в искусстве страницу, рассказывающую о силе человеческого духа и разума. К своему произведению Скрябин создал программу. Она такова: «Божественная поэма» представляет развитие человеческого духа, который, оторвавшись от прошлого, полного верований и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое, и, пройдя через пантеизм, приходит к упоительному и радостному утверждению своей свободы и своего единства со вселенной (божественного «я»)).

Параллельно с большими симфоническими произведениями композитор в это время создал много сочинений для фортепиано. Среди них *Четвертая и Пятая сонаты*, ряд поэм, в том числе знаменитые «Трагическая» и «Сатаническая», много фортепианных пьес. Вместе с этим Скрябин много гастролировал, проведя почти шесть лет за границей – в Швейцарии, Италии, Франции, Соединенных Штатах Америки. Там, за границей, было закончено еще одно крупное симфоническое произведение – «Поэма экстаза». Произведению была предпослана програма.

Следующим музыкальным откровением Скрябина стала «Поэма огня» – «Прометей». Здесь тоже использованы огромный состав оркестра и смешанный хор. «Прометей» должен был сопровождаться светоэффектами с помощью световой клавиатуры. Зал должен был погружаться в сияние того или иного цвета. В этом сочинении воплощались мечты композитора о синтезе искусств, о «световой симфонии». В партитуру была введена особая нотная строка. Композитор обозначил ее итальянским словом «*luse*», означающим «свет». Она предназначалась для еще не существующего инструмента.

От «Прометея» открывался прямой путь к «Мистерии». Дело в том, что в эти годы Скрябин много занимался философией, интерес к которой возник у него гораздо раньше. Он всегда говорил, что не хочет быть «только музыкантом». С юности он стремился глубоко осмыслить значение искусства для человечества, роль художника – творца. Эти размышления нашли выражение еще в финале Первой симфонии. Но в конце жизни композитор вынашивал один грандиозный замысел. Конечно, осуществить его было невозможно. Да и сам композитор представлял себе его, наверное, чисто теоретически. Представьте, он хотел написать произведение, в котором должны были соединиться в одно целое различные виды искусства. Сама идея, в общем-то, не нова. Но Скрябин мечтал, что в «Мистерии» примет участие все человечество. Он хотел купить в Индии землю для постройки храма, который должен был стать реальной «декорацией» для его грандиозных замыслов. Исполнение «Мистерии», по его мнению, должно было привести к «гибели мира» как материального начала и торжеству, «освобождению» начала духовного.

В последний год жизни Скрябин работал над «Предварительным действием», которое должно было стать своеобразным прологом к «Мистерии». Правда, от этого произведения сохранились только стихотворный текст и черновые наброски.

Композитор все больше чувствовал постоянное переутомление. Это находило отражение в его музыке. Например, в Девятой сонате появился мотив, который произвел впечатление на внимательных слушателей. Когда у композитора спросили, что он означает, Скрябин ответил: «Это – тема подкрадывающейся смерти». Ответ сразу стал известен друзьям композитора. И смерть не замедлила: прервав работу над всеми грандиозными замыслами, она наступила через два месяца после произнесенных слов. Он умер 27 апреля 1915 г. от внешне незначительной причины – карбункула на губе, вызвавшего общее заражение крови. Весть о смерти композитора мгновенно облетела всю Москву. На кладбище Новодевичьего монастыря его провожала многотысячная толпа.

Лекция 13. Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна Священная»

1. Краткая биография И.Ф. Стравинского
2. Балет «Петрушка»
3. Балет «Весна священная»

1. *Краткая биография И.Ф. Стравинского*

ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ СТРАВИНСКИЙ



1882–1971

Стравинский родился 5 июня 1882 г. под Петербургом, в семье знаменитого певца, солиста Мариинского театра Федора Стравинского. Мать будущего композитора пела и прекрасно играла на рояле, была постоянным аккомпаниатором и советчиком мужа. Мальчик получил типичное

дворянское воспитание. Учился в гимназии, благодаря прекрасной домашней библиотеке рано соприкоснулся с различными областями искусства. Эта библиотека была известна всему Петербургу, потому что отец – настоящий библиофил, – собирал ее всю жизнь. Впоследствии композитор говорил, что «осознал себя как музыкант» с трех лет, когда жадно впитывал музыкальные впечатления окружающей жизни.

С девяти лет Игоря стали учить музыке. Вскоре он уже прекрасно играл на рояле, читал с листа, импровизировал. Но родители не хотели, чтобы он стал профессиональным музыкантом. Поэтому юноша поступил на юридический факультет Петербургского университета. Но занятия музыкой продолжал. В университете Игорь подружился с Владимиром Римским-Корсаковым, сыном великого музыканта. И через него познакомился с маэстро. Юноша, боготворивший композитора, которого часто видел в Мариинском театре, и мечтавший стать его учеником, решил показать мастеру свои сочинения. Римский Корсаков взялся заниматься с ним композицией. Это и стало его единственной «консерваторией». Стравинский консультировался у Римского-Корсакова до самой его смерти.

Молодой композитор находился под сильнейшим влиянием великого педагога, к которому относился с сыновней любовью. «Немногие были так близки мне, как Римский-Корсаков, в особенности после смерти моего отца, когда он стал мне вроде названного отца». «Дорогому учителю он посвятил свою Первую симфонию. Ко дню свадьбы его дочери композитор пишет симфоническую фантазию «Фейерверк». Тогда же появилось «Фантастическое скерцо».

Смерть Римского-Корсакова потрясла Стравинского. Памяти учителя он написал «Траурную песню» для оркестра.

В 1909 г. начинается сотрудничество Стравинского с Сергеем Дягилевым, которого композитор считал своим духовным отцом. Это был человек огромного вкуса, замечательный антрепренер. Когда Дягилев услышал «Фейерверк», он понял, что нашел «своего» композитора. Для знаменитых дягилевских «Русских сезонов» в Париже Стравинский написал балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная».

25 июня 1910 г. — дата начала мировой славы Стравинского. В этот день на сцене парижского театра «Гранд-опера» состоялась премьера «Жар-птицы», с которой к композитору пришел шумный успех. Думаю, вам нужно обязательно послушать фрагменты из ранних балетов Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка».

Балет Стравинского «Жар-птица» был написан по мотивам русских народных сказок о Жар-птице и Кашее Бессмертном. Либретто было создано М. Фокиным при участии художников А. Бенуа и А. Головина — Любовь Стравинского к театру, его интерес к живописи, архитектуре, скульптуре, все его творческие возможности соответствовали идее нового синтетического балета-сказки.

Мы с вами знаем множество примеров воплощения в музыке фантастических образов русских сказок. Достаточно вспомнить «Руслана и Людмилу» Глинки, симфонические картины Лядова, сказочные оперы Римского-Корсакова.

Но среди их героев никогда не было Жар-птицы. А ведь это один из самых фантастических и прекрасных образов народного творчества. Попробуйте сравнить ее с другими женскими фантастическими образами – Снегурочкой или Волховой, например. Насколько они человечны и психологичны. Жар-птица же, скорее, символ вечной красоты и гармонии. И музыка, ее рисующая, поражает удивительной красочностью, пряностью гармонии, изысканностью. В сочетании с роскошными декорациями, сделанными по эскизам А. Головина и Л. Бакста, этот балет произвел потрясающее впечатление в Европе и был назван «русским чудом».

Но если в балете «Жар-птица» еще слышно было влияние сказочной музыки Римского-Корсакова и Лядова, по-настоящему творческая индивидуальность Стравинского проявилась в следующей его работе – балете «Петрушка».

Сценарий балета композитор написал вместе с Бенуа, который разработал и костюмы. Ставил балет М. Фокин.

Композитор дал балету подзаголовок – «Потешные сцены в четырех картинах». В какой-то мере это было верное название. Содержание балета в принципе очень простое – главные герои – куклы, участвующие в ярмарочном балаганном спектакле. Но это не просто кукольный спектакль, комедия. В нем есть что-то от настоящей драмы, взятой из жизни людей. Петрушка влюблен в красотку Балерину. Его соперник – Арап. И Балерина, холодная и пустая, изменяет Петрушке с богатым Арапом.

В музыке балета две образные сферы – кукольная и человеческая. Это не было новым в русской музыке. Но в балете Стравинского все перевернуто. Кажется, что людская ярмарочная жизнь – это нечто нереальное, создание мечты, маски, театр. А Петрушка – кукла – наоборот, наделен настоящей человеческой душой.

Большое место в балете занимают массовые сцены. Но главное новшество композитора заключалось в новом видении народа. Великие русские композиторы-классики образы народа черпали из жизни. Стравинский же почерпнул эти образы из красочной русской народной стихии. Это, скорее, толпа, праздничная улица, быт с яркими платками, красными рубахами. В музыкальную ткань народных сцен он вплетает знакомые песни «Вдоль по Питерской», «Ах, вы, сени», «Не лед трещит». Композитор создает обобщенный красочный образ городского народного гуляния. Индивидуальные характеристики получают лишь куклы.

Еще ярче новаторство композитора проявилось в балете «Весна священная» («Картины языческой Руси»). Эта тема – языческая, скифская – была близка многим представителям «серебряного века» – А. Блоку,

В. Соловьеву, В. Брюсову. Очень ярко ее передал в своих работах художник Н. Рерих, который сделал и декорации для балета.

В «Весне священной» нет развернутого сюжета. Две ее части – «Поцелуй земли» и «Великая жертва» – воспроизводят древние обряды: весенние гадания, девичьи хороводы, похищение невесты, шествие Старейшего Мудрейшего, поклонение земле. Финалом балета служит

Великая жертва – приношение в жертву солнечному божеству прекрасной девушки. Композитора всегда привлекали древние верования, основанные на таинственной связи человека с природой. Он писал: «В «Весне священной» я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни». Величественный дух языческой Руси породил новые интонации, ритмы, краски. Музыка балета похожа на самые древние народные заклички.

Премьера балета в Париже в 1913 г. с треском провалилась. Слишком нова была музыка. Но спустя год эта музыка прозвучала в концертном исполнении. И теперь она была удостоена хвалебных отзывов в прессе.

Накануне первой мировой войны Стравинский уезжает за границу. Это было время огромного творческого подъема. Театр стал воплощением его творческих устремлений. В это время были написаны оперы «Соловей» и «Мавра», музыкально-сценические произведения «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «История солдата», «Свадебка». Музыкальные замыслы этих произведений исходили из фольклора.

В 1919–1920 гг. Стравинский создал так же для Дягилева балет «Пульчинелла». Он открывал собой новый период творческих исканий композитора. В этом балете Стравинский опирался на музыку Перголези. «Что должно преобладать в моем подходе к музыке Перголези, – спрашивал себя автор, – уважение к его музыке или любовь к ней?.. Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель более могучий, чем любовь?»

20–30-е гг. Стравинский посвятил поискам «порядка» и «дисциплины». Он всегда приводил в пример Леонардо да Винчи, который сначала «рассчитывал» свой холст, а затем призывал на помощь вдохновение. «Дисциплина превыше всего!» – часто говорил композитор. Сам он был человеком чрезвычайно пунктуальным и точным. Однажды он спросил одного дирижера: «Какова продолжительность звучания произведения?» Тот ответил: «Приблизительно две с половиной минуты». «Не говорите приблизительно, – закричал Стравинский. – Ничего нет приблизительно!» Стравинского в шутку называли «композитором-хронометром», «композитором-инженером». Друзья говорили о пугающем порядке его кабинета. Рабочий стол композитора, на котором стояли наборы линеек, карандашей, перья, хронометры, напоминал стол хирурга.

Именно Стравинский стал главой неоклассицизма, утверждавшего порядок и гармоничность старого искусства в противовес хаосу экспрессионизма. Французские композиторы возрождали традиции Люлли, Куперена, Рамо; итальянские – Тартини, Вивальди, Скарлатти; немецкие – Баха, Генделя, Моцарта. Стравинский же отличался всеохватностью. В его творениях мы находим стилевые особенности Люлли (балет «Аполлон Мусaget»), Вивальди (Скрипичный концерт), Чайковского («Поцелуй феи»), Перголези (балет «Пульчинелла»), Баха (Концерт для фортепиано и духовых). Традиции и новаторство в творчестве композитора сливаются в единое целое, а стили старинной музыки «прочитываются» каждый раз по-новому в зависимости от авторского замысла.

В 1922 г. Стравинский переехал в Париж. Этот город в то время был средоточием лучших художественных сил мира. Париж – город Пикассо и Кокто, Матисса, Нижинского и молодого Хемингуэя, город, где царствовало новое искусство. И. Стравинский очень органично вписался в атмосферу этого города. Для музыкальной молодежи он – уже метр, признанный авторитет. В 1934 г. композитор принял французское подданство, но гражданином

Франции он пробыл недолго. Осенью 1939 г. он переехал в США. К этому времени Стравинский уже был автором множества произведений. Жизнь его потихоньку устраивалась. На композитора сыпались заказы – то крупные, то мелкие, но приносявшие твердый доход. Тут были и пьесы для джаз-оркестров, и фортепианная музыка, и даже полька для популярного цирка Барнея. А рядом с ними – балеты «Орфей», «Агон», опера «Похождения повесы», духовные сочинения. В последнем периоде творчества (с 1954 г.) композитор использовал в своих произведениях додекафонную технику.

До 1967 г. Игорь Федорович выступал как симфонический дирижер во многих странах мира. В 1962 г. после почти пятидесятилетнего перерыва он посетил Россию, дал несколько авторских концертов в Москве и Ленинграде. В воспоминаниях многих русских музыкантов есть описания незабываемых встреч с Игорем Стравинским – человеком поразительно живым, с оригинальным мышлением, тонким юмором. Один из очевидцев рассказывал, что в беседе о Ленинграде Стравинский говорил: «Много повидал на своем веку, но такой архитектурной красоты, как в Ленинграде, я нигде и никогда не увижу. Поразительный город!» А когда корреспондент спросил у него, как он относится к красавице Москве, композитор ответил: «О красавице не говорят, ее попросту любят». Несмотря на преклонный возраст, его концертный план был насыщеннее, чем у любого полного сил молодого дирижера. На удивленные вопросы по этому поводу он отвечал: «Милый мой, я хочу до смерти дожить, а не домереть».

Он прожил еще 9 лет. Эти годы были наполнены творчеством. Последние выступления композитора в Европе состоялись в 1968 г. После

этого здоровье не позволяло ему частых переездов и физических нагрузок. Игорь Федорович Стравинский умер в Нью-Йорке в апреле 1971 г. на девяностом году жизни.

2. Балет «Петрушка»

Балет «Петрушка», музыку к которому написал композитор Игорь Стравинский, стал в 1911 году гвоздем «Русских сезонов» в Париже. В то время никто и подумать не мог, что Петрушка с присущей ему неуклюжей пластикой и печальным лицом станет символом русского балетного авангарда. Но блестящий творческий триумvirат композитора И. Стравинского, хореографа М. Фокина и художника А. Бенуа создали шедевр, который стал одним из символов русской культуры. Буйство красок, выразительность, национальный колорит, проявлявшиеся как в музыке, так и в костюмах, декорациях, хореографии, привели зрителей в совершенное восхищение и установили в Европе моду на все русское.

Действующие лица:

Петрушка – смешная кукла балаганного театра

Балерина – кукла, в которую влюблен Петрушка

Арап – кукла, предмет интереса Балерины

Фокусник – хозяин кукол

Шарманщик – уличный музыкант

Краткое содержание «Петрушки»

Балет представляет собой потешные сцены в 4-х картинах. На веселом масленичном гулянье внимание разномастной толпы горожан привлекает к себе балаган Фокусника. Он выводит на сцену трех кукол – Петрушку, Балерину и Арапа, которые под завораживающую мелодию его дудочки постепенно оживают и начинают вести себя, как настоящие люди. Петрушка остро чувствует свою обособленность от других, его мучит осознание, что он некрасив и смешон. Единственная отрада для него – Балерина, в которую он страстно влюблен.

Но легкомысленная Балерина не понимает его терзаний и всячески избегает его. У нее другая цель – очаровать тупого, ленивого Арапа, который, по сравнению с Петрушкой, кажется ей красивым и сильным. Она почти добивается желаемого, но в разгар любовного свидания появляется ослепленный ревностью Петрушка. Арап бросается на него с саблей, Петрушка пытается убежать, но Арап на улице догоняет его и срубает саблей голову. Ужас толпы рассеивает подоспевший Фокусник, который показывает, что тело и голова Петрушки набиты опилками, как у обычной куклы. Веселье, нарушенное происшествием, возобновляется, и тут над площадью мистическим образом возникает озорной, живой, всех дразнящий Петрушка, всем видом демонстрируя торжество своего духа над толпой.

3. Балет *«Весна священная»*

Замысел *«Весны священной»* относится к началу 1910 года. В *«Хронике моей жизни»* Стравинский рассказывает: «Однажды, когда я дописывал в Петербурге последние страницы *«Жар-птицы»*, в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность. Это стало темой *«Весны священной»*. Должен сказать, что это видение произвело на меня сильное впечатление, и я тотчас же рассказал о нем моему приятелю, художнику Николаю Рериху, картины которого воскрешали славянское язычество. Его это привело в восторг, и мы стали работать вместе. В Париже я рассказал о своем замысле Дягилеву, который сразу же им увлекся. Последующие события, однако, задержали его осуществление».

Последующими событиями явились создание и постановка второго балета Стравинского. Лишь после премьеры *«Петрушки»* в июне 1911 года, вернувшись из Парижа в имение Устилуг, где композитор обычно проводил лето, он начал работу над взволновавшим его замыслом. Он встретился с Н. Рерихом (1874—1947), вместе с которым еще весной 1910 года набросал первоначальный план балета. Художественному видению Рериха был свойствен пантеизм, излюбленной темой его творчества являлось единение древнего человека с природой. Работа шла быстро, увлеченно. Сценарий был закончен в имении княгини Тенишевой Талашкино, где Рерих, как и многие другие художники, поддерживаемые просвещенной меценаткой, проводил лето. Хореография подробно обсуждалась с Вацлавом Нижинским (1889, по др. данным 1890—1950), которого Дягилев рекомендовал Стравинскому в качестве постановщика. Нижинский, поистине гениальный танцовщик и актер, окончивший в 1907 году Петербургское балетное училище и начавший свою карьеру в Мариинском театре, с 1909 года был ведущим танцовщиком дягилевских Русских сезонов в Париже. Именно он воплотил главные роли в балетах Фокина *«Видение розы»*, *«Петрушка»*, *«Карнавал»*, *«Шехеразада»*, *«Нарцисс и Эхо»*, *«Дафнис и Хлоя»*. *«Весна священная»* стала одной из его первых постановок, в которой он смело смел все каноны, в том числе и сложившиеся в фокинских балетах.

С наступлением холодов Стравинские уехали в Швейцарию. Там, в Кларане, 17 сентября 1912 года была закончена партитура. Как явствует из переписки, решающее значение композитор придавал ритмической стороне. Она и составила основу новаторского сочинения, взломавшего старые стереотипы как в музыке, так и в хореографии. В пластике балета господствовал сложный и вместе с тем примитивный рисунок. Ноги, вывернутые носками внутрь, прижатые к телу локти, «деревянность» скачков, лишенных полетности романтического танца, — все передавало стихийно-первобытный пляс массы, желающей не оторваться от земли, а, напротив,

слиться с ней. «В этом балете, — если только балетом его можно назвать, властвует не па, а жест, — отмечал один из критиков. — И жест — длительный, не меняющийся, и жест не одиночный, а массовый, умноженный». Стилизованная архаика пластики с ее напряженной скованностью способствовала колоссальному нагнетанию экспрессии. Нижинскому удалось создать хореографию, полностью соответствующую новаторской музыке, максимально выражающую чувство. Привычная симметрия балета была нарушена, в композиции господствовала асимметричность, притом удивительно искусная.

В «Величании избранной» изливается страшная неукротенная стихия. О начале второй картины критики писали: «Тут неожиданно расцветает эпизод, полный благоуханного лиризма: девушки в красных одеждах, с ангельским жеманством иконописных жестов, плечом к плечу ведут круговой хоровод. Рассеявшись, они разыскивают какую-то мистическую тропу, избирают и прославляют скачками и плясками избранницу-жертву. Избранница стоит, словно сведенная судорогой, со сведенными плечами, сжатыми кулаками, повернутыми внутрь ступнями, вокруг нее разворачивается неистовый топот старейшин — идет величание избранной». «Девушка танцует в исступлении, ее резкие, стихийные, сильные движения как бы вступают в борьбу с небесами, она как бы ведет с небесами диалог, заклинает их унять злобу, которой они угрожают земле и им всем, живущим на ней», — вспоминает Бронислава Нижинская.

Премьера «Весны священной», состоявшаяся 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей под управлением Пьера Монте, привела зрителей в шок. Публика свистела, смеялась и шумела. Чтобы усмирить разошедшиеся страсти, Дягилеву пришлось несколько раз гасить свет в зале, и все же утихомирить публику не удалось. Спектакль прервался. Однако далеко не все так отнеслись к новому балету. Наиболее чуткие любители музыки поняли его ценность. Спектакль прошел всего шесть раз. В 1920 году его заново поставил Л. Мясин (1895-1979). Однако именно хореография Нижинского произвела подлинную революцию в балетном искусстве.

Музыка

Господствующей стихией балета стал ритм — гипнотический, все себе подчиняющий. Он царит в необычной, полной стихийной силы музыке, управляет движением согнутых, как бы придавленных к земле людей. Вступление создает картину постепенного пробуждения природы, от первых робких ручейков к бушующей радости весны. Четкий ритм, выдерживаемый у струнных, и возгласы валторн открывают «Весенние гадания. Пляски щеголих». Постоянно звучит втаптывающий ритм, на фоне которого мелькают различные мелодии. В «Игре умыкания» стремительное движение время от времени перебивается кличами, которые становятся все более властными. «Вешние хороводы» основаны на попевах старинной свадебной песни «На море утушка» и интонациях веснянок. «Игра двух

городов» вводит в действие мужское молодечество, удаль и силу. В «Шествии Старейшего-мудрейшего» сохраняется движение предшествующего эпизода, но в более тяжелом и торжественном варианте. Неожиданно все останавливается. «Поцелуй Земли» – миг тишины, заморозки. «Выплясывания Земли» начинаются мощным tutti, грузным, монолитным, упорным. Это яростное заклинание в стремительном темпе внезапно прерывается.

В «Тайных играх девушек» также прослеживаются связи с народными напевами. Постепенно просветляются звучания, более напевными становятся мелодии, ускоряется темп. Внезапные яростные удары литавр, барабана и струнных разрушают очарование. Начинается «Величание избранной», в котором господствует страшная неукротимая стихия. «Словно тяжелые молоты выковывают ритм, и после каждого удара с шипением вырывается пламя» (Асафьев). «Взывание к праотцам» – краткое, повелительное, основанное на суровой архаической псалмодии. «Действо старцев человеческих» отличается замораживающим мерным ритмом. Кульминации произведения – «Великая священная пляска». В ней безраздельно господствуют стихийный могучий ритм, предельное динамическое напряжение.

Краткое содержание «Весны священной».

В «Весне священной» нет ярко выраженной сюжетной линии. Недаром балет имеет подзаголовок «Картины жизни языческой Руси», данный ему автором.

В канун праздника Священной весны, символизирующего пробуждение природы и новой жизни, племя собирается у священного кургана. Юноши и девушки водят хороводы, веселятся, танцуют. В их танцах воплощаются фрагменты повседневной жизни и труда, в движениях безошибочно угадывается, как юноши пахут землю, а девушки прядут. Постепенно танцы перерастают в исступленную пляску, а затем юноши, желая похвалиться силой и удалью, затевают Игру двух городов. Всеобщую вакханалию нарушает появление старцев и их главы – Старейшего-Мудрейшего. Старейший-Мудрейший взывает к благоразумию юношей, сию их успокоить. Веселье стихает, и девушки собираются вокруг костра. Они знают, что в эту ночь, согласно обряду, одну из них должны принести в жертву богу Весны и силам природы, чтобы земля была щедра к людям и порождала их плодородием и богатым урожаем.

После череды обрядов из круга девушек выходит Избранная – та, которой предназначено умереть ради блага своих соплеменников. Она начинает священную пляску, темп которой все время нарастает и, в конце концов, обессиленная девушка падает замертво. Жертва принесена, и земля вокруг расцветает, приходит весна, обещая людям тепло и благодать.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

МОДУЛЬ 1. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ ДО XIX ВЕКА

Практическое занятие 1

Русская музыкальная культура до XIX века

Цель занятия: изучить и проанализировать развитие русской музыкальной культуры до XIX века, выявить её основные черты, влияния и достижения, а также понять её роль в формировании национальной идентичности и культурного наследия России.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы.

Задание 1. Исследуйте и составьте краткий обзор основных музыкальных инструментов, использовавшихся в Древней Руси. Опишите их конструкцию, звучание и роль в народной культуре.

Задание 2. Прослушайте несколько образцов древнерусской музыки (например, церковные распевы или народные песни). Напишите отзыв о том, как эти произведения отражают культуру и быт того времени.

Задание 3. Подготовьте презентацию о роли музыки в религиозной жизни Древней Руси. Включите примеры церковных песнопений и их значение для общества.

Задание 4. Изучите творчество одного из известных композиторов XVIII века. Напишите краткую биографию и анализ одного из его произведений.

Задание 5. Создайте список ключевых музыкальных событий и достижений XVIII века в России. Оформите его в виде временной шкалы.

Задание 6. Исследуйте творчество одного из композиторов русской комической оперы. Подготовьте доклад о его вкладе в развитие жанра.

Задание 7. Прослушайте несколько арий из русских комических опер XVIII века. Напишите анализ, в котором укажите на особенности музыкального языка и текстов.

Задание 8. Создайте сценарий небольшой комической оперы, вдохновленной стилем XVIII века. Включите описание персонажей, сюжет и музыкальные номера.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 2

Русская музыкальная культура первой половины XIX века.

Творчество М.И. Глинки

Цель занятия: изучить вклад Михаила Ивановича Глинки в развитие русской музыкальной культуры первой половины XIX века, проанализировать его основные произведения, их особенности и влияние на последующее музыкальное наследие России.

В ходе занятия студенты должны научиться распознавать характерные черты глинковской музыки и оценивать её значимость в контексте развития русской музыкальной традиции.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Напишите эссе (1-2 страницы) о роли музыки в культурной жизни России первой половины XIX века. Укажите, как музыка отражала социальные и политические изменения того времени.

Задание 2. Составьте список основных музыкальных обществ и концертов, которые существовали в России в этот период, и проанализируйте их влияние на развитие музыкальной культуры.

Задание 3. Выберите одного из композиторов (А.А. Алябьев, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилев, А.Н. Верстовский) и подготовьте краткую презентацию (5-7 слайдов) о его жизни и творчестве. Укажите ключевые произведения и их особенности.

Задание 4. Проанализируйте одно из произведений выбранного композитора (например, романс или песню). Опишите его музыкальные характеристики и эмоциональную окраску.

Задание 5. Напишите реферат о жизни и творчестве М.И. Глинки, акцентируя внимание на его значении для развития русской музыки.

Задание 6. Подготовьте презентацию с фрагментами произведений Глинки, проанализируйте их стиль и особенности.

Задание 7. Выберите одну из опер Глинки («Жизнь за царя» или «Руслан и Людмила») и подготовьте подробный анализ (2-3 страницы). Обратите внимание на сюжет, музыкальные характеристики, использование народных мотивов.

Задание 8. Исполните один из романсов Глинки или представьте его в виде анализа (можно использовать нотные записи). Объясните, какие эмоции и образы передает музыка.

Задание 9. Сравните симфоническое творчество Глинки с его операми. Напишите краткий обзор (1–2 страницы) о различиях в подходах к композиции.

Литература:

1. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А.С. Алпатова ; отв. ред. В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.
2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 3 Творчество А.С. Даргомыжского

Цель занятия: изучить жизнь и творчество А.С. Даргомыжского, его вклад в русскую музыкальную культуру, а также проанализировать его произведения.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткую биографию А.С. Даргомыжского (1-2 страницы), включая ключевые моменты его жизни, образование, основные этапы карьеры и влияние на русскую музыку.

Задание 2. Укажите важные события, которые повлияли на его творчество, такие как знакомства с другими композиторами и художниками.

Задание 3. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизни Даргомыжского. Включите фотографии, карты, иллюстрации, которые помогут визуализировать его биографию.

Задание 4. Выберите одно из значительных произведений Даргомыжского. Подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: сюжет и его музыкальное воплощение, стиль и особенности композиции, влияние народной музыки на произведение.

Задание 5. Разделитесь на группы и выберите разные аспекты творчества Даргомыжского (опера, камерная музыка, романсы). Каждая группа должна подготовить краткий обзор (1-2 страницы) по своей теме и представить его остальным участникам занятия.

Задание 6. Прослушайте фрагменты произведений Даргомыжского и проведите обсуждение о том, какие эмоции и образы они вызывают. Обратите внимание на использование музыкальных средств выразительности.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.
2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

МОДУЛЬ 2. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Практическое занятие 4 Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева

Цель занятия: изучить русскую музыку второй половины XIX века с акцентом на творчество М.А. Балакирева, его влияние на развитие музыкальной культуры того времени, а также проанализировать его произведения и их особенности.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о развитии русской музыкальной культуры во второй половине XIX века. Включите информацию о ключевых композиторах, течениях и событиях, которые способствовали расцвету музыки в этот период.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о музыкальных направлениях и значимых композиторах этого времени. Укажите на влияние фольклора, народной музыки и западноевропейских традиций на русскую музыку.

Задание 3. Подготовьте краткую биографию М.А. Балакирева (1-2 страницы), включая ключевые моменты его жизни, образование, основные этапы карьеры, его роль в «Могучей кучке» и влияние на других композиторов.

Задание 4. Выберите одно из значительных произведений Балакирева. Подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: сюжет и его музыкальное воплощение, стиль и особенности композиции, влияние народной музыки на произведение.

Задание 5. Разделитесь на группы и выберите различные аспекты творчества Балакирева (фортепианная музыка, оркестровые произведения, вокальная музыка). Каждая группа должна подготовить краткий обзор (1-2 страницы) по своей теме и представить его остальным участникам занятия.

Задание 6. Прослушайте фрагменты произведений Балакирева и проведите обсуждение о том, какие эмоции и образы они вызывают. Обратите внимание на использование музыкальных средств выразительности.

Задание 7. Напишите краткий музыкальный анализ одного из произведений Балакирева, указав на его структуру, гармонию и мелодические особенности.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 5

Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное

Цель занятия: изучить жизнь и творчество М.П. Мусоргского, его вклад в развитие камерно-вокальной и оперной музыки, а также проанализировать ключевые произведения композитора и их музыкальных особенностей.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии М.П. Мусоргского, включая ключевые моменты его жизни, образование, влияние окружения и его роль в «Могучей кучке».

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути Мусоргского, акцентируя внимание на его творческих поисках, значимых встречах и влиянии на его музыку.

Задание 3. Разделитесь на группы, каждая из которых исследует различные аспекты жизни Мусоргского (его детство, обучение, личная жизнь, влияние друзей и коллег). Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) по своей теме и представьте его остальным участникам занятия.

Задание 4. Выберите одно из значительных камерно-вокальных произведений (например, «Песни и танцы смерти») или опер (например, «Борис Годунов»). Подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: тематику и содержание произведения, музыкальные средства выразительности (мелодия, гармония, ритм), влияние народной музыки на произведение.

Задание 5. Прослушайте фрагменты камерно-вокальных произведений и опер Мусоргского. Обсудите, какие эмоции и образы они вызывают, а также как композитор использует музыкальные средства для передачи настроения.

Задание 6. Прослушайте фрагменты произведений Балакирева и проведите обсуждение о том, какие эмоции и образы они вызывают. Обратите внимание на использование музыкальных средств выразительности.

Задание 7. Напишите краткий музыкальный анализ одного из произведений Мусоргского, указав на его структуру, гармонию и мелодические особенности. Поделитесь своими наблюдениями с классом.

Задание 8. Выберите два произведения Мусоргского (например, одно камерное и одно оперное) и проведите сравнительный анализ их музыкальных характеристик, тематики и стиля.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 6

Творчество А.П. Бородина

Цель занятия: изучить жизнь и творчество А.П. Бородина, его вклад в развитие русской музыки, а также проанализировать ключевые произведения композитора и их музыкальные особенности.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии А.П. Бородина, включая ключевые моменты его жизни, образование, влияние окружения и его роль в «Могучей кучке».

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути Бородина, акцентируя внимание на его творческих поисках, значимых встречах и влиянии на его музыку.

Задание 3. Разделитесь на группы, каждая из которых исследует различные аспекты жизни Бородина (его детство, обучение, личная жизнь, научная деятельность). Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) по своей теме и представьте его остальным участникам занятия.

Задание 4. Выберите одно из значительных камерно-вокальных произведений Бородина. Подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: тематику и содержание произведения, музыкальные средства выразительности (мелодия, гармония, ритм), влияние народной музыки на произведение.

Задание 5. Прослушайте фрагменты симфоний и опер Бородина. Обсудите с классом, какие эмоции и образы они вызывают, а также как композитор использует музыкальные средства для передачи настроения.

Задание 6. Напишите краткий музыкальный анализ одного из произведений Бородина, указав на его структуру, гармонию и мелодические особенности. Поделитесь своими наблюдениями с классом.

Задание 7. Выберите два произведения Бородина (например, одно симфоническое и одно камерное) и проведите сравнительный анализ их музыкальных характеристик, тематики и стиля.

Задание 8. Напишите короткую пьесу или стихотворение, вдохновленное одним из произведений Бородина.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.
2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 7

Творчество Ц.А. Кюи

Цель занятия: изучить биографию Ц.А. Кюи, его вклад в развитие русской музыки.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии Ц.А. Кюи, включая ключевые моменты его жизни, образование, влияние окружения и его роль в русском музыкальном искусстве.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути Кюи, акцентируя внимание на его творческих поисках, значимых встречах и влиянии на его музыку.

Задание 3. Разделитесь на группы, каждая из которых исследует различные аспекты жизни Кюи (его детство, обучение, личная жизнь, влияние на других композиторов). Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) по своей теме и представьте его остальным участникам занятия.

Задание 4. Напишите краткий музыкальный анализ одного из произведений Кюи, указав на его структуру, гармонию и мелодические особенности. Поделитесь своими наблюдениями с классом.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 8

Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова

Цель занятия: изучить творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова, его влияние на развитие музыкальной критики в России, а также проанализировать основные идеи и подходы, которые он использовал в своей работе.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии В.В. Стасова, включая ключевые моменты его жизни, образование, влияние на музыкальную критику и его роль в русской музыкальной культуре.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути и творческой деятельности Стасова, акцентируя внимание на его взглядах на музыку и музыкальную критику.

Задание 3. Выберите одну из статей В.В. Стасова (например, о Чайковском или Римском-Корсакове). Подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: основные идеи статьи, стиль и подход Стасова к критике, как он использует примеры из музыки для иллюстрации своих мыслей.

Задание 4. Проведите обсуждение о значении критики Стасова для развития русской музыки. Как его подходы могут быть применены к современным условиям?

Задание 5. Напишите свою статью о современном композиторе или произведении, используя подходы В.В. Стасова к музыкальной критике. Обратите внимание на то, как вы можете использовать его методы анализа и выразительность.

Задание 6. Подготовьте краткую презентацию (3-5 слайдов) о вашем выбранном композиторе или произведении, используя стиль и методы В.В. Стасова.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 9

Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное

Цель занятия: изучить творчество П.И. Чайковского, с акцентом на его симфоническую и оперную музыку.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии П.И. Чайковского, включая ключевые моменты его жизни, образование, основные творческие достижения и влияние на музыкальную культуру.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути и творческой деятельности Чайковского, акцентируя внимание на его значении для русской музыки.

Задание 3. Прослушайте симфонию "Зимние грёзы" и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: структуру симфонии, основные музыкальные темы и их развитие, эмоциональное содержание произведения.

Задание 4. Разделитесь на группы и подготовьте краткие обзоры различных частей симфонии. Каждая группа должна представить свои находки классу.

Задание 5. Обсудите значение первой симфонии Чайковского в контексте его творчества и развития симфонической музыки в России.

Задание 6. Изучите либретто и основные музыкальные номера оперы «Евгений Онегин». Подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: темы и характеры персонажей, музыкальные особенности и стилистические приемы, влияние произведения на русскую оперную традицию.

Задание 7. Напишите эссе (1-2 страницы) о том, как Чайковский передает эмоции и внутренний мир персонажей через музыку в «Евгении Онегине».

Задание 8. Проведите сравнительный анализ между симфонией «Зимние грёзы» и оперой «Евгений Онегин». Рассмотрите, как различные жанры выражают идеи Чайковского (2-3 страницы).

Задание 9. Обсудите, как симфоническая и оперная музыка Чайковского взаимодополняют друг друга и отражают его художественные идеи.

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 10

Творчество Н.А. Римского-Корсакова: симфоническое, оперное

Цель занятия: изучить творчество Н.А. Римского-Корсакова, с акцентом на его оперное и симфоническое наследие.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии Н.А. Римского-Корсакова, включая ключевые моменты его жизни, образование, основные творческие достижения и влияние на музыкальную культуру.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути и творческой деятельности Римского-Корсакова, акцентируя внимание на его значении для русской музыки.

Задание 3. Прослушайте оперу «Снегурочка» и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: сюжет и основные темы произведения, характеры персонажей и их музыкальные характеристики, эмоциональное содержание оперы.

Задание 4. Изучите симфоническую сюиту «Шехеразада» и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: структуру сюиты и её музыкальные части, основные темы и их развитие, влияние восточной тематики на музыку Римского-Корсакова.

Задание 5. Напишите эссе (1-2 страницы) о том, как Римский-Корсаков использует оркестровку для создания атмосферы восточной сказки в «Шехеразаде».

Задание 6. Подготовьте краткую презентацию (3-5 слайдов) о ключевых моментах сюиты, включая её исторический контекст и влияние на симфоническую музыку.

Задание 7. Проведите сравнительный анализ между оперой «Снегурочка» и симфонической сюитой «Шехеразада». Рассмотрите, как различные жанры выражают идеи Римского-Корсакова (2-3 страницы).

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 11

Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное

Цель занятия: изучить творчество Сергея Васильевича Рахманинова, с акцентом на его фортепианное и камерно-вокальное наследие.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии С.В. Рахманинова, включая ключевые моменты его жизни, образование, основные творческие достижения и влияние на музыкальную культуру.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути и творческой деятельности Рахманинова, акцентируя внимание на его значении для русской музыки и мировой культуры.

Задание 3. Выберите одно из фортепианных произведений Рахманинова и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: структуру произведения и его музыкальные темы, технические и выразительные особенности исполнения, эмоциональное содержание и стиль композитора.

Задание 4. Разделитесь на группы и подготовьте краткие обзоры различных фортепианных произведений Рахманинова.

Задание 5. Изучите одно из камерно-вокальных произведений Рахманинова и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: структуру произведения и его музыкальные особенности, тематику текстов и их связь с музыкой, влияние народной музыки на творчество Рахманинова.

Задание 6. Напишите эссе (1-2 страницы) о том, как Рахманинов использует вокальные средства для передачи эмоций в своих камерных произведениях.

Задание 7. Подготовьте краткую презентацию (3-5 слайдов) о ключевых моментах камерно-вокального творчества Рахманинова, включая его исторический контекст и влияние на современную музыку.

Задание 8. Проведите сравнительный анализ между фортепианными и камерно-вокальными произведениями Рахманинова. Рассмотрите, как различные жанры выражают идеи композитора (2-3 страницы).

Задание 9. Как фортепианная и камерная музыка Рахманинова взаимодействуют друг друга и отражают его художественные идеи?

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 12

Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы

Цель занятия: изучить творчество Александра Николаевича Скрябина с акцентом на его прелюдии, сонаты и поэмы.

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии А.Н. Скрябина, включая ключевые моменты его жизни, обучение, основные творческие достижения и влияние на музыкальную культуру.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути и творческой деятельности Скрябина, акцентируя внимание на его значении для русской музыки и развития авангардных течений.

Задание 3. Выберите одну из прелюдий Скрябина и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: структуру произведения и его музыкальные темы, технические и выразительные особенности исполнения, эмоциональное содержание и стиль композитора.

Задание 4. Разделитесь на группы и подготовьте краткие обзоры различных прелюдий Скрябина. Каждая группа должна представить свои находки классу.

Задание 5. Изучите одну из сонат Скрябина и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: структуру произведения и его музыкальные особенности, тематику и гармонию, влияние философских идей на музыку.

Задание 6. Напишите эссе (1-2 страницы) о том, как Скрябин использует музыкальные средства для передачи своих идей в сонатах.

Задание 7. Подготовьте краткую презентацию (3-5 слайдов) о ключевых моментах сонатного творчества Скрябина, включая его исторический контекст и влияние на современную музыку.

Задание 8. Изучите одну из поэм Скрябина (например, «Поэма экстаза» или «Поэма огня») и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором

рассмотрите: структуру произведения и его музыкальные особенности, эмоциональное содержание и философские идеи, взаимосвязь музыки с другими искусствами (поэзией, живописью).

Задание 9. Проведите сравнительный анализ между прелюдиями, сонатами и поэмами Скрябина. Рассмотрите, как различные жанры выражают идеи композитора (2-3 страницы).

Задание 10. Как фортепианные прелюдии, сонаты и поэмы взаимодополняют друг друга и отражают эволюцию стиля Скрябина?

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

Практическое занятие 13
Творчество И.Ф. Стравинского:
балеты «Петрушка», «Весна Священная»

Цель занятия: изучить творчество Игоря Фёдоровича Стравинского с акцентом на его балеты «Петрушка» и «Весна священная».

Оборудование: мультимедийное оборудование, аудио- и видеоматериалы, нотные материалы,

Задание 1. Подготовьте краткий обзор (1-2 страницы) о биографии И.Ф. Стравинского, включая ключевые моменты его жизни, обучение, основные творческие достижения и влияние на музыку и балет.

Задание 2. Создайте презентацию (5-7 слайдов) о жизненном пути и творческой деятельности Стравинского, акцентируя внимание на его значении для музыкальной культуры XX века.

Задание 3. Изучите балет «Петрушка» и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: сюжет и основные персонажи, музыкальные особенности и стилистические приемы, хореографию и визуальные элементы постановки.

Задание 4. Разделитесь на группы и подготовьте краткие обзоры различных аспектов балета «Петрушка». Каждая группа должна представить свои находки классу.

Задание 5. Изучите балет «Весна священная» и подготовьте анализ (2-3 страницы), в котором рассмотрите: сюжет и концепция произведения, музыкальные инновации и использование ритма, хореографические решения и их значение для восприятия.

Задание 6. Напишите эссе (1-2 страницы) о том, как «Весна священная» отражает культурные и философские идеи своего времени.

Задание 7. Подготовьте краткую презентацию (3-5 слайдов) о ключевых моментах балета «Весна священная», включая его исторический контекст и влияние на развитие современного танца.

Задание 8. Проведите сравнительный анализ между балетами «Петрушка» и «Весна священная». Рассмотрите, как различные музыкальные и хореографические элементы выражают идеи композитора (2-3 страницы).

Задание 9. Как оба балета отражают эволюцию стиля Стравинского и его вклад в развитие балетного искусства?

Литература:

1. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А. С. Алпатова ; отв. ред. В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.

ОРГАНИЗАЦИЯ УПРАВЛЯЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Тема: Русская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки

Уровни	Задания	Оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	подбор дополнительной литературы по теме	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	написание реферата по теме; выполнение презентации.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата и презентации по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература.		

Тема: Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева

Уровни	Задания	Оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	подбор дополнительной литературы по теме	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	написание реферата по теме; выполнение презентации.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата и презентации по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература.		

Тема: Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова

Уровни	Задания	Оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	подбор дополнительной литературы по теме	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	написание реферата по теме; выполнение презентации.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата и презентации по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература.		

Перечень заданий для УСР:

- изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект
- подготовка презентаций

Защита УСР представляет собой ответы на вопросы преподавателя по теме работы. В процессе защиты студент должен продемонстрировать следующие качества знаний: осознанность, прочность, полноту и глубину. Студент должен понимать содержание презентации (знать определения понятий, уметь разъяснить значение и смысл терминов, используемых в работе).

Работа, оцененная менее чем 4 баллами, не может быть зачтена, требует исправлений и повторной проверки. В процессе выполнения УСР студент может пользоваться консультациями преподавателя, материалами сайта кафедры.

При оценивании работ учитываются следующие показатели:

- использование различных источников информации;
- умение выбирать основное;
- наличие собственных оценочных аргументированных, развернутых суждений;
- владение теоретическим материалом по рассматриваемому вопросу;
- умение ответить на дополнительные вопросы по теме.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

ПРИМЕРНЫЕ ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Промежуточной формой контроля знаний и умений студентов по учебной дисциплине «Русская музыка» является экзамен.

Экзамен содержит устный ответ на теоретический вопрос, написание музыкальной викторины.

Экзаменационные требования:

1. Выполнить письменные контрольные тесты по темам в течение семестра.
2. Написать музыкальные викторины по творчеству каждого из изученных композиторов в течение семестра.
3. Подготовить презентацию по творчеству композитора русской школы.

Теоретические вопросы к экзамену:

1. Русская музыкальная культура до XVIII века (Древнерусское искусство, Музыка Киевской Руси, Новгорода, Московской Руси).
2. Русская музыкальная культура XVIII века (опера, хоровой концерт, инструментальная музыка в творчестве русских композиторов).
3. Жанр романса в творчестве композиторов первой половины XIX века.
4. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки: новаторства в жанре оперы. Опера «Иван Сусанин» – музыкальная характеристика главных героев опер.
5. М.И. Глинка: характеристика творчества. Опера «Руслан и Людмила» – музыкальная характеристика главных героев опер.
6. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки: симфоническое творчество
7. Особенности камерно-вокального творчества М.И. Глинки. Характеристика романсов разных периодов творчества композитора.
8. Эстетика, деятельность и творчество композиторов содружества «Могучая кучка».
9. А.С. Даргомыжский – «учитель правды в музыке»: характеристика творчества.
10. Характеристика камерно-вокального творчества А.С. Даргомыжского: романсы и песни.
11. Характеристика творчества А.П. Бородина: опера «Князь Игорь». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
12. Симфоническое и камерно-вокальное творчество А.П. Бородина.
13. Оперное творчество М.П. Мусоргского. Опера «Борис Годунов». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
14. Романсы и песни М.П. Мусоргского. Вокальные циклы.

15. Фортепианное творчество М.П. Мусоргского: «Картинки с выставки».
16. Н.А. Римский-Корсаков: симфоническое творчество.
17. Н.А. Римский-Корсаков: оперное творчество. Опера «Снегурочка». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
18. Н.А. Римский-Корсаков: оперное творчество. Опера «Царская невеста». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
19. Характеристика симфонического творчества П.И. Чайковского. Симфонии № 1, № 4, № 6.
20. Эволюция оперного творчества П.И. Чайковского (опера «Евгений Онегин»). Музыкальная характеристика главных героев оперы.
21. Эволюция оперного творчества П.И. Чайковского (опера «Пиковая дама»). Музыкальная характеристика главных героев оперы.
22. Балетное творчество П.И. Чайковского.
23. Образ Родины в жизни и творчестве С.В. Рахманинова.
24. Характеристика фортепианного творчества С.В. Рахманинова.
25. Сложность философско-эстетической программы А.Н. Скрябина и воплощение в его произведениях.
26. И.Ф. Стравинский – «композитор тысячи и одного стиля». Характеристика балетного творчества.

Список музыкальных произведений для подготовки к викторине:

1. А.А. Алябьев: романс «Соловей».
2. А.Е. Варламов: романсы «Белеет парус одинокий», «Горные вершины».
3. А.Л. Гурилев: романс «Колокольчик».
4. М.И. Глинка:
опера «Иван Сусанин» - IV действие: Речитатив и Ария Ивана Сусанина, эпилог: хор «Славься»;
опера «Руслан и Людмила» - увертюра, I действие: Каватина Людмилы, IV действие: Марш Черномора;
симфоническое творчество: «Вальс-фантазия», Увертюра-фантазия на 2 русские темы «Камаринская».
5. А.С. Даргомыжский:
песня «Старый капрал», романс «И скучно и грустно».
6. М.П. Мусоргский:
опера «Борис Годунов» – I действие: Монолог Бориса,
фортепианный цикл «Картинки с выставки» – «Прогулка», «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Богатырские ворота»;
вокальный цикл «Песни и пляски смерти»;
песня «Блоха».
7. А.П. Бородин:
опера «Князь Игорь» - II действие: Ария Игоря, III действие: Плач Ярославны, IV действие: Половецкие танцы;

романсы: «Спящая княжна», «Для берегов Отчизны дальней».

8. Н.А. Римский-Корсаков:

опера «Снегурочка» - Пролог: Ария Снегурочки, III действие: 3-я песня Леля, IV действие: Сцена таяния и Ария Снегурочки.

опера «Царская невеста» - I действие: Ария Григория Грязного, Песня Любаши; II действие: Ария Марфы.

опера «Садко» - II картина: 1-я песня Садко «Ой, ты темная дубравушка», III картина: 2-я песня Садко «Заиграйте мои гусельки»;

Симфоническая сюита «Шехеразада».

9. П.И. Чайковский:

Симфония № 1 (части),

Симфония № 4 (4 части),

Симфония № 6 (4 части),

балет «Лебединое озеро» - Интродукция (вступление), Adagio Принца и Одетты;

балет «Щелкунчик» - Марш, Танец феи Драже, Вальс снежных хлопьев, Вальс цветов;

балет «Спящая красавица» - Вальс.

опера «Евгений Онегин» - вступление к опере, I картина: Ариозо Ленского, II картина: Сцена письма Татьяны, V картина: Речитатив и Ария Ленского, VI картина: Ариозо Онегина;

опера «Пиковая дама» - I картина: Речитатив и Ариозо Германа, II картина: Дуэт Лизы и Полины, Ариозо Лизы, IV картина: Монолог и Песня Графини, VII картина: Ариозо Германа и сцена смерти.

10. С.В. Рахманинов:

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (3 части),

Прелюдия c^{is}-moll, прелюдия g-moll;

Этюд-картина ор. 39, № 5 e^s-moll,

Этюд-картина ор. 39, № 6 a-moll,

Романсы «Весенние воды», «Сирень», «Здесь хорошо».

11. А.Н. Скрябин:

«Поэма экстаза», «Прометей»,

для фортепиано: цикл 24 прелюдии ор. 11 - № 2, 4, 10, 12.

«Революционный этюд».

12. И.Ф. Стравинский:

Балет «Петрушка» в 4х сценах,

Балет «Весна священная» - I часть.

Примерные практические задания по учебной дисциплине «Русская музыка»:

1. Написание эссе по творчеству композитора русской школы.
2. Выполнить презентацию творчества композитора русской школы.
3. Дать характеристику музыкального произведения русского композитора.

4. Дать характеристику индивидуального стиля русского композитора.
5. Написание музыкальной викторины по творчеству каждого из изученных композиторов русской школы.

Перечень рекомендуемых средств диагностики:

Для диагностики результатов учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Русская музыка» рекомендуется использовать следующие средства:

- индивидуальный устный опрос во время занятий;
- музыкальное тестирование;
- музыкальная викторина;
- доклады, сообщения;
- защита презентации;
- экзамен.

КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Балл	Критерии оценивания знаний, умений и навыков студентов
10 (десять)	Уровень знаний, учебных достижений – высокий (продуктивный, творческий). Студент свободно оперирует изученным программным учебным материалом различной степени сложности, умеет трансформировать усвоенный материал в новых условиях сознательно и оперативно. Студент свободно владеет техникой построения и игрой на инструменте практических заданий. Студент проявляет целеустремленность, ответственность, познавательную активность, творческое отношение к заданию.
9 (девять)	Уровень знаний, учебных достижений – высокий (продуктивный, творческий). Студент свободно оперирует изученным программным учебным материалом различной степени сложности, владеет техникой построения и игрой на инструменте практических заданий. Студент проявляет добросовестность, ответственность, познавательную активность.
8 (восемь)	Уровень знаний, учебных достижений – достаточный (продуктивный). Студент демонстрирует полное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с единичными несущественными ошибками, исправленными самостоятельно, исполняет практические задания на инструменте с незначительными неточностями. Студент проявляет добросовестность, ответственность, интерес к учебе.

7 (семь)	Уровень знаний, учебных достижений – достаточный (продуктивный). Студент демонстрирует полное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с единичными ошибками, неуверенно выполняет практические задания, допуская ошибки в игре на инструменте. Студент проявляет добросовестность, ответственность, интерес к учебе.
6 (шесть)	Уровень знаний, учебных достижений – средний (репродуктивно-продуктивный). Студент демонстрирует неполное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности, неуверенно выполняет практические задания, допуская ошибки в построениях и игре на инструменте. Студент проявляет интерес к учебе, применяет специальные знания с незначительной помощью преподавателя.
5 (пять)	Уровень знаний, учебных достижений – (репродуктивно-продуктивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с несколькими ошибками. Студент испытывает сложности в построении практических заданий, допуская ошибки. Студент проявляет волевые усилия к учебе, затрудняется в применении специальных знаний.
4 (четыре)	Уровень знаний, учебных достижений удовлетворительный (рецептивно-продуктивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с существенными, но исправимыми ошибками. Студент проявляет волевые усилия к определенным видам музыкальной деятельности, недостатки ответа самостоятельно устраняет с трудом.
3 (три)	Уровень знаний, учебных достижений – низкий (рецептивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведет программного учебного материала различной степей сложности с существенными ошибками. Студент проявляет волевые усилия к определенны видам музыкальной деятельности, недостатки ответа самостоятельно устранить не может.
2 (два)	Уровень знаний, учебных достижений – низкий (рецептивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с существенными ошибками и затруднениям в объяснении. У студента отсутствует интерес к музыкально деятельности.
1 (один)	Уровень знаний, учебных достижений – низкий (рецептивный). Студент демонстрирует минимальное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с существенными ошибками и затруднениями в объяснении. У студента отсутствует интерес к музыкально деятельности.

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

**Для специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство,
ритмика и хореография»**

Тема 1. Русская музыкальная культура до XIX века

Древнерусская музыка и византийское музыкальное искусство: грани взаимодействия. Самобытность русской музыки. Роль музыки в языческой обрядности славян. Музыканты и музыкальные инструменты Древней Руси. Искусство скоморохов.

Христианское вероучение и богослужебная музыка. Возникновение древнерусского профессионального музыкального искусства. Знаменное пение. Первые рукописные певческие книги. Церковно-певческое искусство XV–XVII вв. и его особенности. Федор Христианин, его вклад в церковное песнопение. Партесное пение. Многоголосие и многогласие. Н.П. Дилецкий – музыкант-теоретик XVII века.

Народное музыкальное творчество Древней Руси: виды и жанры. «Русская европейскость» и светский профессионализм. Прикладная музыка Петровской эпохи: военная, застольная, танцевальная, парадная. Роговой оркестр как национальное явление. Камерные концерты и музицирование в домах русской аристократии. Музыкальные театры петровского времени, их виды. Итальянская опера в России.

Зарождение русского оперного искусства. Формирование русской национальной композиторской школы: М. С. Березовский, Д.С. Бортнянский, В.А. Пашкевич, Е.И. Фомин, И. Е. Хандошкин.

Тема 2. Русская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки.

Место музыки в культурной и общественной жизни России первой половины XIX века. Отличительные черты русского профессионального музыкального искусства. Камерно-вокальная лирика первой половины XIX века: А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А.Л. Гурилев, А. Н. Верстовский.

М. И. Глинка – основоположник русской классической музыки (опера «Жизнь за царя», опера «Руслан и Людмила», симфоническое творчество, романсы и песни).

Тема 3. Творчество А.С. Даргомыжского

Реалистические тенденции в русском музыкальном искусстве. Творчество А.С. Даргомыжского: проявление черт реалистического метода в романсах и песнях, в операх «Русалка» и «Каменный гость».

Тема 4. Русская музыка второй половины XIX века

Творчество М.А. Балакирева.

Расцвет русской музыкальной культуры второй половины XIX века. Первые русские консерватории. Формирование основных принципов

русской музыкальной критики в работах А.Н. Серова, В.В. Стасова, Г.А. Лароша, В.Ф. Одоевского.

«Могучая кучка» и музыкально-просветительские организации в русской культуре XIX века. Творчество М.А. Балакирева: симфоническая поэма «Тамара», фантазия для фортепиано «Исламей».

Тема 5. Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное

Критический реализм М.П. Мусоргского. Камерно-вокальное творчество, фортепианный цикл «Картинки с выставки», оперы «Борис Годунов» и «Хованщина».

Тема 6. Творчество А.П. Бородина

Сущность героико-эпического симфонизма А.П. Бородина: симфония № 2. Камерно-вокальная лирика. Опера «Князь Игорь» как отражение жанрово-стилистических черт большой русской оперы.

Тема 7. Творчество Ц. А. Кюи

Творчество Ц. А. Кюи : композитор и критик – одноактная комическая опера композитора «Сын мандарина».

Тема 8. Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова

В.В. Стасов: русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, становление критического взгляда на искусство.

Тема 9. Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное

П.И. Чайковский как глава московской композиторской школы (С.И. Танеев, А.С. Аренский, В. С. Калинников, М. М. Ипполитов-Иванов).

Художественное и гуманистическое значение творчества П.И. Чайковского, его вклад в развитие русской и мировой музыкальной культуры. Симфоническое творчество и главенство симфонии драмы: симфонии №№ 1, 4, 5, 6. Симфонические увертюры «Франческа да Римини» и «Ромео и Джульетта».

Эволюция оперного творчества. Оперы «Пиковая дама» и «Евгений Онегин».

Тема 10. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое

Петербургская композиторская школа и ее глава Н. А. Римский-Корсаков. Опера-сказка как ведущий жанр творчества. «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок». Симфоническая картина «Шехеразада».

«Беляевский кружок» – второе композиторское поколение русского музыкального XIX века (А. К. Глазунов, А. К. Лядов).

Тема 11. Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерновокальное.

Русские меценаты. Выражение революционных воззрений в музыке начала XX века. Композиторы и исполнители Русского Зарубежья: С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, Ф. И. Шаляпин, С. П. Дягилев и «Русские сезоны».

Эстетические позиции С.В. Рахманинова в современном художественном мире. Значение «Всенощного бдения». Трагедийные концепции симфоний, картин, кантат и мотивы символизма. Фортепианное творчество: концерты №№ 2,3; «Рhapsодия на тему Паганини».

Тема 12. Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы.

Стилевое многообразие в русской музыкальной культуре XX века. Сложность философско-эстетической программы А.Н. Скрябина: «всечеловечность», этический пафос, героика и черты эпоса, роль субъективного лиризма. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии. Поэма экстаза. Симфония №3.

Тема 13. Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная».

Неофольклоризм И. Ф. Стравинского. Факторы «единства стиля» и специфика русскости. Мышление стилями как творческий принцип. Русские ритмы и мелос как первооснова музыкального языка. Образы славянской архаики в сочинениях-микстах. Балеты "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная".

Музыкальный материал для обязательного ознакомления:

Алябьев А. Романс "Соловей"

Гурилев А. Романсы "Колокольчик", "Матушка-голубушка", "Разлука"

Варламов А. Романсы "На заре ты ее не буди", "Красный сарафан"

Глинка М. Оперы "Жизнь за царя", "Руслан и Людмила"

Даргомыжский А. Опера "Русалка". Романсы: "Мельник", "Старый капрал", "Мне грустно"

Рубинштейн А. Опера "Демон"

Серов А. Опера "Вражья сила"

Балакирев М. Симфоническая поэма "Тамара", Увертюра на три русские темы. Романсы

Бородин А. Опера "Князь Игорь", Симфония №2 си-минор "Богатырская". Романсы

Мусоргский М. Романсы. Фортепианный цикл "Картинки с выставки". Оперы "Хованщина", "Борис Годунов"

Римский-Корсаков Н. Оперы "Снегурочка", "Садко", "Царская невеста", "Сказка о царе Салтане", "Золотой петушок»; Романсы. Симфоническая поэма "Шехеразада"

Чайковский П. Симфонии № 1,4,5,6; Концерт для фортепиано № 1; Фортепианный цикл "Времена года"; Оперы "Евгений Онегин", "Паковая дама"; Балеты "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик". Романсы. Увертюра-фантазия "Ромео и Джульетта"

Глазунов А. Симфония № 5

Лядов А. Симфонические миниатюры "Волшебное озеро", "Кикимора"

Аренский А. Фантазия на темы Рябинина

Калинников В. Симфония № 1

Танеев С. Симфония № 4

Рахманинов С. Концерты для фортепиано № 2,3; Рапсодия на тему Паганини; Прелюдии. Этюд-картина ля-минор. Музыкальный момент симинор. Романсы. Вокализ

Скрябин А. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии. Поэма экстаза. Симфония №3

Стравинский И. Балеты "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная"

Для специальности 6-05-0113-07 «Музыкальное образование»

Тема 1. Русская музыкальная культура до XIX века

Древнерусская музыка и византийское музыкальное искусство: грани взаимодействия. Самобытность русской музыки. Роль музыки в языческой обрядности славян. Музыканты и музыкальные инструменты Древней Руси. Искусство скоморохов.

Христианское вероучение и богослужбная музыка. Возникновение древнерусского профессионального музыкального искусства. Знаменное пение. Первые рукописные певческие книги. Церковно-певческое искусство XV–XVII вв. и его особенности. Федор Христианин, его вклад в церковное песнопение. Партесное пение. Многоголосие и многогласие. Н.П. Дилецкий – музыкант-теоретик XVII века.

Народное музыкальное творчество Древней Руси: виды и жанры. «Русская европейскость» и светский профессионализм. Прикладная музыка Петровской эпохи: военная, застольная, танцевальная, парадная. Роговой оркестр как национальное явление. Камерные концерты и музицирование в домах русской аристократии. Музыкальные театры петровского времени, их виды. Итальянская опера в России.

Зарождение русского оперного искусства. Формирование русской национальной композиторской школы: М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский, В.А. Пашкевич, Е.И. Фомин, И. Е. Хандошкин.

Тема 2. Русская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки

Место музыки в культурной и общественной жизни России первой половины XIX века. Отличительные черты русского профессионального музыкального искусства. Камерно-вокальная лирика первой половины XIX века: А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А.Л. Гурилев, А. Н. Верстовский.

М. И. Глинка – основоположник русской классической музыки (опера «Жизнь за царя», опера «Руслан и Людмила», симфоническое творчество, романсы и песни).

Тема 3. Творчество А.С. Даргомыжского

Реалистические тенденции в русском музыкальном искусстве. Творчество А.С. Даргомыжского: проявление черт реалистического метода в романсах и песнях, в операх «Русалка» и «Каменный гость».

Тема 4. Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева

Расцвет русской музыкальной культуры второй половины XIX века. Первые русские консерватории. Формирование основных принципов русской музыкальной критики в работах А.Н. Серова, В.В. Стасова, Г.А. Лароша, В.Ф. Одоевского.

«Могучая кучка» и музыкально-просветительские организации в русской культуре XIX века. Творчество М.А. Балакирева: симфоническая поэма «Тамара», фантазия для фортепиано «Исламей».

Тема 5. Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное

Критический реализм М.П. Мусоргского. Камерно-вокальное творчество, фортепианный цикл «Картинки с выставки», оперы «Борис Годунов» и «Хованщина».

Тема 6. Творчество А.П. Бородина

Сущность героико-эпического симфонизма А.П. Бородина: симфония №2. Камерно-вокальная лирика. Опера «Князь Игорь» как отражение жанрово-стилистических черт большой русской оперы.

Тема 7. Творчество Ц. А. Кюи

Творчество Ц.А. Кюи: композитор и критик – одноактная комическая опера композитора «Сын мандарина».

Тема 8. Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова

В.В. Стасов: русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, становление критического взгляда на искусство.

Тема 9. Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное.

П.И. Чайковский как глава московской композиторской школы (С.И. Танеев, А.С. Аренский, В. С. Калинников, М. М. Ипполитов-Иванов).

Художественное и гуманистическое значение творчества П.И. Чайковского, его вклад в развитие русской и мировой музыкальной культуры. Симфоническое творчество и главенство симфонии драмы: симфонии № 1, 4, 5, 6. Симфонические увертюры «Франческа да Римини» и «Ромео и Джульетта».

Эволюция оперного творчества. Оперы «Пиковая дама» и «Евгений Онегин».

Тема 10. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое

Петербургская композиторская школа и ее глава Н. А. Римский-Корсаков. Опера-сказка как ведущий жанр творчества. «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок». Симфоническая картина «Шехеразада».

«Беляевский кружок» – второе композиторское поколение русского музыкального XIX века (А. К. Глазунов, А. К. Лядов).

Тема 11. Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерно-вокальное

Русские меценаты. Выражение революционных воззрений в музыке начала XX века. Композиторы и исполнители Русского Зарубежья: С. В. Рахманинов, И. Ф. Стравинский, Ф. И. Шаляпин, С. П. Дягилев и «Русские сезоны».

Эстетические позиции С.В. Рахманинова в современном художественном мире. Значение «Всенощного бдения». Трагедийные концепции симфоний, картин, кантат и мотивы символизма. Фортепианное творчество: концерты №№ 2,3; «Рапсодия на тему Паганини».

Тема 12. Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы

Стилевое многообразие в русской музыкальной культуре XX века. Сложность философско-эстетической программы А.Н. Скрябина: «всечеловечность», этический пафос, героика и черты эпоса, роль субъективного лиризма. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии. Поэма экстаза. Симфония № 3.

Тема 13. Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»

Неофольклоризм И. Ф. Стравинского. Факторы «единства стиля» и специфика русскости. Мышление стилями как творческий принцип. Русские ритмы и мелос как первооснова музыкального языка. Образы славянской архаики в сочинениях-микстах. Балеты "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная".

Музыкальный материал для обязательного ознакомления:

Алябьев А. Романс "Соловей"

Гурилев А. Романсы "Колокольчик", "Матушка-голубушка", "Разлука"

Варламов А. Романсы "На заре ты ее не буди", "Красный сарафан"

Глинка М. Оперы "Жизнь за царя", "Руслан и Людмила"

Даргомыжский А. Опера "Русалка". Романсы: "Мельник", "Старый капрал", "Мне грустно"

Рубинштейн А. Опера "Демон"

Серов А. Опера "Вражья сила"

Балакирев М. Симфоническая поэма "Тамара", Увертюра на три русские темы. Романсы

Бородин А. Опера "Князь Игорь", Симфония №2 си-минор "Богатырская". Романсы

Мусоргский М. Романсы. Фортепианный цикл "Картинки с выставки". Оперы "Хованщина", "Борис Годунов"

Римский-Корсаков Н. Оперы "Снегурочка", "Садко", "Царская невеста", "Сказка о царе Салтане", "Золотой петушок»; Романсы. Симфоническая поэма "Шехеразада"

Чайковский П. Симфонии № 1,4,5,6; Концерт для фортепиано № 1; Фортепианный цикл "Времена года"; Оперы "Евгений Онегин", "Паковая дама"; Балеты "Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Щелкунчик". Романсы. Увертюра-фантазия "Ромео и Джульетта"

Глазунов А. Симфония № 5

Лядов А. Симфонические миниатюры "Волшебное озеро", "Кикимора"
 Аренский А. Фантазия на темы Рябинина
 Калинин В. Симфония № 1
 Танеев С. Симфония № 4
 Рахманинов С. Концерты для фортепиано № 2,3; Рапсодия на тему Паганини; Прелюдии. Этюд-картина ля-минор. Музыкальный момент си-минор. Романсы. Вокализ
 Скрябин А. Соната Фа-диез мажор. Прелюдии. Поэма экстаза. Симфония №3
 Стравинский И. Балеты "Жар-птица", "Петрушка", "Весна священная"

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «РУССКАЯ МУЗЫКА»

Для специальности 1-03 01 07
 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография»
 Дневная форма получения образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
2 курс 3 семестр								
Модуль 1 «Развитие русской музыки до XIX века»								
1.	Русская музыкальная культура до XIX века	2	2					конспект
2.	Русская музыкальная культура 1ой половины XIX века. Творчество М.И. Глинки	4	2					подготовка сообщений
3.	Творчество А.С. Даргомыжского	2	-					конспект, музыкальная викторина
Модуль 2 «Развитие русской музыки второй половины XIX века»								
4.	Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева	2	2					конспект, подготовка сообщений
5.	Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное	2	2					конспект, музыкальная викторина

6.	Творчество А.П. Бородина	2	2					конспект, музыкальная викторина
7.	Творчество Ц. А. Кюи.	2	-					конспект
8.	Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова	2	2					подготовка сообщений
9.	Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное	4	2					конспект, музыкальная викторина
10.	Творчество Н.А. Римского- Корсакова: оперное, симфоническое	4	2					конспект, музыкальная викторина
Модуль 3 «Развитие русской музыки рубежа XIX–XX веков»								
11.	Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерновокальное	2	2					конспект, музыкальная викторина
12.	Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы	2	2					конспект, музыкальная викторина
13.	Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»	2	-					конспект, музыкальная викторина
	Итого	32	20					
	Контроль							экзамен

**Заочная форма получения образования
на базе 2-03 01 31, 2-21 04 31, 2-16 01 02,
2-16 01 31, 2-17 03 01, 2-18 01-01, 2-18 01-02)**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1 курс 2 семестр								
Модуль 1 «Развитие русской музыки до XIX века»								
1.	Русская музыкальная культура до XIX века	-	2					конспект
2.	Русская музыкальная культура 1ой половины XIX века.	-	2					подготовка сообщений, музыкальная викторина

2 курс 3 семестр								
Модуль 2 «Развитие русской музыки второй половины XIX века – начала XX века»								
3.	Русская музыка второй половины XIX века.	-	2					конспект, подготовка сообщений
4.	Творчество П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова	-	2					конспект, музыкальная викторина
5.	Творчество рубежа XIX и XX веков: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский.		2					конспект, музыкальная викторина
	Итого	-	10					
	Контроль							экзамен

**Заочная форма получения образования
на базе 2-17 02 01, 2-18 01 01-31, 2-18, 01 01-32**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1 курс 2 семестр								
Модуль 1 «Развитие русской музыки до XIX века»								
1.	Русская музыкальная культура до XIX века	-	2					конспект
2.	Русская музыкальная культура 1ой половины XIX века.	-	4					подготовка сообщений, музыкальная викторина
2 курс 3 семестр								
Модуль 2 «Развитие русской музыки второй половины XIX века»								
3.	Русская музыка второй половины XIX века.	-	2					конспект, подготовка сообщений
4.	Творчество П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова	-	2					конспект, музыкальная викторина
5.	Творчество рубежа XIX и XX веков: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский.		2					конспект, музыкальная викторина
	Итого	-	12					
	Контроль							экзамен

**Для специальности 6-05-0113-07 «Музыкальное образование»
Дневная форма получения образования**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
2 курс 3 семестр								
Модуль 1 «Развитие русской музыки до XIX века»								
1.	Русская музыкальная культура до XIX века	2	2					конспект
2.	Русская музыкальная культура 1-й половины XIX века. Творчество М.И. Глинки	4	2					подготовка сообщений
3.	Творчество А.С. Даргомыжского	2	-					конспект, музыкальная викторина
Модуль 2 «Развитие русской музыки второй половины XIX века»								
4.	Русская музыка второй половины XIX века. Творчество М.А. Балакирева	2	2					конспект, подготовка сообщений
5.	Творчество М.П. Мусоргского: камерно-вокальное, оперное	2	2					конспект, музыкальная викторина
6.	Творчество А.П. Бородина	2	2					конспект, музыкальная викторина
7.	Творчество Ц.А. Кюи.	2	-					конспект
8.	Творческий реализм музыкального критика В.В. Стасова	2	2					подготовка сообщений
9.	Творчество П.И. Чайковского: симфоническое, оперное	4	2					конспект, музыкальная викторина
10.	Творчество Н.А. Римского-Корсакова: оперное, симфоническое	4	2					конспект, музыкальная викторина
Модуль 3 «Развитие русской музыки рубежа XIX–XX веков»								
11.	Творчество С.В. Рахманинова: фортепианное, камерновокальное	2	2					конспект, музыкальная викторина

12.	Творчество А.Н. Скрябина: прелюдии, сонаты, поэмы	2	2					конспект, музыкальная викторина
13.	Творчество И.Ф. Стравинского: балеты «Петрушка», «Весна священная»	2	-					конспект, музыкальная викторина
	Итого	32	20					
	Контроль							экзамен

**Заочная форма получения образования
на базе 2-03 01 31, 2-21 04 31, 2-16 01 02,
2-16 01 31, 2-17 03 01, 2-18 01-01, 2-18 01-02)**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1 курс 2 семестр								
Модуль 1 «Развитие русской музыки до XIX века»								
1.	Русская музыкальная культура до XIX века	-	2					конспект
2.	Русская музыкальная культура 1ой половины XIX века.	-	2					подготовка сообщений, музыкальная викторина
2 курс 3 семестр								
Модуль 2 «Развитие русской музыки второй половины XIX века – начала XX века»								
3.	Русская музыка второй половины XIX века.	-	2					конспект, подготовка сообщений
4.	Творчество П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова	-	2					конспект, музыкальная викторина
5.	Творчество композиторов рубежа XIX и XX веков: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский.		2					конспект, музыкальная викторина
	Итого	-	10					
	Контроль							экзамен

**Заочная форма получения образования
на базе 2-17 02 01, 2-18 01 01-31, 2-18, 01 01-32**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1 курс 2 семестр								
Модуль 1 «Развитие русской музыки до XIX века»								
1.	Русская музыкальная культура до XIX века	-	2					конспект
2.	Русская музыкальная культура 1ой половины XIX века.	-	4					подготовка сообщений, музыкальная викторина
2 курс 3 семестр								
Модуль 2 «Развитие русской музыки второй половины XIX века»								
3.	Русская музыка второй половины XIX века.	-	2					конспект, подготовка сообщений
4.	Творчество П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова	-	2					конспект, музыкальная викторина
5.	Творчество композиторов рубежа XIX и XX веков: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский.		2					конспект, музыкальная викторина
	Итого	-	12					
	Контроль							экзамен

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Основная литература:

1. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А.С. Алпатова ; отв. ред. В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.
2. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка : учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / В.И. Лисовой ; под науч. ред. А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2020. – 166 с.

Дополнительная литература:

1. Антология русского романса. А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев / сост. И.Я. Родионова. – 1-е изд. – М.: Лань, 2006.
2. Левая, Т. Русская музыка конца XIX – начала XX века в художественном контексте эпохи. – М., 2011.
3. Музыкальное наследие С. В. Рахманинова в современной культуре : наука, исполнительская практика, образование : Сборник научных статей / ред.-сост. А.В. Крылова. – Ростов н/Д, 2014. – 162 с.
4. Рапацкая, Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «серебряного века»: учебник для студентов педагогических высших учебных заведений / Л. А. Рапацкая. – М.: ВЛАДОС, 2001.
5. Самоходкина, Н. Оперное творчество А. С. Даргомыжского : Монография / Н. Самоходкина. – Ростов н/Д, 2013. – 188 с.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

В качестве заданий для самостоятельной работы студентам могут быть предложены следующие: составление тезауруса по пройденной теме, написание педагогического рассказа об истории создания музыкального произведения с элементами анализа средств музыкальной выразительности и их соотношения с художественным образом, создание мультимедийной презентации в Microsoft PowerPoint о творчестве композиторов русской школы, написание эссе об индивидуальном стиле одного из композиторов.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Русская музыкальная культура до XIX века.
2. Русская музыкальная культура первой половины XIX века.
3. Русская музыкальная культура второй половины XIX века.
4. Русская музыкальная культура рубежа XIX – XX веков.

Уровни	Задания	Оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	подбор дополнительной литературы по теме	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	написание реферата по теме; выполнение презентации.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата и презентации по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература.		

Научно-методическое обеспечение:

1. Рапацкая, Л. А. История русской музыки от Древней Руси до «серебряного века»: учебник для студентов педагогических высших учебных заведений / Л. А. Рапацкая. – М.: ВЛАДОС, 2001.
2. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка : учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / В.И. Лисовой ; под науч. ред. А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2020. – 166 с.
3. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре : учебник для вузов / А.С. Алпатова ; отв. ред. В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2020. – 246 с.

ФОРМЫ КОНТРОЛЯ И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ

Для специальности 1-03 01 07

«Музыкальное искусство, ритмика и хореография»

Требования к содержанию заданий, выносимых на экзамен

Промежуточной формой контроля знаний и умений студентов по учебной дисциплине «Русская музыка» является экзамен.

Экзамен содержит устный ответ на теоретический вопрос, написание музыкальной викторины.

Экзаменационные требования:

1. Выполнить письменные контрольные тесты по темам в течение семестра.
2. Написать музыкальные викторины по творчеству каждого из изученных композиторов в течение семестра.
3. Подготовить презентацию по творчеству композитора русской школы.

Теоретические вопросы к экзамену:

1. Русская музыкальная культура до XVIII века (Древнерусское искусство, Музыка Киевской Руси, Новгорода, Московской Руси).
2. Русская музыкальная культура XVIII века (опера, хоровой концерт, инструментальная музыка в творчестве русских композиторов).
3. Жанр романса в творчестве композиторов первой половины XIX века.
4. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки: новаторства в жанре оперы. Опера «Иван Сусанин» – музыкальная характеристика главных героев опер.
5. М.И. Глинка: характеристика творчества. Опера «Руслан и Людмила» – музыкальная характеристика главных героев опер.

6. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки: симфоническое творчество
7. Особенности камерно-вокального творчества М.И. Глинки. Характеристика романсов разных периодов творчества композитора.
8. Эстетика, деятельность и творчество композиторов содружества «Могучая кучка».
9. А.С. Даргомыжский – «учитель правды в музыке»: характеристика творчества.
10. Характеристика камерно-вокального творчества А.С. Даргомыжского: романсы и песни.
11. Характеристика творчества А.П. Бородина: опера «Князь Игорь». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
12. Симфоническое и камерно-вокальное творчество А.П. Бородина.
13. Оперное творчество М.П. Мусоргского. Опера «Борис Годунов». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
14. Романсы и песни М.П. Мусоргского. Вокальные циклы.
15. Фортепианное творчество М.П. Мусоргского: «Картинки с выставки».
16. Н.А. Римский-Корсаков: симфоническое творчество.
17. Н.А. Римский-Корсаков: оперное творчество. Опера «Снегурочка». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
18. Н.А. Римский-Корсаков: оперное творчество. Опера «Царская невеста». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
19. Характеристика симфонического творчества П.И. Чайковского. Симфонии № 1, № 4, № 6.
20. Эволюция оперного творчества П.И. Чайковского (опера «Евгений Онегин»). Музыкальная характеристика главных героев оперы.
21. Эволюция оперного творчества П.И. Чайковского (опера «Пиковая дама»). Музыкальная характеристика главных героев оперы.
22. Балетное творчество П.И. Чайковского.
23. Образ Родины в жизни и творчестве С.В. Рахманинова.
24. Характеристика фортепианного творчества С.В. Рахманинова.
25. Сложность философско-эстетической программы А.Н. Скрябина и воплощение в его произведениях.
26. И.Ф. Стравинский – «композитор тысячи и одного стиля». Характеристика балетного творчества.

Список музыкальных произведений для подготовки к викторине:

1. А.А. Алябьев: романс «Соловей».
2. А.Е. Варламов: романсы «Белеет парус одинокий», «Горные вершины».
3. А.Л. Гурилев: романс «Колокольчик».
4. М.И. Глинка:

опера «Иван Сусанин» - IV действие: Речитатив и Ария Ивана Сусанина, эпилог: хор «Славься»;

опера «Руслан и Людмила» - увертюра, I действие: Каватина Людмилы, IV действие: Марш Черномора;

симфоническое творчество: «Вальс-фантазия», Увертюра-фантазия на 2 русские темы «Камаринская».

5. А.С. Даргомыжский:

песня «Старый капрал», романс «И скучно и грустно».

6. М.П. Мусоргский:

опера «Борис Годунов» - I действие: Монолог Бориса, фортепианный цикл «Картинки с выставки» - «Прогулка», «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Богатырские ворота»;

вокальный цикл «Песни и пляски смерти»;

песня «Блоха».

7. А.П. Бородин:

опера «Князь Игорь» - II действие: Ария Игоря, III действие: Плач Ярославны, IV действие: Половецкие танцы;

романсы: «Спящая княжна», «Для берегов Отчизны дальней».

8. Н.А. Римский-Корсаков:

опера «Снегурочка» - Пролог: Ария Снегурочки, III действие: 3-я песня Леля, IV действие: Сцена таяния и Ария Снегурочки.

опера «Царская невеста» - I действие: Ария Григория Грязного, Песня Любаши; II действие: Ария Марфы.

опера «Садко» - II картина: 1-я песня Садко «Ой, ты темная дубравушка», III картина: 2-я песня Садко «Заиграйте мои гусельки»;

Симфоническая сюита «Шехеразада».

9. П.И. Чайковский:

Симфония № 1 (части),

Симфония № 4 (4 части),

Симфония № 6 (4 части),

балет «Лебединое озеро» - Интродукция (вступление), Adagio Принца и Одетты;

балет «Щелкунчик» - Марш, Танец феи Драже, Вальс снежных хлопьев, Вальс цветов;

балет «Спящая красавица» - Вальс.

опера «Евгений Онегин» - вступление к опере, I картина: Ариозо Ленского, II картина: Сцена письма Татьяны, V картина: Речитатив и Ария Ленского, VI картина: Ариозо Онегина;

опера «Пиковая дама» - I картина: Речитатив и Ариозо Германа, II картина: Дуэт Лизы и Полины, Ариозо Лизы, IV картина: Монолог и Песня Графини, VII картина: Ариозо Германа и сцена смерти.

10. С.В. Рахманинов:

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (3 части),

Прелюдиясis-moll, прелюдияg-moll;
Этюд-картинаор. 39, № 5 es-moll,
Этюд-картинаор. 39, № 6 a-moll,
Романсы «Весенние воды», «Сирень», «Здесь хорошо».

11. А.Н. Скрябин:

«Поэма экстаза», «Прометей»,
для фортепиано: цикл 24 прелюдии ор. 11 - № 2, 4, 10, 12.
«Революционный этюд».

12. И.Ф. Стравинский:

Балет «Петрушка» в 4х сценах,
Балет «Весна священная» - I часть.

Примерные практические задания по учебной дисциплине «Русская музыка»:

1. Написание эссе по творчеству композитора русской школы.
2. Выполнить презентацию творчества композитора русской школы.
3. Дать характеристику музыкального произведения русского композитора.
4. Дать характеристику индивидуального стиля русского композитора.
5. Написание музыкальной викторины по творчеству каждого из изученных композиторов русской школы.

Перечень рекомендуемых средств диагностики:

Для диагностики результатов учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Русская музыка» рекомендуется использовать следующие средства:

- индивидуальный устный опрос во время занятий;
- музыкальное тестирование;
- музыкальная викторина;
- доклады, сообщения;
- защита презентации;
- экзамен.

Для специальности 6-05-0113-07 «Музыкальное образование»

Требования к содержанию заданий, выносимых на экзамен

Промежуточной формой контроля знаний и умений студентов по учебной дисциплине «Русская музыка» является экзамен.

Экзамен содержит устный ответ на теоретический вопрос, написание музыкальной викторины.

Экзаменационные требования:

1. Выполнить письменные контрольные тесты по темам в течение семестра.
2. Написать музыкальные викторины по творчеству каждого из изученных композиторов в течение семестра.
3. Подготовить презентацию по творчеству композитора русской школы.

Теоретические вопросы к экзамену:

1. Русская музыкальная культура до XVIII века (Древнерусское искусство, Музыка Киевской Руси, Новгорода, Московской Руси).
2. Русская музыкальная культура XVIII века (опера, хоровой концерт, инструментальная музыка в творчестве русских композиторов).
3. Жанр романса в творчестве композиторов первой половины XIX века.
4. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки: новаторства в жанре оперы. Опера «Иван Сусанин» – музыкальная характеристика главных героев опер.
5. М.И. Глинка: характеристика творчества. Опера «Руслан и Людмила» – музыкальная характеристика главных героев опер.
6. М.И. Глинка – основоположник русской классической музыки: симфоническое творчество
7. Особенности камерно-вокального творчества М.И. Глинки. Характеристика романсов разных периодов творчества композитора.
8. Эстетика, деятельность и творчество композиторов содружества «Могучая кучка».
9. А.С. Даргомыжский – «учитель правды в музыке»: характеристика творчества.
10. Характеристика камерно-вокального творчества А.С. Даргомыжского: романсы и песни.
11. Характеристика творчества А.П. Бородина: опера «Князь Игорь». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
12. Симфоническое и камерно-вокальное творчество А.П. Бородина.
13. Оперное творчество М.П. Мусоргского. Опера «Борис Годунов». Музыкальная характеристика главных героев оперы.
14. Романсы и песни М.П. Мусоргского. Вокальные циклы.
15. Фортепианное творчество М.П. Мусоргского: «Картинки с выставки».
16. Н.А. Римский-Корсаков: симфоническое творчество.
17. Н.А. Римский-Корсаков: оперное творчество. Опера «Снегурочка». Музыкальная характеристика главных героев оперы.

18. Н.А. Римский-Корсаков: оперное творчество. Опера «Царская невеста». Музыкальная характеристика главных героев оперы.

19. Характеристика симфонического творчества П.И. Чайковского. Симфонии № 1, № 4, № 6.

20. Эволюция оперного творчества П.И. Чайковского (опера «Евгений Онегин»). Музыкальная характеристика главных героев оперы.

21. Эволюция оперного творчества П.И. Чайковского (опера «Пиковая дама»). Музыкальная характеристика главных героев оперы.

22. Балетное творчество П.И. Чайковского.

23. Образ Родины в жизни и творчестве С.В. Рахманинова.

24. Характеристика фортепианного творчества С.В. Рахманинова.

25. Сложность философско-эстетической программы А.Н. Скрябина и воплощение в его произведениях.

26. И.Ф. Стравинский – «композитор тысячи и одного стиля». Характеристика балетного творчества.

Список музыкальных произведений для подготовки к викторине:

1. А.А. Алябьев: романс «Соловей».
2. А.Е. Варламов: романсы «Белеет парус одинокий», «Горные вершины».
3. А.Л. Гурилев: романс «Колокольчик».
4. М.И. Глинка:
опера «Иван Сусанин» - IV действие: Речитатив и Ария Ивана Сусанина, эпилог: хор «Славься»;
опера «Руслан и Людмила» - увертюра, I действие: Каватина Людмилы, IV действие: Марш Черномора;
симфоническое творчество: «Вальс-фантазия», Увертюра-фантазия на 2 русские темы «Камаринская».
5. А.С. Даргомыжский:
песня «Старый капрал», романс «И скучно и грустно».
6. М.П. Мусоргский:
опера «Борис Годунов» - I действие: Монолог Бориса,
фортепианный цикл «Картинки с выставки» - «Прогулка», «Гном», «Балет невылупившихся птенцов», «Богатырские ворота»;
вокальный цикл «Песни и пляски смерти»;
песня «Блоха».
7. А.П. Бородин:
опера «Князь Игорь» - II действие: Ария Игоря, III действие: Плач Ярославны, IV действие: Половецкие танцы;
романсы: «Спящая княжна», «Для берегов Отчизны дальней».
8. Н.А. Римский-Корсаков:
опера «Снегурочка» - Пролог: Ария Снегурочки, III действие: 3-я песня Леля, IV действие: Сцена таяния и Ария Снегурочки.

опера «Царская невеста» - I действие: Ария Григория Грязного, Песня Любаши; II действие: Ария Марфы.

опера «Садко» - II картина: 1-я песня Садко «Ой, ты темная дубравушка», III картина: 2-я песня Садко «Заиграйте мои гусельки»;

Симфоническая сюита «Шехеразада».

9. П.И. Чайковский:

Симфония № 1 (части),

Симфония № 4 (4 части),

Симфония № 6 (4 части),

балет «Лебединое озеро» - Интродукция (вступление), Adagio Принца и Одетты;

балет «Щелкунчик» - Марш, Танец феи Драже, Вальс снежных хлопьев, Вальс цветов;

балет «Спящая красавица» - Вальс.

опера «Евгений Онегин» - вступление к опере, I картина: Ариозо Ленского, II картина: Сцена письма Татьяны, V картина: Речитатив и Ария Ленского, VI картина: Ариозо Онегина;

опера «Пиковая дама» - I картина: Речитатив и Ариозо Германа, II картина: Дуэт Лизы и Полины, Ариозо Лизы, IV картина: Монолог и Песня Графини, VII картина: Ариозо Германа и сцена смерти.

10. С.В. Рахманинов:

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (3 части),

Прелюдия *cis-moll*, прелюдия *g-moll*;

Этюд-картина ор. 39, № 5 *es-moll*,

Этюд-картина ор. 39, № 6 *a-moll*,

Романсы «Весенние воды», «Сирень», «Здесь хорошо».

11. А.Н. Скрябин:

«Поэма экстаза», «Прометей»,

для фортепиано: цикл 24 прелюдии ор. 11 - № 2, 4, 10, 12.

«Революционный этюд».

12. И.Ф. Стравинский:

Балет «Петрушка» в 4х сценах,

Балет «Весна священная» - I часть.

Примерные практические задания по учебной дисциплине «Русская музыка»:

1. Написание эссе по творчеству композитора русской школы.
2. Выполнить презентацию творчества композитора русской школы.
3. Дать характеристику музыкального произведения русского композитора.
4. Дать характеристику индивидуального стиля русского композитора.
5. Написание музыкальной викторины по творчеству каждого из изученных композиторов русской школы.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для диагностики результатов учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Русская музыка» рекомендуется использовать следующие средства:

- индивидуальный устный опрос во время занятий;
- музыкальное тестирование;
- музыкальная викторина;
- доклады, сообщения;
- защита презентации;
- экзамен.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Балл	Критерии оценивания знаний, умений и навыков студентов
10 (десять)	Уровень знаний, учебных достижений – высокий (продуктивный, творческий). Студент свободно оперирует изученным программным учебным материалом различной степени сложности, умеет трансформировать усвоенный материал в новых условиях сознательно и оперативно. Студент свободно владеет техникой построения и игрой на инструменте практических заданий. Студент проявляет целеустремленность, ответственность, познавательную активность, творческое отношение к заданию.
9 (девять)	Уровень знаний, учебных достижений – высокий (продуктивный, творческий). Студент свободно оперирует изученным программным учебным материалом различной степени сложности, владеет техникой построения и игрой на инструменте практических заданий. Студент проявляет добросовестность, ответственность, познавательную активность.
8 (восемь)	Уровень знаний, учебных достижений – достаточный (продуктивный). Студент демонстрирует полное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с единичными несущественными ошибками, исправленными самостоятельно, исполняет практические задания на инструменте с незначительными неточностями. Студент проявляет добросовестность, ответственность, интерес к учебе.
7 (семь)	Уровень знаний, учебных достижений – достаточный (продуктивный). Студент демонстрирует полное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с единичными ошибками, неуверенно исполняет практические задания, допуская ошибки в игре на инструменте. Студент проявляет добросовестность, ответственность, интерес к учебе.

6 (шесть)	Уровень знаний, учебных достижений – средний (репродуктивно-продуктивный). Студент демонстрирует неполное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности, неуверенно выполняет практические задания, допуская ошибки в построениях и игре на инструменте. Студент проявляет интерес к учебе, применяет специальные знания с незначительной помощью преподавателя.
5 (пять)	Уровень знаний, учебных достижений – (репродуктивно-продуктивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с несколькими ошибками. Студент испытывает сложности в построении практических заданий, допуская ошибки. Студент проявляет волевые усилия к учебе, затрудняется в применении специальных знаний.
4 (четыре)	Уровень знаний, учебных достижений удовлетворительный (рецептивно-продуктивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с существенными, но исправимыми ошибками. Студент проявляет волевые усилия к определенным видам музыкальной деятельности, недостатки ответа самостоятельно устраняет с трудом.
3 (три)	Уровень знаний, учебных достижений – низкий (рецептивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведет программного учебного материала различной степей сложности с существенными ошибками. Студент проявляет волевые усилия к определенны видам музыкальной деятельности, недостатки ответа самостоятельно устранить не может.
2 (два)	Уровень знаний, учебных достижений – низкий (рецептивный). Студент демонстрирует частичное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с существенными ошибками и затруднениям в объяснении. У студента отсутствует интерес к музыкально деятельности.
1 (один)	Уровень знаний, учебных достижений – низкий (рецептивный). Студент демонстрирует минимальное воспроизведение программного учебного материала различной степени сложности с существенными ошибками и затруднениями в объяснении. У студента отсутствует интерес к музыкально деятельности.

ГЛОССАРИЙ

Авангардизм (от франц. *avantgarde* – «передовой отряд») – название одного из направлений в музыке XX века. Включает несколько течений. Авангардизм возник как противопоставление уже сложившимся идеям классических музыкальных произведений, а также как отрицание принципов их построения. Творчество композиторов, последователей авангардного направления, отличается от более ранних музыкальных течений рядом специфических особенностей, выделяют следующие разновидности авангарда: серийная техника, сериальность, пуантилизм, алеаторика, конкретная музыка, электронная музыка, сонорика. Основоположником авангардной музыки, а также главой новой венской школы считают австрийского композитора А. Шенберга (1874-1951), создавшего первое в истории музыки произведение, построенное по принципам атональности с использованием так называемого серийного повтора мелодии – темы произведения. Тот же принцип серийности был использован и другим австрийским композитором, учеником А. Шенберга, А. Веберном (1883–1945), создавшим необычные произведения, состоящие из сочетания кратчайших звуков и длинных пауз.

A capella – хоровое исполнение произведения без музыкального сопровождения. Многоголосное пение достигло большой популярности в Средние века. Особенно широко этот музыкальный стиль использовался в церковных произведениях.

Аккомпанемент (от франц. *accompagner* – «сопровождать») – музыкальное сопровождение солиста, хора, ансамбля или оркестра. Солирующая партия аккомпанируется, как правило, одним инструментом (роялем, гитарой, аккордеоном, баяном, скрипкой и т. д.).

Аккорд – одновременное сочетание не менее трех звуков.

Акцент – динамическое усиление звуков или аккордов с целью их выделения. Для обозначения акцента в нотном тексте используются специальные знаки: *V*, *sf* и т. д. Знаки располагают над или под аккордом, звуком. В вокальном исполнении музыкального произведения акцент создается с помощью словесных ударений.

Алеаторика (от лат. *alea* – «случайность, жребий, игральная кость») – свободный вариант исполнения музыкальной композиции. Метод, предполагающий мобильность текста музыкального произведения, получил широкое распространение в XX веке. Многие композиторы-авангардисты не фиксировали свои композиции, предоставляя исполнителям возможность свободно фантазировать на предоставленную тему.

Аллегро – разновидность скорости движения в музыке, музыкальный темп. Аллегро является одним из основных темпов и означает, что исполнение композиции должно быть быстрым и веселым.

Альтерация – хроматическое понижение или повышение основных ступеней лада на 0,5 тона. Бывает двух видов: ладовая и модуляционная.

Анданте (итал. *andante* – «шагом») – вид музыкального темпа. Присутствие термина в нотном тексте музыкальной композиции означает, что она должна исполняться умеренно, в спокойном темпе.

Ансамбль (франц. *ensemble* – «целое, совокупность») – 1) Инструментальное или вокальное произведение (дуэт, квартет, трио, квинтет и т. д.), предназначенное для небольшого состава исполнителей. 2) Группа артистов, выступающих единым музыкальным коллективом, и гармоничное сочетание в сценическом искусстве всех элементов спектакля, которые подчинены единому замыслу.

Ариозо (итал. *arioso* – «вроде арии») – свободно построенная ария небольших размеров. Ариозо обладает лирическим характером и, в отличие от арии, меньшей драматической насыщенностью.

Ария (итал. *Aria* – «песня, воздух, ветер») – эпизод в оратории, кантате, опере, оперетте, законченный по построению и исполняемый певцом-солистом в музыкальном сопровождении симфонического оркестра. Характерной чертой арии является мелодичность. С ее помощью композиторы стремятся донести до слушателей внутренний мир героя, его чувства, ощущения, переживания. Строение арий различно, но, как правило, они состоят из трех частей, причем первая часть является повторением (репризой) последней. Чаще всего перед началом арии звучит оркестровое вступление.

Атональная музыка – музыка, в которой не определяются тональный (ладовый) центр и функциональные связи с ним звуков и созвучий. Высоты в музыке, основанной на принципе атональности, нередко перестают восприниматься как тоны (единицы музыкальной интонации), выступая в качестве полноценной, самостоятельной звуковой краски.

Баллада – один из жанров народного песенного творчества. Содержание баллады обычно повествует о драматических событиях жизни легендарного человека, отдельного народа или целого государства. В эпоху романтизма баллада вошла не только в вокальную («Лесной царь» Ф. Шуберта), но и в инструментальную музыку (баллады для фортепиано Ф. Шопена, Э. Грига, И. Брамса).

Бекар – знак альтерации, отменяющий действие диеза или бемоля, дубльдиеза или дубль-бемоля. Располагаясь около ноты, бекар указывает на то, что она должна быть возвращена на свою первоначальную ступень.

Бемоль – знак альтерации, указывающий на то, что ступень должна быть понижена на 0,5 тона. Бемоль выставляется перед нотой, к которой он относится.

Большая опера – разновидность оперы как музыкально-драматического произведения, в котором органически сочетаются сценическое действие, сольное и хоровое пение, звучание оркестра. Большие оперы выделяются многоактностью и особенностями сюжетов. Сюжет

больших опер чаще всего повествует о жизни мифологических, легендарных или исторических героев в период каких-либо глобальных событий. Постановки подобных опер отличаются пышностью декораций и разнообразием сценических эффектов. Исполнительский состав больших опер состоит не только из вокалистов, хора и симфонического оркестра, но и балетной труппы.

Буквенное обозначение звуков – изобретенное для удобства восприятия и написания обозначение нот буквами латинского алфавита, например: буквой «с» обозначают звук до, «d» – ре, «е» – ми, «f» – фа и т. д. Разновидность нотации, получившая применение еще в Древней Греции.

Знаки альтерации – диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль – имеют, соответственно, следующий буквенный вариант написания: is, es, isis, eses. При указании тональности произведения используются: moll – минор, dur – мажор. Буквенное обозначение тональностей получило распространение в западноевропейской музыке.

Вальс – вид бального танца. Своим появлением вальс обязан народным танцам австрийского, чешского и немецкого народов. Он может исполняться как в быстром, так и в медленном темпе. От всех видов бальных танцев вальс отличается лирической настроенностью и романтическим полетом чувств.

Вариационная форма или вариации – музыкальная форма, построенная на последовательном изложении начальной музыкальной мысли (темы) и ряда её измененных повторений (вариаций). По степени отхода от темы вариации делят на строгие, сохраняющие тональность и гармоническую основу, и свободные, характеризующиеся широким диапазоном изменений. Вариационные формы классифицируются по методам варьирования: орнаментальные, жанрово-характерные и др. Тема вариаций может быть остинантной, т.е. повторяющейся без изменений в одном голосе (вариации на бasso остигато, т.е. неизменную мелодию в басу; вариации на сопрано остигато, т.е. неизменную тему в верхнем голосе, получили название глинкинских), и неостинантной, т.е. подвергающейся постоянным изменениям. Разновидностью вариационной формы являются двойные вариации, представляющие собой варьирование двух тем.

Вариация – в балетной музыке сольный танец персонажа. Как правило, по музыкальной форме не является вариациями.

Гамма – поступенное восходящее или нисходящее следование всех звуков лада, начиная от основного тона.

Гармония (греч. – «строй, лад, слаженность») – музыкальный термин, обозначающий объединение звуков в созвучия (аккорды) и их закономерное чередование; гармонией называется также научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыкальных созвучий и связи между ними.

Голос – 1) воспроизведение человеком музыкальных звуков с помощью физиологических органов речи (певческий голос); 2) элемент музыкальной фактуры, предназначенный для вокального или инструментального исполнения, имевший ведущую роль в полифонической музыке (тема в нижнем голосе). Среди певческих голосов различают «поставленный» голос (профессиональный) и бытовой. Низкий мужской голос называется бас, средний – баритон, высокий – тенор. Низкий женский голос называется контральто (альт), средний — меццо-сопрано, высокий – сопрано. Профессиональный певческий голос имеет диапазон 2 октавы и более.

Диатоника – семиступенная интервальная система, звуки которой могут располагаться по чистым квинтам. Диатоника характеризуется строгостью тона, простотой и натуральностью.

Дивертисмент – 1) Музыкальное произведение развлекательного характера. С XVII века наблюдается разделение на вокальные и инструментальные дивертисменты. В XVIII веке под дивертисментом подразумевалось многочастное инструментальное произведение, напоминающее серенаду и объединяющее в себе черты сонаты и сюиты. В XIX веке дивертисмент преобразуется в жанр, близкий попури, а в XX веке благодаря деятельности Б. Бартока, И. Ф. Стравинского и др. вновь превращается в развлекательное музыкальное произведение. Этим термином также принято обозначать балетную сюиту. 2) Дополнительные эпизоды из балетных или вокальных произведений, исполняемые в конце спектакля или между его актами. Впервые появились в комедии-балете XVII века, операх-балетах, комических операх XVIII века. В настоящее время исполняются в многоактных операх и балетах. 3) В России в XIX века представления народно-бытового характера с исполнением песен, танцев и разговорных диалогов.

Диез – знак альтерации, обозначающий повышение ступени на 0,5 тона.

Динамика – средство музыкальной выразительности, тесно связанное с временной природой музыки и характеризующаяся изменениями в громкости, плотности звучания и темпе. В широком понимании означает любые изменения в музыкальном развитии, а также их отражение в восприятии. Определяется действием различных свойств музыкального звука (к таким свойствам относятся высота, громкость, длительность и тембр) как по отдельности, так и в комплексе. Проявляется на разных уровнях становления музыкального целого (в отдельно взятом звуке, в мотиве, фразе, части, цикле). В узком смысле – изменение в громкости звучания (ее усиление либо ослабление) на протяжении музыкального произведения. Для ее обозначения существуют так называемые динамические оттенки (крецендо, диминуэндо и др.)

Диссонанс – созвучие, имеющее резкое, неприятное звучание. К диссонансам относится ряд интервалов (секунды, септимы, тритоны и др.)

Додекафония – техника сочинения музыкальных произведений, основанная на выведении всей ткани произведения из двенадцатизвучной серии. Является расширением принципа тональной (семиступенной) организации музыки, хотя и противоречит ему. Драма музыкальная – одно из названий оперы в XVI-XVIII веках.

Звукоряд – совокупность всех звуков лада, расположенных в определенном порядке (от нисходящего к восходящему. Звукоряд обычно имеет пределы октавы, но может быть и внеоктавным (обиходным, применяемым в духовной музыке православной церкви – знаменном распеве).

Имитация (от лат. *imitatio* – «подражание») – исполнение мелодии, звучавшей ранее, на другой высоте. Имитация характеризуется интервалом (соотношение по высоте) и расстоянием (соотношение по времени) вступительной части. По структуре различают имитации строгие (с сохранением интервалов и изменением длительности) и свободные (изменяется и интервал, и ритм); обычные и преобразованные (уменьшения, увеличения, обращения).

Импровизация (от лат. *improvisus* – «неожиданный») – один из древнейших способов музицирования, при котором сочинение музыки происходит во время ее исполнения. Инвенция (от лат. *inventio* – «изобретение, находка») – небольшая 2-3-хголосная пьеса, основанная на принципе имитационной полифонии. Инструментовка, или оркестровка – распределение музыкального произведения на партии (голоса) для различных инструментов с целью исполнения определенным составом оркестра или инструментальным ансамблем.

Интермедия – (от лат. *intermedius* – «промежуточный») – 1) Комическая или пасторальная сценка (пантомима, балет), целью которой является отделить акты спектакля и развлечь зрителей в антракте. Начиная с XVII века такие сценки стали вставляться в оперные и драматические музыкальные произведения. По мере развития интермедии отделяются от основного действия и превращаются в самостоятельный спектакль с единой сюжетной линией. 2) Эпизод в фуге между исполнениями музыкальной темы. Интродукция (от лат. *introductio* – «вступление») – краткое вступление к 1-й части музыкального произведения, готовящее к появлению основного тематического материала. Иногда так называют небольшую увертюру к опере или балету, а также вступление к отдельному акту театрального представления, к какой-либо части оратории или кантаты. Интродукциями именуются хоровые сцены и вокальные ансамбли, открывающие действие в некоторых операх (оперы Глинки).

Каватина – 1) Небольшая по объему лирико-повествовательная ария в опере. Отличается песенной мелодикой и постоянством ритма.

Каденция (от лат. *cadentis* – «оканчивающийся») – виртуозный пассаж или сольная импровизация в инструментальном концерте (фортепианном, скрипичном и т. д.). В XVIII веке каденция не записывалась в нотах,

а являлась вставным эпизодом, в котором демонстрировалось техническое мастерство исполнителя. В 1809 году впервые была записана сольная каденция (Пятый фортепианный концерт Л. Бетховена). 2) Заключительный мелодический оборот, завершающий музыкальное построение.

Какофония – нестройное, сумбурное, фальшивое, бессмысленное сочетание звуков. Представление о какофонии изменяется со временем: определенные звуковые сочетания, являвшиеся для одной музыкальной эпохи какофонией, воспринимаются слушателями другого исторического периода уже как осмысленные. Нередко несоответствие музыки слуховому опыту аудитории создает впечатление какофонии.

Камерная музыка – вид музыкального искусства, предназначенный для исполнения в небольших помещениях или для домашнего музицирования. Подразделяется на камерно-инструментальную и камерно-вокальную (романсы и песни). Для камерно-инструментальной музыки характерны специфические инструментальные составы (от одного солиста до нескольких, объединенных в ансамбле – трио, квартете, квинтете и т.п.) и особенности музыкального изложения.

Кантата (от итал. canto – «пение») – обычно многочастное произведение, исполняемое певцами-солистами и (или) хором в инструментальном сопровождении; один из основных вокальных жанров.

Кантилена – плавная мелодия.

Капелла – 1) Хор, коллектив профессиональных исполнителей песен. С XV века капеллой называют церковный хор. В дальнейшем – исполнителей вокально-инструментальных произведений в церквях или при княжеских дворах. 2) Оркестр, выделенный из ряда других по каким-либо отличительным особенностям: военная капелла, джазовая капелла. 3) Названия некоторых немецких музыкальных коллективов (чаще – симфонических оркестров), закрепившиеся традиционно: Дрезденская капелла, Берлинская капелла.

Квартет – 1) Инструментальный или вокальный ансамбль из 4 исполнителей. Может быть однородным (например, 4 смычковых, 4 ударных инструмента) или смешанным. В состав смычкового струнного квартета входят 2 скрипки, альт и виолончель. Фортепианный квартет включает фортепиано и 3 смычковых инструмента, джазовый – саксофон, фортепиано или гитару, контрабас, ударные. 2) Музыкальное произведение для 4 певческих голосов или инструментов. Клавесин, или чембало – струнно-щипковый клавишный инструмент.

Клавикорд – струнный клавишный ударный инструмент, родоначальник всех инструментов этого вида. Звуки извлекаются с помощью тангентов – металлических штифтов с плоской головкой. При нажатии клавиши они касаются струны и делят ее на две части: заглушенную и издающую звук, свободно вибрирующую. Такой способ извлечения звука обеспечивает особую мягкость звучания инструмента. В зависимости

от того, в каком месте происходит касание, струна издает звук разной высоты. В XV–XIX веках клавикорд использовался для сольного исполнения камерных произведений, а в XX веке – для исполнения старинной музыки.

Клавир – 1) Общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, фортепиано, клавесин). 2) То же, что клавираусцуг, – переложение ораториального или оперного музыкального произведения для пения с фортепиано.

Кода (итал. coda, от лат. «хвост») – заключительная часть музыкального произведения, не являющаяся обязательным элементом композиции.

Композиция (лат. compositio – «составление, сочинение») – 1) Музыкальное произведение, отличающееся стилистической оформленностью, логической завершенностью, стабильностью формы и структуры. 2) Формальная организация музыкального сочинения: единство формы, стиля, темы и используемых выразительных средств. 3) Учебная дисциплина, входящая в образовательную программу музыкального учебного заведения.

Консонанс (от лат. Consonantio – «созвучие, согласное звучание») – слитное звучание двух или нескольких звуков. Различают совершенные и несовершенные консонирующие интервалы. К совершенным относятся кварта, квинта, октава; несовершенные – терции, сексты.

Контрапункт – одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодий в разных голосах. Концерт (от лат. concerto – «состязаясь») – 1) Музыкальный жанр, построенный на контрасте звучания большого, полного по составу оркестра и одного (реже группы) однотипных музыкальных инструментов. В классическом типе концерта три части: 1 часть – аллегро, 2 часть – адажио, 3 часть – аллегро. 2) Публичные выступления музыкантов. Первые концерты прошли в Лондоне в 1672 году. Были организованы придворным музыкантом Дж. Банистером.

Концерто grosso (итал. concerto grosso – «большой концерт») – жанровая разновидность инструментального концерта, в основе которой лежит противопоставление и чередование группы солистов и всего исполнительского состава.

Кульминация (от лат. Culminatio – «вершина») – точка высшего напряжения, подъема, развития в музыкальном построении, его какой-либо части или в целом сочинении. Как правило, выделение кульминационного момента происходит за счет расширения регистра, усиления громкости звучания, гармонических средств.

Лад – система высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также облекающая ее в конкретные формы звуковая система. По терминологической традиции категория «лад» объединяет не только мажор, минор и натуральные лады, но и другие виды, нередко весьма далекие от классической тональности. Лад характерен для любой музыки, где имеется органическая звуковысотная слаженность тонов.

Лейтмотив (от нем. «ведущий мотив») – небольшое музыкальное построение, которое несколько раз повторяется на протяжении произведения. В опере – осмысленный фрагмент симфонической ткани, обозначающий обобщенное понятие (любовь, проклятие и др.), персонажа, предмет (меч и т.п.), явление природы (буря) и др.

Либретто (от итал. «книжечка») – 1) Словесный текст музыкально-драматического произведения: оперы, оперетты, в прошлом также кантаты и оратории. 2) Литературный сценарий балетного спектакля. 3) Краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета.

Мадригал – светский музыкально-поэтический жанр, широко распространенный в эпоху Возрождения. Традиция мадригала уходит корнями в итальянское народное творчество. В XIV веке мадригал использовался в итальянской поэзии и музыке как вид песенной лирики. В этот период музыкальные мадригалы писались для двух-трех певческих голосов (иногда с инструментальным сопровождением), где верхний голос был ведущим. В XV веке мадригал перестал использоваться композиторами, а в XVI веке возродился вновь как пятиголосное вокальное сочинение а capella, опирающееся на нормы полифонии «строного стиля». В конце XVI века мадригал несколько видоизменился: стали применяться сквозные полифонические фермы, увеличилось число изобразительных приемов, смелых хроматизмов, ненормативных диссонансов, ярких ритмических и фактурных контрастов. В XVII веке происходит сближение мадригалов с концертными и драматическими жанрами, на их основе зарождается жанр мадригальной комедии.

Мажор – лад, из устойчивых звуков которого можно составить большое (мажорное) трезвучие, имеющее светлую окраску звучания (в противоположность минору). Различают следующие основные виды мажора: натуральный, гармонический (с пониженной на полтона шестой ступенью), мелодический (с пониженными на полтона шестой и седьмой ступенями).

Мелизм – небольшой мелодический оборот, применяющийся для украшения основного рисунка мелодии. Мелизмы стали использоваться с XVIII века. Устойчивые построения мелизмов изображаются в нотном письме условными значками. Ряд мелизмов сохранился до сих пор: форшлаг, группетто, мордент, трель.

Мелодика – 1) Комплекс мелодических явлений, свойств и особенностей, присущий творчеству какого-либо композитора или определяющий жанр, стиль или эпоху. 2) Учение о мелодии.

Мелодист – композитор, музыкальные произведения которого отличаются особенной яркостью и богатством мелодического оформления.

Мелодия – одноголосно воплощенная музыкальная мысль. В одноголосии мелодия представляет всю музыкальную ткань (монодия) и является аналогичной ей. В гомофонии мелодией считают тот голос, который сосредоточивает в себе основное содержание музыкальной мысли.

Минор – лад, представляющий полную противоположность мажору. Устойчивые звуки минора составляют малое трезвучие, которое придает ладу мягкую, элегическую окраску. Основные виды минора: натуральный, гармоничный (с повышенной на полтона седьмой ступенью), мелодический (с повышенной на полтона шестой и седьмой ступенями).

Модальная гармония – тип гармонии, который основан на принципе ладового звукоряда, не имеющего центрального созвучия. Музыковеды выделяют старую (многоголосие эпохи Средневековья, *Ars nova*, Возрождения) и новую (в музыке XIX-XX веков, т. н. неомодальность) модальные гармонии. Первая из них опирается на средневековые лады (модусы) и принципы григорианской монодии, при этом сильно изменяя их. Во второй половине XVI-XVII веков происходит слияние принципов старой модальности и зарождающейся двуладовой системы мвжора и минора, которая в начале XVIII века полностью вытесняет модальную гармонию (некоторые элементы модальности продолжают использоваться в церковном песнопении). В XIX-XX веках некоторые композиторы вновь обращаются к принципам модальной гармонии, к ориентации на необычный ладовый звукоряд, нецентрализованности лада, временности устоя, отступления от классической функциональной связи аккордов. Модальная гармония в XX веке обретает новую индивидуальную форму в творчестве И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.

Модуляция – 1) В классической мажорно-минорной системе под данным понятием подразумевается достаточно долговременная смена тональности 2) В Средние века модуляцией обозначалась слаженность и стройность, считающиеся основополагающим предметом музыкального искусства.

Мотет – построенное согласно определенным правилам 3-4-голосное произведение. В его основе лежит проводимая в одном из голосов (тенор) крупными длительностями мелодия духовного напева, на которую накладываются более ритмически подвижные голоса. Мотет был, как правило, духовным сочинением для хорового исполнения.

Мотив – наименьшая часть музыкальной формы, самый маленький отрезок мелодии, обладающий вполне определенным музыкальным содержанием. Мотив, как правило, занимает 1-2 такта, складывается вокруг сильной доли такта и обладает мелодической значимостью. Музыкальная форма – 1) Совокупность средств музыкальной выразительности, раскрывающих идейно-художественное содержание произведения (фактура, мелодия, гармония и т. д.). 2) Структура музыкального произведения. Музыкальная форма индивидуальна в каждом сочинении, но существуют относительно устойчивые ее типы (так называемые формы-структуры): период, простая и сложная двухчастная форма, простая и сложная трехчастная форма, вариации, рондо, сонатная форма, различные циклические формы (сюита, сонатно-симфонический цикл) и др. Наименьшей структурной

единицей музыкальной формы считается мотив – отрезок мелодии с четким содержанием. Два и более мотива образуют фразу; из фраз складывается предложение. Последовательность из двух предложений образует законченную форму – период, который, как правило, состоит из 8 или 16 тактов. В форме периода излагаются темы музыкальных произведений. Принципами формообразования являются экспонирование (изложение темы), развитие (внесение изменений, уводящих от первоначального образа – экспозиции) и завершение (повторение материала после развивающего раздела, т.е. реприза). Данные принципы воплощены в формуле *imt*, выведенной советским музыковедом Б. Асафьевым («Музыкальная форма как процесс»).

Ноктюрн (с фр. «ночная музыка») – небольшая одночастная напевная лирическая пьеса для фортепиано, как правило, в репризной 3-хчастной форме.

Нонаккорд – аккорд терцовой структуры, состоящий из пяти звуков.

Опера (от итал. *Opera* – «труд, дело, сочинение») – вид музыкально-театрального искусства, музыкально-драматическое произведение, построенное на взаимосвязи слова, сценического действия и музыки. Исторической родиной является Италия; время возникновения – рубеж XVI–XVII веков. Со временем в опере появились различные вокальные формы: сольная ария, ариозо, каватина, всевозможные виды вокального ансамбля (дуэт, терцет, квартет и др.). Появились увертюра, а также самостоятельные оркестровые эпизоды жанрового или описательного характера. На протяжении XVII–XIX веков опера трансформируется (в каждой стране этот вид искусства приобретает индивидуальные особенности), обогащается новыми жанрами (опера-серия, комическая опера и др.) и жанровыми разновидностями: балладная опера в Англии, опера-буффа в Италии, комическая опера во Франции, зингшпиль в Германии и т. д. В XX веке развитие оперы проходило сложными путями. Под влиянием новых художественных течений (импрессионизма, неоклассицизма, экспрессионизма) преобразуется ее образно-выразительный строй и драматическая структура. В XX веке появляются новые формы оперы – джазовая опера и рок-опера.

Опера буффа (итал. *opera buffa* – «комическая опера») – итальянская разновидность комической оперы, сформировавшаяся в 1830-х годах. Истоки этой разновидности прослеживаются в комедийных операх римских композиторов XVII века, а также в комедии дель арте. Основоположником оперы-буффа является Дж. Б. Перголези, интермедии которого отсоединились от большого спектакля оперы-серии. Отличительными чертами этого жанра являются небольшие масштабы, 2–3 действующих лица, подвижность действия, пародийность, яркая, живая жанровая мелодика, простота стиля, речитативы (а не разговорные диалоги, как во французской комической опере).

Опера сериа (итал. *opera seria* – «серьезная опера») – жанровая разновидность оперы, появившаяся в начале XVIII столетия в творчестве композиторов неаполитанской школы. Этому жанру присуще господство историко-мифологических и легендарно-сказочных сюжетов при отчетливо выраженном разделении функций слова (сценического действия) и музыки. К середине XVIII столетия опера-сериа претерпела эстетический кризис в качестве «концерта в костюмах», что привело композиторов к новым изысканиям. Тем не менее, традиции оперы сериа не были окончательно забыты, а, наоборот, получили развитие в творчестве многих композиторов. И только в XIX столетии термин окончательно утрачивает свой первоначальный смысл и выходит из обихода.

Оперетта (итал. *operetta* – «малая опера») – один из видов музыкального театра, состоящий как из вокальной, так и инструментальной музыки, танца, балета, а также элементов эстрадного искусства. В основе музыкальной драматургии оперетты большей частью лежат куплетная песня и танец. В основном кульминация каждой сцены связана с популярным в конкретное время в данной стране танцем, зачастую определяющим собой всю музыкальную атмосферу спектакля. Отличительной особенностью оперетты является то, что, хотя она и использует характерные для оперы вокальные формы (ария, дуэт, ансамбль, хор), однако они более просты и выдержаны в песенно-танцевальном характере. От другой разновидности музыкальной комедии и драмы – водевиля – оперетту отличает то, что ее музыкально-вокальные номера служат для развития действия, утверждения идеи, а музыка несет смысловую нагрузку, в то время как в водевиле она играет всего лишь вспомогательную роль.

Опус (от лат. *opus* – «труд, произведение, творение») – 1) Музыкальное произведение, снабженное порядковым номером при публикации, иногда сборник сочинений одного жанра, помеченных одним номером. Первоначально (с конца XVI столетия) номер опуса проставлялся издателем. Кроме того, одним номером могли быть помечены несколько одножанровых произведений разных авторов. При издании ранее не публиковавшихся произведений принято обозначение *opus posthumum* («посмертное сочинение»). В некоторых случаях, когда издание данного произведения состоялось относительно поздно, последовательность опуса не всегда соответствует хронологическому порядку создания произведения. 2) В широком музыкально-эстетическом смысле опус – тип предметного воплощения композиторской деятельности, сформировавшийся в Европе в период позднего Средневековья. Признаки, по которым его можно отличить: ориентация на выполнение прикладных задач, канонизированность выразительных средств, письменная фиксация композиции в нотированном тексте, внешняя регламентация формы как следствие соблюдения жанровых канонов.

Оркестровка – переложение какого-либо музыкального произведения для оркестра. Хотя оркестровка, по существу, сводится к инструментовке, эти понятия необходимо различать: оркестровка – «перевод» на язык оркестра какой-либо инструментальной пьесы; инструментовка – процесс конкретного воплощения в тембровый «наряд» произведения, задуманного для оркестра.

Орнаментика (от лат. ornament – «украшение») – мелодические обороты из звуков относительно мелкой длительности, используемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии, для показа виртуозных возможностей исполнителя. К орнаментике относятся мелизмы, тираты, пассажи, колоратуры, а также некоторые виды фигурации аккордов и ритмические изменения. Различают следующие виды орнаментики: орнаментика, не обозначенная в нотах и импровизируемая исполнителем; орнаментика, обозначенная особыми знаками; орнаментика, полностью выписанная нотами.

Партитура (итал. partitura – «разделение, распределение») – способ нотной записи многоголосного музыкального произведения на более чем двух нотоносцах, расположенных один под другим и разделенных тактовыми чертами. Современная организация партитуры окончательно сформировалась к середине XIX века.

Партия (от лат. pars – «часть») – 1) В многоголосной вокальной, вокально-инструментальной, ансамблевой и оркестровой музыке одно из слагаемых фактуры музыкальных произведений, предназначенных для исполнения отдельным голосом или на отдельном инструменте. 2) В многоголосной полифонической музыке – то же, что и голос. 3) Темы, являющиеся основой разделов экспозиции и репризы сонатной формы (главная, связующая, побочная, заключительная партии).

Пассаж (франц. Passage – «переход») – 1) Отрывок музыкального или литературного сочинения, имеющий внутреннее единство в связи с применением определенного приема изложения. 2) Последовательность звуков в быстром движении.

Пассакалья (итал. passacaglia, от испанск. «проходить» и «улица») – 1) песня, в более позднее время танец испанского происхождения, сначала исполнявшийся на улице под аккомпанемент гитары при отъезде гостей с праздника. 2) жанр полифонической музыки эпохи барокко, как правило, создаваемый в форме вариаций на басса остинато.

Пиццикато (от итал. «щипать») – воспроизведение звука на струнных смычковых инструментах щипковым путем. Термин «пиццикато» является также названием некоторых инструментальных пьес, исполнение которых основано на щипковых приемах.

Полифония (от греч. Poly – «много», phone – «звук», т.е. «многоголосие») – музыкальный склад, основанный на сочетании и одновременном развитии нескольких отдельных мелодических линий. Особенно популярен был полифонический стиль в Средние века в хоровой музыке.

Попурри (от фран. *pot-pourri* – «смешанное блюдо») – инструментальная пьеса, содержание которой представляет собой гармоничное сочетание нескольких популярных мотивов как классических произведений (опер, оперетт, балетов и др.), так и сочинений отдельных композиторов, народных песен и музыкальных номеров из известных кинофильмов. Во время исполнения попури различные мотивы плавно сменяют друг друга. Широкое распространение этот вид инструментальной пьесы получил в Европе в XIX веке. В наши дни попури является частью эстрадной музыки.

Прелюдия (от лат. *praeludo* – «играю предварительно, делаю вступление») – небольшая инструментальная пьеса импровизационного характера. Обычно прелюдия используется как вступление к основной пьесе. Она также может выступать в качестве самостоятельной музыкальной композиции.

Программная музыка – камерно-инструментальное или симфоническое произведение, основанное на каком-либо конкретном сюжете. Программу музыкального сочинения раскрывает или его название, или специальный литературный комментарий (нередко в стихотворной форме). Источником программы являются исторические сказания, легенды и былины, литературные и художественные произведения.

Пуантилизм (от франц. *puant* – «точка») – метод построения музыкального произведения в современном искусстве. Музыкальная фраза составляется из чередующихся с различными по длине паузами звуков-точек (или сочетаний двух звуков). Основателем пуантилизма является А. Веберн.

Пьеса – инструментальное музыкальное произведение. Как правило, пьеса представляет собой законченную композицию небольших размеров.

Рапсодия – жанр музыкальных произведений свободной формы, по структуре и темам близких к фольклору – народным песням и танцам. Использован в музыке Ф. Листом (19 венгерских рапсодий). Реквием (от лат. «покой, отдых, успокоение») – первоначально под реквиемом подразумевался религиозный обряд: траурная месса, песнопения по усопшему на латинском языке. В настоящее время так принято называть траурное музыкальное произведение, состоящее из нескольких частей и предназначенное для хорового исполнения. Часто входит в концертные программы.

Реприза (франц. *reprise* – «возобновлять») – завершающая часть музыкального произведения или его отдельного построения, являющаяся повторением начальной.

Ритмика – 1) Раздел в науке о музыке, посвященный теории ритма.
2) Особенности ритмической организации произведений разных стилей.
3) Комплекс специальных упражнений, направленных на развитие чувства ритма.

Романс – вокальное произведение небольшого размера, предназначенное для сольного исполнения в сопровождении какого-либо музыкаль-

ного инструмента. Среди жанровых разновидностей романса – баллада, элегия, баркарола.

Рондо (от франц. rond – «круг») – 1) Форма музыкального произведения, основу которой составляют чередующиеся повторения рефрена (основной темы) и различных по содержанию контрастных построений (эпизодов).

Серенада – 1) Вокально-инструментальный песенный жанр. В XVI–XVIII веках музыканты исполняли серенады под окнами любимых девушек, сопровождая свое пение игрой на струнных щипковых инструментах (гитара, мандолина). 2) Форма музыкально-инструментального сольного произведения небольшого размера, напоминающая вокальную серенаду. 3) В музыке XVII–XVIII веков – форма музыкальных произведений большого объема с участием солиста, хора и симфонического оркестра, часто включавших драматические действия и балетные номера.

Симфоническая поэма – жанровая разновидность симфонической музыки. Оформление получила в творчестве Ф. Листа на основе идей романтизма, где основное место отводилось взаимопроникновению, синтезу искусств. Симфоническая поэма представляет собой одночастное программное сочинение, предназначенное для оркестрового исполнения. Симфоническую поэму отличает целенаправленное развитие образов и тем.

Симфония – музыкальный жанр, предназначенный для оркестрового исполнения. Симфония – многочастное (нормативно – 4-хчастное) циклическое произведение, первая часть которого пишется в форме сонатного аллегро. Вторая часть симфонии, как правило, медленная, третья – жанровая (менуэт или скерцо). Финал пишется в быстром темпе.

Синкопа – перенос ритмического ударения с сильной доли на более слабую. Использование композитором синкопы приводит к нарушению плавного и непрерывного течения звуков, составляющих ритмический рисунок, что позволяет создать в музыкальном произведении особую экспрессию.

Скерцо (итал. scerco – «шутка») – 1) Название музыкальных инструментальных произведений шутливого характера, а также небольших по объему музыкальных пьес. 2) Обозначение части крупного по объему музыкального произведения (соната, симфония). Отличительными особенностями скерцо являются быстрый темп, как правило, трехдольный метр, резкая смена настроения (от безобидной шутки и веселья до гротеска и сарказма).

Соло (итал. solo – «один») – 1) В многоголосом произведении исполнение какого-либо фрагмента одним музыкантом или певцом. 2) Музыкальное сочинение, написанное для самостоятельного исполнения одним музыкантом или певцом.

Соната (от итал. Sonare – «звучать») – жанр музыкальных произведений, созданных для одного или нескольких инструментов. Соната пред-

ставляет собой многочастное музыкальное сочинение, построенное на развитии и противопоставлении двух тем, обычно составляющих контраст.

Стиль музыкальный (от лат. *stilus* – «палочка для письма; способ изложения, склад речи») – единство образов, музыкальных средств выражения, композиционных методов и приемов в музыкальном произведении, их соответствие теме и творческому замыслу композитора. Выделяют 3 уровня стилей: эпохальный (стиль барокко, стиль классицизма и т.д.), национальный (русский, польский, венгерский и др.), индивидуальный композиторский стиль (стиль Шостаковича, стиль Шопена и т.п.).

Степень – 1) Место расположения звука в ладовой системе, гамме или звуковом ряду. 2) Звук ладовой системы, звукоряда или гаммы.

Сурдина (от франц. «глухой, глухо звучащий») – приспособление, с помощью которого музыкант во время исполнения произведений может заглушить или снизить тембр звуков музыкальных инструментов. Наиболее часто используется для медных духовых инструментов (тромбон, труба).

Сюита (франц. *suite* – «ряд, последовательность») – форма музыкального произведения, состоящего из нескольких частей, контрастных по отношению друг к другу.

Такт (от лат. *Tactus* – «прикосновение») – небольшой отрезок музыкального произведения, в котором чередуются сильные и слабые ритмические доли. Начинается такт всегда с сильной доли. В нотных записях границы такта обозначаются тактовыми чертами, стоящими перед сильной долей. Различают такты простые, включающие 2-3 доли, и сложные, состоящие из нескольких простых тактов. Количество долей, входящих в такт, и их длительность определяет музыкальный размер.

Тема – мелодия, отражающая основную мысль произведения и те неповторимые черты, которые отличают его от других сочинений. В более узком смысле это одна самостоятельная музыкальная мысль, имеющая индивидуальные особенности. В теме обычно раскрывается один музыкальный образ. Одновременно тема служит объектом дальнейшего развития.

Тембр – окраска музыкального звука. Звуки, имеющие одинаковую громкость и высоту, но исполненные разными голосами, на разных инструментах или на одном, но разными способами, отличаются друг от друга по тембру. В зависимости от ассоциаций, возникающих при восприятии того или иного тембра, – зрительных, вкусовых, осязательных – звуки бывают яркие и тусклые, теплые и холодные, резкие и мягкие и т. п. Слуховые определения (звонкие и глухие) используется гораздо реже.

Темп (от лат. *Tempus* – «время») – скорость движения. Темп определяет характер, содержание и настроение произведения. В музыке для обозначения темпа пользуются итальянскими терминами.

Токката (от итал. *Toccare* – «касаться, играть на клавишных инструментах») – музыкальная пьеса для клавишных инструментов. Исполняется

в быстром темпе, с четкой техникой улара. Возникла в XVI веке, во второй половине XVII века превратилась в самостоятельный концертный жанр.

Тон (в переводе с греч. – «напряжение, натяжение») – 1) Интервал, мера высотных соотношений двух звуков равномерно-темперированного строя, равная целому тону или двум полутонам. 2) Элемент мелодии, единица измерения длины интервалов, звук аккорда, имеющий точную высоту.

Тональность – точное расположение звуков лада по высоте, зависящее от положения тоники (основного звука) в музыкальном строе (например, тональность до-мажор). Любой звук октавы может служить тоникой, поэтому мажорный или минорный лад реализуется в 12 тональностях.

Тоника – основной, наиболее устойчивый тон или аккорд тональности, который дает ей название; первый звук тональности, на котором строится главное трезвучие (тоническое).

Транскрипция (от лат. Transcriptio – «переписывание») – обработка музыкальных произведений. Существуют два вида транскрипции: переложение произведения для другого инструмента и изменение для того же инструмента с целью достижения большего удобства при исполнении или более высокой техники изложения.

Тремоло (в переводе с итал. – «дрожащий») – исполнительский прием, быстрое многократное повторение одного и того же звука (например, при игре на балалайке, литаврах, струнных смычковых и других инструментах); быстрое многократное чередование двух созвучий или двух звуков, интервал между которыми должен быть не менее малой терции.

Троп – 1) Григорианское песнопение в целом или его часть. Может быть текстовым или мелодическим. 2) Обозначение транспозиционной гаммы в древнегреческой музыкальной теории. 3) Одно из названий церковного лада в средневековой Западной Европе.

Увертюра – вступительная часть крупного музыкального произведения. Часто является самостоятельным произведением. Первая оперная увертюра была написана в 1607 году Монтеверди. Классическим считается тип трехчастной итальянской увертюры, который сложился в XVII веке в неаполитанской оперной школе.

Унисон – 1) Одновременное звучание двух или нескольких голосов с нулевым интервалом (прима), абсолютный консонанс. 2) Синхронное исполнение двумя или несколькими музыкантами одного и того же произведения.

Фактура – 1) окончательная обработка нотного текста композитором. 2) Средство музыкальной выразительности, заключительное звено в цепи понятий: склад музыкальный – ткань музыкальная – фактура. Обязательно включает в себя тембр, голосоведение, регистровое положение.

Фантазия – инструментальное или вокальное музыкальное произведение с произвольной формой построения, с отступлением от традиционных композиционных схем.

Фигура – 1) самостоятельная часть танца, неоднократно повторяющаяся в нем. 2) Особая группа звуков или длительностей, используемых в произведении несколько раз.

Фуга – 1) Полифоническое произведение, в котором основная тема проводится в разных голосах и в различных вариантах. Композиционные части: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта. Разделы фуги: экспозиционный, развивающий и завершающий. До начала XVII века фугой называют каноническую имитацию. В XVII-XVIII веках фуга – один из основных жанров полифонической музыки, инструментальной и вокальной.

Хорал – 1) Традиционное церковное одnogолосное песнопение. 2) Хоровая обработка песнопения без сопровождения, имеющая аккордово-гармонический склад. Является частью кантат, ораторий, «Страстей».

Хроматизм – полутоновая интервальная система, нисходящее или восходящее движение звуков по полутонам.

Хроматическая гамма – гамма с восходящей или нисходящей последовательностью звуков по полутонам.

Циклические формы – формы самостоятельных музыкальных произведений, связанных единством замысла. Наиболее известны сонатно-симфоническая и сюитная. Композиционное единство частей цикла выражается в тонально-гармонических, тематических и образных связях, в темповой организации произведения.

Экспромт – пьеса импровизационного характера, инструментальная, чаще всего для фортепиано. В жанре экспромта допустим свободный выбор формы.

Элегия – в Древней Греции печальная песнь, состоящая из дистихов. В XVII веке выделяется в самостоятельный музыкальный жанр. В XVIII–XIX веках получила распространение вокальная элегия, связанная с любовной тематикой, а позднее – инструментальная.

Этюд – пьеса для совершенствования техники исполнения. Сохраняет значение художественного сочинения. Жанр получил развитие в XIX веке, с расцветом виртуозного исполнительства.

Учебное издание

**РУССКАЯ МУЗЫКА ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ:
1-03 01 07 МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО,
РИТМИКА И ХОРЕОГРАФИЯ,
6-05-0113-07 МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составитель

КОРЫТЬКО Елена Владимировна

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Е.А. Барышева

Подписано в печать 02.06.2025. Формат 60х84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 10,29. Уч.-изд. л. 10,28. Тираж 40 экз. Заказ 72.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.