Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 22»

# ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ОБЩЕРАЗВИВАЮЩИЕ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

## «ФОРТЕПИАНО», «НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

Предметная область ПО.01
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Программа по учебному предмету

ПО.01.УП.04., В.03.УП.03. («Фортепиано»)
ПО.01.УП.04., В.01.УП.01. («Народные инструменты»)

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

2017

| | |
|---|---|
| Одобрено<br>Методическим советом<br>МБУДО «ДМШ № 22»<br>Неясова А.В.<br>«31» августа 2017 г. | Утверждаю<br>Директор МБУДО «ДМШ № 22»<br>(подпись)<br>«31» августа 2017 г. |

Примерная программа учебного предмета разработана на основе Федеральных государственных требований к дополнительным предпрофессиональным общеобразовательным программам в области музыкального искусства «Фортепиано», «Народные инструменты»

Организация-разработчик:

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа № 22»

Разработчик:

**Е.А. Рудик,** преподаватель музыкально-теоретических дисциплин муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детской музыкальной школы № 22» г. Саратова, поселка Жасминный.

Рецензент: Орлов Владимир Валериевич, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК имени Л.В. Собинова, кандидат искусствоведения

**Структура программы учебного предмета**

**I. Пояснительная записка**

*- Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе*

*- Срок реализации учебного предмета*

*- Сведения о затратах учебного времени и графике промежуточной и итоговой аттестации;*

*- Сведения о затратах учебного времени*

*- Форма проведения учебных аудиторных занятий*

*- Цель и задачи учебного предмета*

*- Структура программы учебного предмета*

*- Методы обучения*

*- Описание материально-технических условий реализации учебного предмета*

**II. Содержание учебного предмета**

*- Учебно-тематический план*

*- Годовые требования*

**III. Требования к уровню подготовки учащихся**

*- Требования к уровню подготовки на различных этапах обучения*

**IV. Формы и методы контроля, система оценок**

*- Аттестация: цели, виды, форма, содержание;*

*- Критерии оценки*

**V. Методическое обеспечение учебного процесса**

**VI. Список литературы и средств обучения**

*- Учебная литература*

*- Методическая литература*

# I. Пояснительная записка

## *Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе*

Программа учебного предмета «Музыкальная литература» разработана на основе «Рекомендаций по организации образовательной и методической деятельности при реализации общеразвивающих программ в области искусств», направленных письмом Министерства культуры Российской Федерации от 21.11.2013 №191-01-39/06-ГИ, а также с учетом многолетнего педагогического опыта в области музыкальной литературы в детских школах искусств.

Музыкальная литература является одним из самых значимых музыкальных предметов в ДМШ № 22, так как позволяет использовать приобретенные знания и в профессиональной, и в любительской исполнительской практике. Разнообразный репертуар музыкальных примероввключает музыку разных стилей и эпох, в том числе, классическую, популярную, джазовую.

Предлагаемая программа рассчитана на пяти летний срок обучения.

Возраст детей, приступающих к освоению программы, 7 (8) – 13(14) лет.

Данная программа предполагает достаточную свободу в выборе форм и средств, направленных, прежде всего, на развитие интересов самого учащегося.

Недельная нагрузка по предмету «Музыкальная литература» составляет 1 час в неделю. Занятия проходят в групповой, мелкогрупповой и индивидуальной формах.

Данная программа предполагает проведение итоговой аттестации в форме выпускного экзамена. Возможны другие формы итоговой аттестации. Возможен показ творческой работы представленной учащимся, тестирование, защита реферата, и других форм аттестации в качестве

завершения, которые образовательная организация вправе применять в качестве индивидуального подхода.

### *Срок реализации учебного предмета*

При реализации программы учебного предмета «Музыкальная литература» со сроком обучения 5 лет, продолжительностью учебных занятий 34 недели в год.

### *Сведения о затратах учебного времени*

| Вид учебной работы, нагрузки, аттестации | **Затраты учебного времени** | | | | | | | | | | Всего часов |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Годы обучения | 1-й год | | 2-й год | | 3-й год | | 4-й год | | 5-й год | | |
| Полугодия | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | |
| Количество недель | 16 | 18 | 16 | 18 | 16 | 18 | 16 | 18 | 16 | 18 | |
| Аудиторные занятия | 16 | 18 | 16 | 18 | 16 | 18 | 16 | 18 | 16 | 18 | 170 |
| Максимальная учебная нагрузка | 34 | | 34 | | 34 | | 34 | | 34 | | 170 |
| Часы отведенные на занятие в неделю | 1 | | 1 | | 1 | | 1 | | 1 | | |
| Вид промежуточной аттестации | Контрольный урок | зачет | Контрольный урок | зачет | Контрольный урок | зачет | Контрольный урок | зачет | Контрольный урок | Экзамен | |

Максимальная учебная нагрузка по предмету «Музыкальная литература» составляет 170 часов. Длительность урока составляет 1 час в неделю. Самостоятельная (внеаудиторная) работа отсутствует.

Рекомендуемая продолжительность урока – 40 минут.

### *Объем учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательной организации на реализацию учебного предмета*

Общая трудоемкость учебного предмета «музыкальная литература» при 5-ти летнем сроке обучения составляет 170 часов.

***Форма проведения учебных занятий***

Занятия проходят в групповой, мелкогрупповой и индивидуальной формах. Возможно чередование индивидуальных и мелкогрупповых (от 2-х человек) занятий. Индивидуальная и мелкогрупповая формы занятий позволяют преподавателю построить процесс обучения в соответствии с принципами дифференцированного и индивидуального подходов.

***Цель и задачи учебного предмета***

Целью учебного предмета является обеспечение развития творческих способностей и индивидуальности учащегося, овладение знаниями и представлениями о средствах выразительности, формирование практических умений и навыков, устойчивого интереса к самостоятельной деятельности в области музыкального искусства.

Образовательная цель достигается на основе решения *обучающих, развивающих и воспитательных задач.*

*Обучающие задачи:*

- формирование на раннем этапе эстетического вкуса обучающихся;
- формирование навыков концентрации и слухового наблюдения музыки;
- навыки и знания общих музыкальных закономерностей музыкальной речи;
- формирование эмоциональной отзывчивости обучающихся и слушательского опыта.

*Развивающие задачи.*

1. Гармоничное развитие композиторских, исполнительских способностей, связанных с музыкальным творчеством, развитие у учащихся интереса к музыкальной деятельности, музыкального вкуса.

2. Развитие воображения, мышления, воли – качеств личности, необходимых для осуществления творческой деятельности.

*Воспитательные задачи.*

1. Духовное развитие учащихся путем приобщения их к художественному творчеству.

2. Эстетическое развитие в процессе познания красоты формы произведений музыкального искусства.

3. Воспитание любви к музыкальному искусству через интонирование произведений фрагментов отечественной и мировой классики, лучших образцов народного творчества, организацию творческой практики учащихся путем проведения культурно-образовательных акций и проектов.

### *Структура программы*

Программа содержит следующие разделы:

- сведения о затратах учебного времени, предусмотренного на освоение учебного предмета;
- распределение учебного материала по годам обучения;
- описание дидактических единиц учебного предмета;
- требования к уровню подготовки учащихся;
- формы и методы контроля, система оценок, итоговая аттестация;
- методическое обеспечение учебного процесса.

В соответствии с данными направлениями строится основной раздел программы «Содержание учебного предмета».

### *Методы обучения*

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета используются следующие методы обучения:

- словесный (объяснение, беседа, рассказ);
- наглядный (показ, наблюдение, демонстрация приемов работы);

- практический (освоение музыкальных тем на фортепиано);

-эмоциональный (подбор ассоциаций, образов, художественные впечатления).

***Описание материально-технических условий реализации учебного предмета***

Каждый учащийся обеспечивается доступом к библиотечным фондам и фондам аудио и видеозаписей школьной библиотеки. Во время самостоятельной работы учащиеся могут пользоваться Интернетом для сбора дополнительного материала по изучению предложенных тем.

Библиотечный фонд укомплектовывается печатными, электронными изданиями, учебно-методической и нотной литературой.

## II. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА

### Учебно-тематический план

### Первый год обучения

**I полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы Внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 1 четверть | Вводня бесседа. Харктеристика музыкального звука. Метроритм, пульсация в музыке. Сказочный сюжет в музыке. | 4 | 4 | 8 |
| 2 четверть | Средства выразительности: мелодия, лад, темп. Динамика. Тембр и | 4 | 4 | 8 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Регистр. Симфонический оркестр. Формы. | | | |
| Итого | | | | 16 |

**II полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 3 четверть | Песня. Танец. Польские танцы. Чешские танцы. Итальянские танцы. Русские танцы. Старинные танцы. Марш. Зачет | 5 | 5 | 10 |
| 4 четверть | Фольклор. Былины и сказки. Малые фольклорные формы. Народные инструменты. Жанр. Контрольный урок. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 18 |
| Всего за год | | | | 34 |

**Второй год обучения**

**I полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 1 четверть | Эпоха Барокко, И. С. Бах, Клавирное творчество композитора. Й. Гайдн Симфония № 103, сонаты ре мажор и ми минор. | 4 | 4 | 8 |
| 2 четверть | В. А. Моцарт. Соната Ля мажор, симфония № 40, Опера «Свадьба Фигаро». Классицизм. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 16 |

**II полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 3 четверть | Л. Бетховен. Соната № 8, симфония №5, Франц Шуберт биография и его вокальная лирика. Неоконченная симфония. Романтизм. | 5 | 5 | 10 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 4 четверть | Фортепианная миниатюра в творчестве Шуберта. Фредерик Шопен (биография). Мазурки и ноктюрны Ф Шопена, Жанр этюда и прелюдии в творчестве Фредерика Шопена. Экзамен. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 18 |
| Всего за год | | | | 34 |

## Третий год обучения

**I полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 1 четверть | Русская музыка от зарождения до начала 19 века. М. И. Глинка. Опера «Иван Сусанин», Симфоническое творчество Глинки. Вокальная лирика Глинки. | 4 | 4 | 8 |
| 2 четверть | А. С. Даргомыжский. Опера «Русалка». Вокальная лирика Даргомыжского. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 16 |

**II полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 3 четверть | «Могучая кучка». Бородин А. П. (биография), опера «Князь Игорь», вокальная лирика Бородина. Симфония № 2. Н. А. Римский – Корсаков (биография), опера «Снегурочка», симфоническая сюита «Шахеразада». | 5 | 5 | 10 |
| 4 четверть | Модест Петрович Мусоргский (биография), «Картинки с выставки», Опера «Борис Годунов», песни и романсы Мусоргского, П. И. Чайковский. «Евгений Онегин», Симфония №1. Экзамен. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 18 |
| Всего за год | | | | 34 |

**Четвертый год обучения**

**I полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 1 четверть | Музыка на рубеже 19-20 веков. Русские меценаты и музыкально-общественные деятели. С. И. Танеев, А. К. Лядов, А. К. Глазунов, Скрябин А. Н. | 4 | 4 | 8 |
| 2 четверть | Сергей Васильевич Рахманинов: биография, произведения для фортепиано, второй концерт, романсы. Игорь Федорович Стравинский: биография, «Петрушка» | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 16 |

**II полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 3 четверть | Отечественная музыка в 1920-1950-е годы. Сергей Сергеевич Прокофьев: биография, фортепианные произведения, «Александр Невский», «Ромео и | 5 | 5 | 10 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Джульетта», «Золушка», Седьмая симфония. Дмитрий Дмитриевич Шостакович: биография, Седьмая симфония. Хачатурян А.И. | | | |
| 4 четверть | Георгий Васильевич Свиридов «Поэма памяти Сергея Есенина», Гавтрилин В.А.,Щедрин Р.К., Денисов Э. В., Шнитке А. Г. Губайдуллина. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 18 |
| Всего за год | | | | 34 |

**Пятый год обучения**

**I полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 1 четверть | Поздний романтизм. Иоганнес Брамс, Эдвард Григ, Густав Маллер | 4 | 4 | 8 |
| 2 четверть | Веризм, Джакомо Пуччини, Руджеро Леонкавалло, Опера «Паяцы» | 4 | 4 | 8 |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Итого | | | | 16 |

**II полугодие**

| Календарные сроки | Темы и содержание занятий | Часы аудиторных занятий | Часы внеаудиторных занятий | Всего часов |
|---|---|---|---|---|
| 3 четверть | Импрессионизм К. Дебюсси, «Послеполуденный отдых фавна», Прелюдии, М. Равель «Баллеро», Экспрессионизм: А.Шенберг, А.Берг, А.Веберн | 5 | 5 | 10 |
| 4 четверть | Джордж Гершвин, «Рапсодия в голубых тонах», Новое танго Астора Птяццооллы, Авангардизм. | 4 | 4 | 8 |
| Итого | | | | 18 |
| Всего за год | | | | 34 |

## Годовые требования

Годовые требования содержат несколько вариантов примерных программ, разработанных с учетом индивидуальных возможностей и интересов учащихся.

## Первый год обучения

## Тема 1«Вводная беседа»

Каждый из нас любит музыку, классическую или эстрадную, народную или джазовую.

Для некоторых музыка - лишь приятное развлечение, для других – это предмет серьезной работы, исследований. Мы слышим музыку дома, в концертных залах, по радио и в телепередачах. Многие сами участвуют в музыкально-литературных мероприятиях.

А задумывался ли кто из вас: что такое музыка, какова её роль в нашей жизни?

Итак, слово «музыка» происходит от греческого слова «musike», что буквально означает «искусство муз». Музами в древней мифологии называли девять богинь, покровительниц поэзии, наук и искусств, среди них важное место занимала Евтерпа – покровительница музыки.

Многокрасивых легенд создано о прекрасном искусстве – музыке, о её магическом воздействии на все живое. Одна из них – « Аппалон и музы».

На протяжении всей жизни человека сопровождает музыка: под ласковые звуки колыбельной ребенок засыпает, на праздниках звучат веселые песни и танцы, под звуки торжественного марша Ф. Мендельсона совершается свадебный обряд, под звуки траурного марша Шопена печально и грустно у одра умирающего.

Музыка наш хороший друг.  С ней приятнее отдыхать в часы досуга, когда не требуется никакого активного внимания. А иногда музыка – это просто привычный звуковой фон для повседневных занятий.

Музыка так же, как литература и живопись, расширяет наши знания об окружающем мире, помогает познать историю и быт народа. Слушая оперы великих русских композиторов 19 века мы переносимся в эпоху 16-17 веков, нам ближе становятся события того времени.

Слушая музыку, мы, подчас сами того не замечая, проникаемся замыслом автора, сопереживаем героям.

Таким образом, музыка помогает рассказывать о прекрасных чувствах.

## Тема 2 «Характеристика музыкального звука»

Все виды искусства – музыка, театр, живопись, литература – отражают жизнь во всем её многообразии: рисуют картины исторического прошлого и современной действительности, реальные или сказочные события, рожденные народной выдумкой, изображают природу и народные праздники.

Художественное отражение в искусстве жизненных явлений называется содержанием произведения.

В разных видах искусства художественное содержание авторы воплощают по – разному: художники – красками, писатели – словами, композиторы – звуками.

Музыка самый сложный вид искусства, так как реальный мир она отражает своеобразно. Так, невозможно, передать в музыке зрительно воспринимаемые образы: портрет человека, неодушевленные предметы. Музыка не имеет наглядности. В то же время, так как музыка пользуется

звуками, то она способна выражать все, что в жизни передается звуками: пение птиц, шум леса, рокот моря и т. д.

Большое место в музыке занимают картины и образы природы: веселый щебет птиц, еле уловимый шум леса, грозные раскаты грома. Для передачи эих явлений композиторы используют звукоизобразительные приемы. К ним относятся трели в высоком регистре, имитирующие голоса птиц. Пассажи, напоминающие журчасние ручейка, тремоло в низком регистре, имитирующие удары грома. Примерами звукоизобразительности может быть «Карнавал животных» К. Сен-Санса.

## Тема 3«Метроритм»

**Ритм** (греч. rytmos, от reo - теку) - воспринимаемая форма протекания во времени каких-либо процессов. Многообразие проявлений ритма в различных видах и стилях искусств (не только временных, но и пространственных), а также за пределами художественной сферы (ритм речи, ходьбы, трудовых процессов и т. д.) породило множество зачастую противоречащих друг другу определений ритма.

Ритм - один из трех основных элементов музыки, распределяющий по отношению ко времени (по выражению П. И. Чайковского) мелодических и гармонических сочетаний.

Ритм - чередование длительностей звуков.

Но в музыке (как и в поэзии), где роль ритма особенно велика, его чаще противопоставляют метру и связывают не с правильной повторяемостью, а с трудно объяснимым "чувством жизни", энергией и т. п. ("Ритм - это основная сила, основная энергия стиха.Объяснить его нельзя" - В. В. Маяковский).

В пользу динамич. понимания Р. говорит само происхождение этого слова от глагола "течь", которым Гераклит выразил своё основное положение: "всё течёт".

Ритмич. впечатление может быть создано композицией в целом благодаря смене напряжения (восходящей фазы, завязки) разрешением (нисходящей фазой, тезисом, развязкой) и делению цезурами или паузами на части.

**«Пауза»** (от греч. pausis - прекращение, остановка; лат. silentium или pausa, итал. pausa, франц. silence или pause, англ. silence или rest) - длящийся определённое время перерыв в звучании одного, нескольких или всех голосов муз.произведения, а также нотный знак, обозначающий этот перерыв в звучании. В крупных инстр. сочинениях, ансамблях, хорах и в оперных массовых сценах общий перерыв звучания называется генеральной паузой.

## Тема 4 «Пульсация в музыке»

**Метр** – это равномерное чередование сильных и слабых долей. В музыкальной пьесе как и у людей есть музыкальный пульс. Музыкальный пульс-это равномерная пульсация. Такая равномерная пульсация называется метром. За музыкальную долю чаще всего принимают четверть. В пьесах бывают сильные и слабые доли. Чередование сильных и слабых долей в

музыке обозначается размером. Существуют разные размеры самые распространенные – это 2/4,3/4 и 4/4.

## Тема 5«Сказочный сюжет в музыке»

Воплощение сказочного сюжета в музыке можно наблюдать в опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».

Сюжет сказки разворачивается в давние времена в г. Новгороде. Садко живет в этом городе и поет на веселых пирах. Только что-то не весел гусляр на очередном пиру. И спрашивали его бояре, от чего кручинится гусляр. И поведал им Садко мечту свою о далеком плавании да о торговле товарами новгородскими в заморских странах «Кабы была у меня золота казна». Ушел Садко с пира да направился горевать на Ильмень озеро «Не шуми ты мати,зеленая дубравушка». Услышала печаль Садка царевна Волхова да и помогла Садку. Стал Садко богатым, а куда направиться не знает. Собрал он тогда пир и на пиру гости поведали ему о разных странах. «Песня Варяжского гостя», «Песня индийского гостя», «Песня Веденецкого гостя». Долго ли коротко ли плавал Садко, а пришло время вернуться домой. Да не отдал он долг Морскому царю. Однако грозен морской царь и не умеет шутить. Лишь только Волхова спасобна спасти Садко и вернуть его в Новгород. В завершении уока прозвучит песня Садко с хором «Высота».

## Тема 6 «Средства выразительности, мелодия»

**МЕЛОДИЯ** (греч. melodia, от melos - напев, песня и odn - песня, пение) - одноголосно выраженная музыкальная мысль (по И. В. Способину). В гомофонной музыке функция мелодии присуща обычно верхнему, ведущему голосу, тогда как второстепенные средние голоса гармонич. заполнения и бас, составляющий гармонич. опору, не обладают в полной мере типич. качествами мелодии. "Самая существенная сторона музыки - мелодия" (С. С. Прокофьев). Дело других компонентов музыки - контрапункта, инструментовки, гармонии "дополнять, дорисовывать мелодическую мысль" (М. И. Глинка). Мелодия может существовать и оказывать художеств.воздействие в одноголосии, в соединении с мелодиями в др. голосах (полифония) или с гомофонным, гармонич. сопровождением (гомофония). Одноголосной является нар.музыка мн. народов; у ряда народов одноголосие составляло единственный вид профессиональной музыки в определённые историч. периоды или даже на всём протяжении их истории. В мелодии, помимо важнейшего в музыке интонационного начала, проявляются и такие музыкальные элементы, как лад, ритм, музыкальная структура (форма). Именно через мелодию, в мелодии они в первую очередь выявляют свои выразительные и организующие возможности. Но и в многоголосной музыке мелодия всецело главенствует, она - "душа музыкального произведения" (Д. Д. Шостакович).

## Тема 7 «Лад»

Русское слово лад означает «порядок». В музыке слово лад – это порядок и согласованность звуков музыкального произведения. Среди звуков лада всегда можно выделить один центральный, устойчивый, и к нему тяготеют все остальные, неустойчивые ступени. Этот звук называется тоникой лада. На тонике может начинаться, заканчиваться произведение или часть его. На чередовании устойчивых и не устойчивых звуков основаны лады семиступенные (мажор и минор), пятиступенные(пентатоника), шестиступенные (гексахорды).

## Тема 8 «Темп»

**Темп** (итал. tempo, от лат. tempus - время) - скорость музыки. Всякая мелодия существует во времени, она длится. Даже самый неподготовленный слушатель может определить в «каком» темпе – быстром или медленном - звучит музыкальное произведение. По традиции для обозначения темпов применяются итальянские слова. Различают темпы быстрые, умеренные и медленные. Характер и скорость музыки.

## Тема 9 «Динамика»

**Динамика** (от греч. dynamixos - имеющий силу, от dunamis - сила) в музыке - совокупность явлений, связанных с разл. степенями громкости звучания, а также учение об этих явлениях. В музыкальную практику понятие «динамика» введено швейцарским муз.педагогом Х. Г. Негели (1810). Осн. виды динамич. обозначений: forte (сокращённо f) - громко, сильно; piano (r) - тихо, слабо; mezzo forte (mf) - умеренно громко; mezzo piano (mp)- умеренно тихо; fortissimo (ff) - очень громко; pianissimo (pp) - очень тихо; forte-fortissimo (fff) - чрезвычайно громко; piano-pianissimo (ppp) - чрезвычайно тихо. Все эти степени громкости звука являются относительными.

## Тема 10 «Тембр»

**Тембр** (франц. timbre, англ. timbre, нем. Klangfarbe) - окраска звука.; Звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, но разными способами, штрихами будут звучать не одинаково. Тембр определяется материалом, из которого изготовлен инструмент и его формой (струны, стержни, пластинки и пр.), а также резонатором (деки рояля, скрипки, раструб трубы и т. п.); На тембр звука также влияет акустика помещения. Т. зависит также от громкости звука, и от регистра - высокого или низкого.

Слушатель характеризует тембр гл. обр. с помощью ассоциативных представлений - сравнивает это качество звука со своими зрительными, осязательными, вкусовыми и т. п. впечатлениями от разл. предметов, явлений и их соотношений (звуки яркие, блестящие, тусклые, матовые, тёплые, холодные, глубокие, полные, резкие, мягкие, насыщенные, сочные, металлические, стеклянные и т. п.). Тембр сильно влияет на высоту звука

(звуки низкого регистра часто представляются расплывчатыми, а в высоком регистре резкими). **Регистр** - высокий, средний, низкий.

## Тема 11 «Песня»

**Песня** - наиболее распространённый род вокальной музыки. Различают народную и авторскую (профессиональную) песни. Эти два вида жанра песни постоянно взаимодействуют: элементы народной песни используются композиторами в своём творчестве, а наиболее популярные авторские песни становятся народными. Песни различаются также по жанрам, складу, формам исполнения, сферам бытования и т. д. (революционная и бытовая, лирическая и гимническая, одноголосная и многоголосная, сольная и хоровая, с сопровождением и без него, П. для профессиональных певцов и для массового исполнения и т. п.). В нек-рых странах термин "Песня" (нем. Lied, франц. chanson, англ. song) применяется и к романсу.

Классики 19 в. - от М. И. Глинки до С. В. Рахманинова - оставили сравнительно немного песен, в точном значении слова, однако творчество их тесно связанного с фольклором. Это относится и к музыкальному наследию многих зарубежных композиторов 19 в.: Ф. Шуберта, И. Брамса, Ж. Бизе, Дж. Россини, Дж. Верди.

## Тема 12 «Танец»

**Танец** (польск. taniec, от нем. Tanz) - вид иск-ва, основанный на выразительности ритмич. движения и пластики человеческого тела. Танцевальные образы тесно связаны с музыкой, а также с костюмом, который обусловливает характер движения и манеру исполнения.

Возникновение танца относится к глубокой древности, когда движение было непосредств. выражением сильных эмоций, чаще положительных (охваченный ликованием человек пускается в пляс; бьющая через край радость жизни, ощущение здоровья, наслаждение бытием выливаются в энергичные движения). Во многих случаях коллективный танец усиливает совместно переживаемое чувство как самих участников, так и зрителей.

Изначальная функция танца - выражение эмоц. напряжения через слаженные движения. В танце и в отношении общества к танцу выражаются характер времени, дух эпохи. Почерпнутые из трудовых и др. жизненных процессов движения первобытных танцоров постепенно обобщались, приобретая устойчивые формы. Танец - одно из проявлений народного творчества. В танце каждого народа накапливались свои традиции, кристаллизовались хореографич. язык, пластич. выразительность и соотношение с музыкой. В танце движения определены заранее, в отличие от пляски, которая импровизируется. Существует деление танцев на "показываемые" (сценические и культовые) и бытовые. Среди бытовых со временем определились различия между танцами крестьянским и городским, а из последних выделились придворные, бальные, салонные. На этой основе в свою очередь развился европейский балет. В балете различают классический танец и характерный танец.

## Тема 13 «Польские танцы»

**Полонез** (франц. polonaise, от polonais - польский) - польский танец. Развивался на основе народного танца-шествия степенного, торжественного характера. В народном быту полонез был четырёхдольным, исполнялся на сельских праздниках, которые открывались медленным, "пешим" (chodzony) танцем, а также во время возвращения крестьян с полевых работ; сопровождался небольшим инструментальным ансамблем, иногда состоявшим только из скрипачей. В шляхетской среде полонез танцевали мужчины, придававшие ему воинственный характер. В процессе эволюции полонез стал трёхдольным, в танце начали принимать участие и женщины. Наиболее распространённая ритмическая фигура полонеза. На её основе построены много полонезов польских композиторов, а также полонез которым открывается 2-й акт оперы "Иван Сусанин". Рыцарские черты этого танца подчеркнул и Э. Т. А. Гофман гоаоря о "Двенадцати полонезах для фортепиано графа Огиньского".

Рус.композиторы, начиная с предшественников М. И. Глинки, внесли большой вклад в развитие жанра полонеза с которым русская общественность познакомилась уже в конце 18 в.; в частности, в России получили известность инструментальные и хоровые полонезы Ю. Козловского; один из них - "Гром победы раздавайся..." (упоминаемый А. С. Пушкиным в "Дубровском") некоторое время исполнялся в качестве офиц. русского гимна. Особенную популярность в России завоевали полонезы Огиньского, издававшиеся под разл. названиями, исходившими от издателей. Жанр получил своеобразное развитие в операх русских композиторов ("Иван Сусанин", "Евгений Онегин"; "Пан воевода" Римского-Корсакова). Широко известен фп. полонез А. Н. Скрябина (1897).

## Тема 14 «Чешские танцы»

**Полька** (чеш. polka) - один из наиболее популярных нац. чешских танцев. Др. названия П. - нимра, мадера. Название происходит от чеш. pulka - "полшага". П. обобщила типические черты танц. культуры Чехии. Её танц. движения сложились под влиянием экосеза, контрданса и кадрили. П. - двудольный танец, родственный по ритму др. чешским нар.танцам (обкрчак, рейдовачка, вртак). Образное содержание музыки П. во время её расцвета было различным - от жанровых и лирич. образов до героических. Мелодич. склад П. включает интонации как двудольных чеш. танцев типа "скочны" (подвижный танец с подскоками), так и трёхдольных лирических. Во 2-й пол. 19 в. П. как бальный танец приобрела популярность во всей Европе, утратив в значит.мере нац. черты. Образцы П. встречаются и в проф. музыке (напр., в творчестве Б. Сметаны, А. Дворжака, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др.).

## Тема 15 «Итальянские танцы»

**Сицилиана** (итал. siciliana, франц. sicilienne, букв. - сицилийская).

1) Вок. или инстр. пьеса, происходящая, по-видимому, от сицилийского народного танца или танцевальной песни. Для неё характерно спокойное,

плавное движение, обычно в умеренном темпе, в размере 6/8 или 12/8. С. ритмически близка пасторали (а также жиге, форлане): для обеих типичен пунктирный ритм однако сицилиана отличается менее подвижным темпом.

Характерными чертами сицилианы являются минорный лад, певучесть, почти полное отсутствие staccato, трёхчастное строение da capo (встречаются также пьесы в старинной двухчастной и др. формах).

Музыкальная фактура сицилианы бывает 2 типов - простая, гомофонная, иногда с повторяющимися аккордами в сопровождении (напр., в сицилиане Ванеллы из комедии Дж. Перголезн "Влюблённый брат") и более сложная, полифонизированная, с развитыми голосами. Высокие образцы С. (вок. и инстр.) принадлежат И. С. Баху (напр., 2-я часть концерта E-dur для клавесина и струнных, 3-я часть сонаты No 1 g-moll для скрипки solo или 2-я часть сонаты D-dur для виолы да гамба и клавесина, BWV 1028).

Бах часто употребляет типичный для С. ритмич. рисунок (напр., в знаменитой арии альта "Erbarme dich" No 48 из "Страстей по Матфею").

**Павана** (итал. pavana; испан. pavana; франц. pavane, pavenne; англ. pavan, paven, pavin), падована (итал. padovana, padoana), - торжественный медленный танец, распространённый в 16 в. в Европе. Существуют 2 версии, по-разному истолковывающие происхождение П. Согласно одной, П. - исконно итал. танец, наименование к-рого связано с местом его возникновения - городом Падуя (итал. Padova, отсюда один из распространённых вариантов назв. - падована, padovana), на нек-рых диалектах звучащим как Пава, что послужило источником др. варианта назв. - павана. По др. версии, П. - танец испан. происхождения; в таком истолковании назв. "П." производят от лат. pavo - павлин.

Павана - один из наиболее величественных танцев, его танцевали в плаще и при шпаге во время разл. торжеств или церемоний: при отбытии невесты в церковь, выходе князей, членов гор.управления и др.

Павана в одном из хореографич. вариантов представляла собой плавное движение неск. пар, продолжавшееся до тех пор, пока все танцующие не сделают два или три круга (согласно др. варианту, П. танцевалась одиночными и двойными шагами вперёд и назад; существовал также более сложный вариант хореографии П., описанный Ф. Карозо вего "Il Ballarino", Венеция, 1581). В соответствии с характером исполнения танца муз.форма паваны часто складывалась из 3 разделов (ABC), каждый из которых повторялся. Сохранились свидетельства о том, что музыкальное сопровождение паваны исполнялось гобоями и тромбонами при поддержке барабана, подчёркивающего ритм танца.

Торжественный характер паваны можно услышать у С. С. Прокофьев в балете "Золушка".

## Тема 16 «Русские танцы»

«Барыня» - этот танец представлял собой либо одиночную муж.пляску, либо пляску-соревнование (т. н. перепляс). В отличие от них не имел традиц. мелодии, так как его происхождение не было связано с конкретной песней.

Метроритмическая формула - 2 двудольных такта с дроблением (обычно неполным) сильной доли 1-го такта.

**Трепак:** Метроритмика, характерная для трепака встречается в колядках плясового типа, скоморошьих былинах и песнях, в шуточных песнях (Лядов А., Песни русского народа, М., 1959, No 114), плясовых и хороводных песнях (Балакирев М., Русские народные песни, М., 1957, NoNo 20, 35; Римский-Корсаков Н., Сборник русских народных песен ор. 24, NoNo 26, 32, Полн. собр. соч., т. 47, М., 1952). П. И. Чайковский. Трепак. Русский танец из 2-го д. балета "Щелкунчик".

## Тема 17 «Старинные танцы»

**Чакона** (испан. chacona, итал. ciaccona, франц. chaconne) - первоначально народный танец, известный в Испании с кон. 16 в.; имеются данные о его американском (мексиканском, индейском, мулатском) происхождении. Размер трёхдольный, темп живой; характер, согласно описаниям М. Сервантеса был неистовым и диким; исполнялась Ч. в сопровождении пения и игры на кастаньетах. Многие сохранившиеся записи для лютни и гитары свидетельствуют о быстром распространении Ч. в Европе, где она видоизменилась: стала медленным плавным танцем сосредоточенно-величавого характера с лирич. оттенком, чаще в миноре, в трёхдольном размере с акцентом на 2-й доле. В Италии Ч., сближаясь с пассакалией, обогащается вариационным развитием на основе basso ostinato. Во Франции Ч. становится балетным танцем. Ж. Б. Люлли вставляет её как заключит.номер в финал сценич. произв., что остаётся традицией (см., напр., музыку из оперы "Королева фей" Г. Пёрселла) вплоть до эпохи К. В. Глюка ("Орфей и Эвридика", "Ифигения в Авлиде"). Со временем название "Ч." стало применяться к инструментальным нетанцевальным произв. самостоятельными, так и входящим в партиту, сюиту (сюита G-dur для клавира Генделя, состоящая из прелюдии и Ч. с 62 вариациями; заключит.часть из его же сюиты d-moll). В истории Ч. видную роль сыграли мастера клавирной и орг. музыки У. Бёрд, Дж. Фрескобальди, И. Пахельбель, Д. Букстехуде. Ч. имеет много точек соприкосновения с родственными жанрами. Она нередко упоминается вместе с близкой, но более лиричной сарабандой.

Непревзойдённый образец Ч. - финал партиты No 2 для скрипки соло И. С. Баха, отличающийся большой глубиной и трагической силой.

**Менуэт** (франц. menuet, от menu - маленький, мелкий; menu pas - маленький шаг) - старинный франц. нар.танец. Произошёл от нар.хороводного танца провинции Пуату. Ок. 1650 при Людовике XIV стал придворным танцем, к-рый исполнялся в сдержанной, галантной манере и постепенно превратился в "танец королей" и стал "королём танцев". Из Франции распространился во все страны Европы, в т.ч. в Россию, где его танцевали на ассамблеях Петра I. Музыку М. сочиняли мн. композиторы. Как самостоятельная инстр. форма М. первоначально складывался из 2 частей по 8 тактов с повто-рениями каждой части (Люлли, Рамо, Куперен, Гендель). В

процессе усложнения формы возникли и 3- частные М. (в сюитах Баха, Генделя). В практику вошли также парные М., из к-рых 1-й контрастировал 2-му (обычно трёхголосному; отсюда название трио); после 2-го повторялся 1-й. Такой М. вошёл в сонатно-симфонич. цикл. В симфонич. циклах - в кассациях, дивертисментах, серенадах, а ещё раньше в оперных симфониях Скарлатти и увертюрах к ораториям Генделя ("Самсон"), М. служил заключит. частью. У Гайдна обрёл юмористич. окраску, сближаясь по характеру с нар.танцем. В симфониях Бетховена (кроме 1-й и 8-й) место М. занимает скерцо. М. вводился композиторами-классиками и в произв. камерных жанров (сонаты, трио, квартеты). При этом часто приобретал более лирич. характер, иногда заменяя медленную часть (Моцарт, Бетховен).

У рус.композиторов отдельные образцы М. - у Чайковского в сюите "Моцартиана", а также в фп. пьесах ор. 51; в романсе Танеева "Менуэт"; среди произв. сов. композиторов - у Прокофьева в фп. цикле ор. 32, балете "Ромео и Джульетта" (танец Джульетты с Парисом).

**Жига**.

Жига (англ. jig, нем. Gigue, франц. gigue) - быстрый старинный народный танец кельтского происхождения, сохранившийся в Ирландии. Первоначально Ж. была парным танцем; среди моряков распространилась в качестве сольного, очень быстрого танца комич. характера. Вскоре Ж. проникла и в проф. музыку. Пьесы под этим назв. встречаются в англ. вёрджинельных и лютневых сборниках 16 в. В 17 в. Ж. вошла в танц. быт мн. стран Зап. Европы. При этом развитие её шло разл. путями. Во франц. лютневой музыке 17 в. получила распространение Ж. в четырёхдольном размере с одноголосным началом и гомофонным или имитационным продолжением; она вошла в лютневую сюиту в качестве 4-й, заключит.части (аллеманда, куранта, сарабанда, жига). Во франц. клавирной сюите представлен в основном иной тип Ж., в размерах 3/4, 6/4, 6/8, 3/8 (Л. Куперен, Рамо.). Пунктирная ритмика и полифонизированная фактура сближали этот тип Ж. с франц, танцами лур и канари (Ж. подобного рода встречаются и в балетах Ж. Б. Люлли). Господство гомофонного склада, более сглаженный, триольный ритм и широкое; применение фигурации характеризовали Ж. Финал Бранденбургского концерта No 5 И. С. Баха, не имея обозначения Ж., обнаруживает присущий этому танцу характер.

## Тема 18 «Марш»

**Марш** (франц. marche, букв. - шествие, движение вперёд; англ. march, нем. Marsch, итал. marcia) - муз. жанр, сложившийся в инстр. музыке в связи с задачей синхронизировать движения большого числа людей (движение войск в строю, праздничные и церемониальные шествия), один из осн. прикладных жанров. М. отличают чёткий ритм и строгая размеренность темпа, не меняющегося на протяжении всего сочинения. Музыка М. чаще всего имеет бодрый, мужественный, активный характер. Широкое распространение М. получил в армии; он является одним из осн. жанров военной музыки. Помимо организации движения, он призван вселять в

воинов бодрость, поднимать их боевой дух. Марш обычно выдержан в размерах 2/4, 4/4, и 6/8 (в балете встречаются и трёхдольные М.). Его отличают характерные ритмич. рисунки, ведущие происхождение от барабанной дроби, фанфарных сигналов. Видное место в М. занимают острые пунктирные ритмы, синкопы, контрасты отрывистого и плавного движения (staccato и legato). В мелодике марша широко применяются движение по звукам трезвучий ("фанфарные" интонации), яркие скачки, в особенности квартовые от V к I ступени лада, повторы звуков; часто встречаются подчёркнутые возвращения мелодич. упоров. Короткие и энергичные начальные интонации составляют импульсы для последующего мелодич. движения. Преобладают квадратные построения; в целом структуру отличает чёткость членения. Марш «Преображенского полка»

Основной виды военный марша: строевой, или парадный, церемониальный. Также существуют  походный, или скорый марши.

Значение марша неизменно возрастало в военные годы, во время революций. Марш Агапкина «Прощание славянки»

Марш представлен в операх Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, В. А. Моцарта и др композиторов.

## Тема 19 «Народные традиции, фольклор»

**Народная музыка**, музыкальный фольклор (англ. Folk music, нем. Volksmusik, Volkskunst, франц. Folklore musical) - вокальное (преим. песенное, т. е. музыкально-поэтическое), инструментальное, вокакльно-инструментальное и музыкально-танцывальное творчество народа (от первобытных охотников, рыболовов, скотоводов-кочевников, пастухов и земледельцев до сельского и городского трудящегося населения, мастеровых, рабочих, воинской и студенческой демократической среды, промышленного пролетариата). В древности исполнителей (зачастую и создателей) произведений народного творчества называли - скоморохи (шпильманы) и рапсоды. Народная музыка неразрывно связана с жизнью народа. Она - неотъемлемая часть народного художественного творчества (фольклора), существующего, как правило, в устной (бесписьменной) форме и передаваемого лишь исполнительской традициями. Бесписьменная (по истокам - дописьменная) традиционность - определяющий признак народной музыки и фольклора в целом. Фольклор - искусство памяти поколений. Музыкальный фольклор есть у каждого народа. На конференции Междунар. совета народной музыки (нач. 1950-х гг.) Н. м. была определена как продукт муз.традиции, формируемой в процессе устной передачи тремя факторами - непрерывностью (преемственностью), вариантностью (изменчивостью) и избирательностью (отбором среды).

Музыка устной традиции развивалась медленнее письменной, однако в нарастающем темпе, особенно в новое и новейшее время (в европ. фольклоре это заметно в сравнении сельской и городской традиций). Из различных форм фольклора (обрядовые действа, игры, песнепляски в сопр. муз.инструментов и др.) сформировались и развились самостоят. жанры муз. иск-ва - песенные, инстр., танцевальные.

При изучении Н. м. возникают также трудности в связи с применением к ней иных категорий (формы, лада, ритма, жанра и т. д.), к-рые зачастую не совпадают с традиционными для них понятиями.

## Тема 20 «Былины и сказки»

Русские эпические песни, сохранившиеся главным образом в устах северного крестьянства под названием «старин», «старин» и «старинок». Термин былины искусственный, введенный в научное употребление в 30-х годах XIX века любителем ученым Сахаровым на основании упоминаемых в «Слове о полку Игореве» (кон.XII в.) «былинах сего времени».У северных «сказителей» (исполнителей, певцов) именем старин обозначаются иногда также некоторые эпические духовные стихи (см.) и многие исторические песни, гл. обр., XVI—XVII вв.

Напевы былин так же как и сюжеты и стиль, претерпели длинный ряд изменений и наслоений. Б. имеет несколько типов напева. Из них выделяются два напева: строгий, спокойный, даже величавый, и быстрый, веселый — скомороший. Обычно Б. стих делится на три ритмических периода. Большинство Б. напевов, по Маслову, имеет одну остановку; такие напевы имеют объем стиха в одну строку. Напевы в два-три колена имеют вместе с тем и три остановки, из к-рых последняя является главной. Такие напевы имеют две или три строки (в музыке 2—3 мотива). Строгие, спокойные, вместе с тем и наиболее старинные напевы Б. исполняются не спеша, ровно, с редкими изменениями темпа. «Тягучее однообразие мелодии не только не отвлекает внимания от содержания Б. какими-либо музыкальными эффектами, а наоборот, оно приятно успокаивает слушателя, чрезвычайно гармонируя со спокойным, мерным изложением события отдаленных времен».

## Тема 21 «Малые фольклорные формы»

**Колыбельная песня** — один из древнейших жанров фольклора, на что указывает тот факт, что в нем сохранились элементы заговора-оберега. Люди верили, что человека окружают таинственные враждебные силы, и если ребёнок увидит во сне что-то плохое, страшное, то наяву это уже не повторится. Вот почему в колыбельной можно найти «серенького волчка» и других пугающих персонажей. Позже колыбельные песни утрачивали магические элементы, приобретали значение доброго пожелания на будущее. Итак, колыбельная песня — песня, с помощью которой убаюкивают ребенка. Поскольку песня сопровождалась мерным покачиванием ребёнка, в ней очень важен ритм.

**Пестушка** (от слова пестовать, то есть нянчить, холить) — короткий стихотворный напев нянюшек и матерей, которые пестуют младенца. Пестушкой сопровождают действия ребёнка, которые он совершает в самом начале своей жизни. Например, когда ребёнок проснётся, мать гладит, ласкает его, приговаривая:

**Потешка** — элемент педагогики, песенка-приговорка, сопутствующая игре с пальцами, руками и ногами ребёнка. Потешки, как и пестушки, сопровождают развитие детей. Небольшие стишки и песенки позволяют в

игровой форме побудить ребёнка к действию, одновременно производя массаж, физические упражнения, стимулируя моторные рефлексы. В этом жанре детского фольклора заложены стимулы к обыгрыванию сюжета с помощью пальцев (пальчиковые игры или Ладушки), рук, мимики. Потешки помогают привить ребенку навыки гигиены, порядка, развить мелкую моторику и эмоциональную сферу.

**Прибаутка** (от баять, то есть рассказывать) — стихотворная короткая весёлая история, которую рассказывает мама своему ребёнку.

Пословици поучает чему-либо. Дорога ложка к обеду. Волка бояться в лес не ходить. Рыбак-рыбака видит издалека. Без труда не вытащишь рыбу из пруда. У страха глаза велики. Глаза боятся, а руки делают. Под лежачий камень вода не течёт. Не надобен клад,коли в семье лад. не имей 100 рублей, а имей 100 друзей. Старый друг лучше новых двух. Друзья познаются в беде. Знал-бы где упадёшь соломки подстелил. Мягко стелишь, да жёстко спать. Родина мать-умей за неё постоять. Семеро одного не ждут. За двумя зайцами погонишься ни одного не поймаешь. Пчела мала, но и та работает. Хлеб всему голова. В гостях хорошо, а дома лучше.

Для игр были специальные песни. Игры могли быть:

- целовальные. Как правило в эти игры играли на вечерках и посиделках (обычно заканчивались поцелуем молодых парня и девушки);
- обрядовые. Такие игры были свойственны какому-то обряду, празднику. Например, масленичные гулянья (характерные забавы: снятие приза с верхушки столба, перетягивание каната, соревнования на ловкость, силу);
- сезонные. Особо распространены среди детей, особенно в зимнее время. Играли в так называемые «Согревалки»: Ведущий показывает какие-либо движения, а все остальные повторяют.

**Заклички** — один из видов заклинательных песен языческого происхождения. Они отражают интересы и представления крестьян о хозяйстве и семье. Например, через все календарные песни проходит заклинание богатого урожая; для себя же дети и взрослые просили здоровья, счастья, богатства.

Заклички представляют собой обращение к солнцу, радуге, дождю и другим явлениям природы, а также к животным и особенно часто — к птицам, которые считались вестниками весны. Притом силы природы почитались как живые: к весне обращаются с просьбами, желают её скорейшего прихода, на зиму сетуют, жалуются.

**Считалка** — небольшой стишок, форма жеребьёвки, с помощью которого определяют, кто водит в игре. Считалка — элемент игры, который помогает установить согласие и уважение к принятым правилам. В организации считалки очень важен ритм.

**Скороговорка** — фраза, построенная на сочетании звуков, затрудняющих быстрое произношение слов. Скороговорки бывают как рифмованные, так и нерифмованные.

**Загадка**, как и пословица, представляет собой краткое образное определение предмета или явления, но в отличие от пословицы она даёт это

определение в иносказательной, нарочито затемненной форме. Как правило, в загадке один предмет описывается через другой на основе схожих черт: «Висит груша — нельзя скушать» (лампа). Загадка может представлять собой и простое описание предмета, например: «Два конца, два кольца, а посередине гвоздик» (ножницы). Значение загадок трудно переоценить. Это и народная забава, и испытание на смекалку, сообразительность. Загадки развивают в детях догадливость, воображение.

## Тема 22 «Народные инструменты»

**Оркестр русских народных инструментов** имени В. В. Андреева (с 1960 - Русский народный оркестр имени В. В. Андреева Ленинградского телевидения и радио). Ведёт своё начало от Великорусского оркестра. В 1925 при Ленингр. радио был создан оркестр народных инструментов, большая часть его коллектива состояла из артистов Великорусского оркестра. Руководителем был В. В. Кацан (в 1907- 1934 концертмейстер и 2-й дирижёр Великорусского оркестра). В начале Великой Отечеств.войны 1941-45 большинство музыкантов ушли на фронт и оркестр был расформирован. Созданный в апреле 1942 на радио ансамбль народных инструментов состоял в основном из артистов быв. Оркестра русских народных инструментов им. В. В. Андреева Ленингр. филармонии; сюда вошли и музыканты, работавшие ещё с Андреевым, - В. В. Виддер, В. В. Иванов, С. М. Синицын, А. Г. Шагалов. К 1946 оркестр насчитывал св. 40 чел. Возрождённому на базе Ленингр. радио Оркестру рус.нар. инструментов в 1951 возвращено имя его основателя - В. В. Андреева. Оркестр становится одним из ведущих музыкальных коллективов.

## Тема 23 «Балалайка»

**Балалайка** - русский народный струнный щипковый инструмент. Самые ранние сведения о Б. относятся к 1715. Корпус народной балалайки деревянный, обычно треугольный, склеенный из отд. сегментов, иногда овальной или полусферич. формы, долблёный. Гриф длинный со слегка отогнутой назад лопатообразной головкой. Дека тонкая, плоская с одним круглым резонаторным отверстием или несколькими, расположенными звездообразно. На шейке навязано 5 жильных ладов, дающих диатонич. звукоряд. Струн 3; сначала применялись жильные струны, позднее - металлические. Вторая и третья струны настраиваются в унисон, первая - на кварту выше. Иногда употреблялись и др. строи: квартовый ("разлад"), кварто-квинтовый, мажорное и минорное трезвучия (т. н. "гитарный" строй). Звук извлекается бряцанием указательным пальцем правой руки по всем струнам сверху вниз и обратно (осн. приём) и защипыванием отд. струн (гл. обр. первой). Изредка на отд. аккордах применяется т. н. "дробь" - бряцание четырьмя пальцами. Звучит Б. негромко, но звонко. Использовалась в качестве сольного, а также ансамблевого инструмента и для аккомпанемента пению. На Б. исполняли нар.песни, преим. "частые" (т. е. быстрые), танцы, небольшие инстр. пьесы.

## Тема 24 «Баян»

**Баян** (по имени легендарного др.-рус. певца-сказителя Баяна (Бояна)) - клавишно-пневматич. инструмент, усовершенствованная гармоника с хроматич. звукорядом для исполнения мелодии и басо-аккордового аккомпанемента во всех тональностях. Прототипом первого Б. была четырёхрядная петерб. гармоника. Назв. "Б." первоначально (1903) было применено к рояльной гармонике. В совр. понимании термин введён мастером П. Е. Стерлиговым и гармонистом Я. Ф. Орланским-Титаренко. По заказу последнего в 1907 Стерлиговым был изготовлен Б. с 4 рядами клавишей (в виде лопаточек) на правой клавиатуре. Система Стерлигова получила назв. петербургской (ленинградской). Существовали также системы В. П. Хегстрема, Н. З. Синицкого и др. Общеупотребительной системой стала московская. В каждом поперечном ряду располагаются кнопки, дающие осн. тон, мажорную терцию от него, построенные на нём мажорное и минорное трезвучия и доминантсептаккорд. Звуки и созвучия, извлекаемые соответствующими друг другу кнопками соседних рядов, находятся в кварто-квинтовом отношении, на выборной клавиатуре к-рых каждый звук извлекается с помощью особой кнопки. Это позволяет брать аккорды в разных расположениях, исполнять неаккордовую фактуру, полифонич. муз.ткань. На готово-выборном Б. имеются и кнопки "готовых" аккордов. Инструменты с неск. комплектами язычков, включаемых при помощи т. н. регистров и издающих звуки разл. тембра, наз. тембровыми Б.
Б. - один из самых распространённых рус.нар. инструментов. Любители и профессионалы играют на нём соло и в ансамблях, а также аккомпанируют пению.

## Тема 25 «Гусли»

**Гусли** - рус.струн. щипковый инструмент. Различают Г. крыловидной, шлемовидной и прямоугольной формы. Крыловидные Г. (их называют также "звончатыми" или "яровчатыми") имеют долблёный (старинные) или клеёный (современные) корпус, закрытый деревянной декой, и от 5-9 до 12 струн.настраивающихся диатонически, обычно в мажорном ладу; длина этих Г. 550-650 мм, ширина до 200-300 мм и высота 40-50 мм. Во время игры инструмент держат на коленях "открылком" влево и правой рукой, часто при помощи плектра, бряцают по струнам, а пальцами левой руки глушат ненужные звуки. Изредка отд. струны защипывают. Звучание Г. громкое, звонкое. Крыловидные Г. применялись в нар. быту; они были распространены в сев.-зап. районах страны, граничащих с Прибалтикой, Карелией и Финляндией, где бытует родств. им инструмент, к-рый эстонцы называют каннель, латыши - кокле, литовцы - канклес, карелы и финны - кантеле. В 1900-х гг. крыловидные Г. были усовершенствованы О. У. Смоленским и Н. И. Приваловым, создавшими для ансамблевой игры семейство Г. - Г.-пикколо, прима, альт, бас. Эти инструменты используются и в совр. "хорах гусляров".

Шлемовидные Г., или Г.-псалтирь, выделываются из тонких досок и имеют от 11 до 36 струн диатонич. настройки; их длина 800-1000 мм, ширина 450-500 мм и высота 100-120 мм. Во время исполнения инструмент кладут на

колени, опирают вершиной о грудь и пальцами обеих рук защипывают струны. Звучат шлемовидные Г. мягче крыловидных. Они являются более совершенным инструментом, однако техника исполнения на них сложнее. Поэтому эти Г. находили распространение гл. обр. среди проф. нар.музыкантов - скоморохов. По мере исчезновения скоморошества они стали выходить из употребления и встречаются теперь лишь в Поволжье, где известны под названиями гусля (татары), кюсля (мари), кёсле (чуваши), гусли, или крезь (удмурты).

## Тема 26 «Волынка»

**ВОЛЫНКА** - нар.духовой язычковый инструмент. Представляет собой мех (воздушный резервуар) из кожи или пузыря животного, в к-рый вделаны маленькая трубочка для нагнетания воздуха и несколько игровых трубок: одинарная (иногда парная и как редкое исключение тройная) трубка с игровыми отверстиями, на к-рой исполняют мелодию, и одна, две и более басовые трубки, сопровождающие игру непрерывным и не изменяющимся по высоте бурдоном. Встречаются В. и без бурдонных трубок, например груз.ствири. Все игровые трубки имеют пищики из камыша с одинарным или (реже) двойным язычком. Исполнитель держит В. под мышкой или перед собой. Мех наполняется воздухом, который приводит язычки в состояние вибрации, и трубки начинают звучать. Когда исполнитель набирает воздух в лёгкие, он прижимает мех к корпусу, благодаря чему звучание не прекращается и сила его остаётся неизменной. Некоторые В. снабжены маленькими мехами (типа кузнечных) для накачивания воздуха в резервуар.

Применяется гл. обр. для сопровождения массовых нар.танцев на открытом воздухе. Иногда волынщик поет на фоне звучания бурдонных трубок, а в перерывах между пением исполняет инстр. отыгрыши. Для исполняемой на В. музыки характерно обилие мелизматики - фиоритур, коротких трелей и т.п. В.- преим. сольный инструмент, но нередко используется и в разл. инстр. ансамблях.

Разновидностью В. является франц. мюзет.

## Тема 27 «Дудочка, свирель»

Дудка представляет собой трубку с игральными отверстиями и свистковым приспособлением. Дудки отличаются размерами (длина от 20 до 50 см). Количеством игральных отверстий, конструкцией свискового приспособления может быть от 3 до 7. Для изготовления изготовленияиспользуют клен, ясень, орешник, граб, сосну, липу, крушину. В современной практике используют алюминий и эбонит. Бывают цельные и соединенные в блок-флейты. Дудки высверливаются, выжигаются, выкручиваются вручную, точатся на токарном станке.

**Свирель** — духовой инструмент. Изготавливается из дерева, имеющего мягкую сердцевину, бузины, ивы, черемухи. Сердцевина эта вывертывается тоненькой палочкой или выжигается раскаленной проволокой. Один конец дудки срезается наискось, близ отверстия отщепляется тоненький язычок и затем по длине дудки прорезается от 4 до 8 отверстий. Иногда такие дудки делают из камыша, ягеля, коровки. В Россию, как предполагается, свирель

перекочевала из Древней Греции. В античные времена свирель представляла собой музыкальный духовой инструмент, состоящий из семи разной длины тростниковых трубочек, связанных друг с другом. Согласно древнегреческой мифологии, её изобрёл Гермес, чтобы забавляться, когда будет пасти коров. Есть другое предание про древнегреческого бога леса Пана, который связал несколько тростинок и играл на свирели для своей любимой. Этот музыкальный инструмент и по сей день весьма любим пастухами Греции.

## Второй год обучения

## Тема 1 «Барокко»

Барóкко (итал. baroccо — «склонный к излишествам», порт. perola barroca — «жемчужина неправильной формы»; существуют и другие предположения о происхождении этого слова) — характеристика европейской культуры XVII—XVIII веков, центром которой была Италия. Стиль барокко появился в XVI—XVII веках в итальянских городах: Риме, Мантуе, Венеции, Флоренции.

*Общая характеристика эпохи:* Анализ ситуации, сложившейся в европейской культуре к концу XV1 в. Историко-культурная панорама. Формирование нового мировоззрения, смена ценностных ориентаций. Изменения в тематике и эмоциональном тонусе искусства. Принципы эстетики барокко.

*Развитие музыкальных жанров в эпоху Барокко.* Формирование и развитие жанра оперы. Рождение нового стиля. Синтетичная природа жанра. Предпосылки для формирования оперы. Специфика жанра. Оперные школы Италии: Флоренция (творчество Ринуччини, Каччини и Пери), Мантуи (творчество Гальяно, раннего Монтеверди), Рима (творчество Кавальери, Ланди, Мадзокки, Ф. Каччини), Венеции (творчество Монтеверди, Кавалли, Легренци, Драги, Д. Габриели, М.А. Чести) и Неаполя (творчество Провенцале, А. Скарлатти). Определение специфики и основных достижений в каждой оперной школе. Формирование жанровой типологии оперы: опера buffa и оперы seria. Французская оперная школа: творчество Ж.Б. Люлли и специфика французского оперного искусства. Опера в Англии и Германии. Инструментальная музыка Барокко. Формирование современного инструментария, форм совместного музицирования. Повышение самостоятельности и значения инструментальной музыки. Формирование жанровой системы: сонаты, концерта (и форм концертирования), их разновидности. Развитие полифонических жанров. Творчество Корелли, Вивальди, Пахельбеля, Бема, Букстехуде и др. западно-европейских композиторов. Клавирное творчество: французские клавесинисты и

английские верджинелисты. Специфика их произведений, творчество Куперена, Рамо, Дакена, Доуленда, Булла, Берда и др. композиторов.

## Тема 2 «И.С.Бах. Биография»

**И.С. Баха (1685 - 1750).** Значение творчества Баха в истории развития западно-европейского музыкального искусства. Уникальность, всеохватность искусства композитора. Отражение богатейшего спектра образов, эмоциональных состояний в произведениях разных жанров, многосторонность музыки Баха. Основные периоды жизни и творчества. Сферы деятельности композитора. Бах органист и импровизатор. Типология и стилистика жанров органной музыки: хоральные прелюдии и токкаты (прелюдии, фантазии) и фуги. Клавирное творчество Баха. Расширение образного содержания клавирной музыки. Жанр клавирной фуги и малый полифонический цикл.

## Тема 3 «Клавирное творчество. Инвенции»

*Инструментальная музыка XVII-XVIII вв.*

Превращение инструментальной музыки в самостоятельное художественное явление, постепенное освобождение от влияния вокальной полифонии.

Изменение форм музыкальной жизни, воздействие среды на развитие инструментального стиля. Концертность и концерт.

Разветвленность и смешанность тенденций, неравномерное развитие жанров. Клавирная школа в Англии и Франции. Органная школа в Германии. Скрипичная школа в Италии. Преобладание сольного исполнительства.

Кристаллизация важнейший инструментальных форм при активном взаимодействии полифонических и гомофонных традиций. Понятие темы и ее развития. Перелом в сторону гомофонии. Сфера импровизации.

Нечеткость границ между жанрами, формирование жанровых закономерностей в связи с определенной тембровой сферой. Преобладание циклических жанров.

## Тема 4 «Французская сюита c-moll»

Преобладание циклических жанров, понятие цикла. Особенности циклических форм рубежа XVII-XVIII веков.

Сюита как самый распространенный цикл. Исходная модель танцевальной сюиты, входящие в нее танцы, их соотношение и драматургические функции. Контраст как основной объединяющий принцип в сюите. Свободные танцы. Роль нетанцевальных разделов. Вступление как смысловой центр.

Клавирная сюитау Баха на примере французской сюиты c- moll.

**Тема 5 «Хорошо темперированный клавир»**

Особенности полифонии. Малый цикл и его истоки, особый характер циклообразования, принципов темообразования, методов развития и изложения. Относительная самостоятельность и художественная самодостаточность свободно-импровизационного раздела. Прелюдия, токката, фантазия. Фуга – высшая полифоническая форма. Тема, ее образно-драматургический смысл и музыкально-стилистический облик. Композиционная схема фуги, основные приемы и методы полифонического развития. «Хорошо темперированный клавир».

**Тема 6 «Органные произведения»**

Веймарский период (1708-1709). Переезд в Веймар. Служба в церкви. Поездка в Мюльхаузен на испытание органа.

Центральное значение органных произведений. Органные произведения подразделяются на органные циклы (прелюдия и фуга; фантазия и фуга.И т. д.) и одночастные хоральные прелюдии. Рассмотрим два вида органных произведений на примерах: токкаты и фуги d-moll и хоральной прелюдии Es-dur.

Хорал – это протестантское богослужебное песнопения. Мелодия хорала звучит в верхнем голосе, а остальные голоса становятся аккомпанирующими. Образуется особый хоральный (четырёхголосный, аккордовый )склад.

**Тема 7 «Классицизм. Гайдн, биография»**

Классицизм. Убежденность в разумности бытия, в наличие единого порядка. Античность как образец. Три периода в развитии стиля: императивный классицизм (40−70 гг.XVII в.), галантный классицизм (80 г. XVII − 20 г. XVIII в.), просветительский классицизм (30−80 гг. XVIII в.).

Императивный классицизм и появление нового героя, жизнь которого связана со служением государству. Столкновение чувства долга и личных интересов. Разум как основа классицистского представления о мире и рационалистический способ разрешения конфликта.

Нормативность классицистского искусства. Теория аффектов.

Лирическая трагедия Ж.-Б.Люлли.

Галантный классицизм и идея прогресса разума. Отказ от культа античности, идея относительности истины. Проблема канона. Новое содержание искусства.

Творчество французских клавесинистов. Ф.Куперен. .

*Просветительский классицизм*

**Общий обзор.** Культура эпохи Просвещения как обобщение ценностей, накопленных в предшествующие периоды развития классического стиля. Синтезирующий характер искусства.

Социально-политическое содержание эпохи – борьба молодой буржуазии против феодального строя.

Рационалистический характер миропонимания эпохи Просвещения.Концепция исторического прогресса. Научное, материалистическое понимание сущности природы и человека.

Критика феодального общества и задача практического переустройства государства.

Философы-просветители. Деятельность Вольтера, Руссо, Даламбера и др

Идея «царства разума» Вольтера. Основной нравственный закон как условие существования человечества и основа государства.

Энциклопедия и наука как способ изменения существующих порядков. Искусство как средством общественного прогресса.

Основные стилевые направления в эпоху Просвещения: классицизм, сентиментализм. **Йозеф Гайдн(1732-1809)**, основоположник классической инструментальной музыки, симфонии и квартета,

родоначальник современного оркестра. Создание целостной системы из элементов, разбросанных в различных жанрах, школах, направлениях. Цельность мировоззрения Гайдна, присущие ему черты философского рационализма. Гармоничное восприятие мира. Оптимистический эстетический тонус творчества. Отражение жизни в рационально обобщенных образах, лишенных эмоциональных крайностей и преднамеренной индивидуализации. Отсутствие индивидуализированной сюжетности. Знакомство с биографией композитора.

**Тема 8 «Симфония Es-dur»**

Симфония — музыкальное сочинение для оркестра, обычно в трех или четырех частях, иногда с включением голосов.

Венская классическая школа и создание классического сонатно-симфонического цикла. Понятие темы. Принципы тематического развития. Основной принцип-это контраст между частями. Последний период творчества. Лондонские симфонии. Аналитический разбор симфонии Гайдна Es-dur.

**Тема 9 «Соната e-moll»**

Соната(итал. sonare — звучать) — жанр, инструментальной музыки, для камерного состава инструментов, как правило, соло или дуэта.

Гайдн писал свои сонаты для клавесина.

Сонатно-симфонический цикл.

| Характер | энергичный | лирический | стремительный |
|---|---|---|---|
| Темп | allegro | andante | presto |
| Форма | сонатная | Трехчастная,вариации | рондо |
| Тональность | T | S | T |

Аналитический разбор сонаты e-moll.

10 тема «Соната d-dur»

Аналитический разбор Й. Гайдна сонаты d-dur. Сонатное allegro.Анализ частей и тем сонаты. Сравнительный анализ тональности побочной партии в экспозиции и репризе. Выявление контраста средний части сонаты по

отношению к крайним частям произведения. Определение формы рондо в финале. Характеристика рефрена и эпизодов.

**Тема 10 «В. А. Моцарт, биография»**

***Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791).***Великий австрийский композитор. Гениальные способности.В 3 года уже мог отличать консонансы и диссонансы. В 4 года заучивал маленькие пьески наизусть. В 4 года пытается сочинить свой первый концерт для клавесина. В 6 лет исполняет сложные виртуозные произведения. Параллельно овладел игрой на скрипке и органе. Турне по городам Европы.Миланский оперный театр заказал оперу.Избрание членом Болонской академии. Знакомство с наследием итальянских композиторов, живописцев и скульпторов. По заказу немецкого театра пишет оперу «Свадьба Фигаро». Параллельно с зингшпилем «Волшебная флейта» пишет Реквием - похоронную мессу.

**Тема 11 «Соната A-dur»**

Жанры камерно-инструментальной музыки венских классиков. Клавирная соната, ее специфика, рождение нового стиля в клавирной сонате Гайдна и Моцарта. Сравнительный анализ сонат Моцарта и Гайдна, на примере сонат D-dur и A-dur.

**Тема 12 «Симфония № 40 I и II ч.»**

Роль В.А.Моцарта в создании классической симфонии; самостоятельность и разнообразие поисков. Эволюция симфонии от прикладных форм к трем великим симфониям 1788 года; формирование в них новых направлений жанра.

Сложность и многозначность образов, создание подлинно симфонической концепции. Влияние театральной драматургии на характер тематизма симфонии. Контрастность основных музыкальных образов сонатного allegro, интенсивность разработки, динамизация репризы.

Подчинение средних разделов цикла единому драматургическому замыслу. Финал как итог развития, конкретизирующий содержание симфонии. Интонационное единство симфонического цикла. Аналитический разбор первой и второй части.

**Тема 13 Симфония № 40 III и IV ч.»**

Менуэт – танцевальный жанр. Менуэт в третьих частях в симфониях Моцарта и Гайдна. Различие и сходство. Структура менуэта. Основные темы. Финал написан в сонатной форме. Темы проходят основные этапы развития и не менее напряженны по сравнению с первой частью. Определить пользуясь нотным переложением в две руки. Основные разделы сонатной формы.

## Тема 14 «Опера «Свадьба Фигаро»

Основные оперные жанры и их интерпретация в оперном творчестве Моцарта. «Свадьба Фигаро». Трилогия П.О.Бомарше – отражение идей эпохи Просвещения. Новый тип героя, сражающегося за свои права; оружие – разум и смех. Сохранение в опере остроты конфликта: противопоставление аристократа и плебея. Перевод конфликта в актуально-нравственный план, переход от комедии положений к комедии характеров. Преодоление ограниченности рамок жанра оперы-buffa. Внешнее сохранение оперных форм и наполнение их новым содержанием. Показ характеров героев в интенсивном сценическом действии. Роль ансамблей и финальных сцен, определяющих позицию каждого из персонажей. Жанрово-бытовые истоки музыкального языка.

## *Тема 15* «Опера «Свадьба Фигаро, сольные номера»

Характеры героев наиболее полно раскрываются в *сольных номерах (ария, ариозо, ариетта, каватина, монолог, баллада, песня).* Различные функции в опере имеет речитатив — музыкально-интонационное и ритмическое воспроизведение человеческой речи. Нередко он связывает (сюжетно и в музыкальном отношении) отдельные законченные номера; часто является действенным фактором музыкальной драматургии. В некоторых жанрах оперы, преимущественно комедийных, вместо речитатива используется *разговорная речь*, обычно — в диалогах. Прослушаем Каватину Фигаро, Ариетту Барбарины, Арию Сюзанны из 4 действия и конечно вокальные номера Керубино.

## Тема 16 «Свадьба Фигаро, ансамбли»

Сценическому диалогу, сцене драматического спектакля в опере соответствует *музыкальный ансамбль* (дуэт, трио, квартет, квинтет и т. д.), специфика которого даёт возможность создавать конфликтные ситуации, показывать не только развитие действия, но и столкновение характеров,

идей. Поэтому ансамбли зачастую появляются в кульминационных или заключительных моментах оперного действия. Прослушаем диалог Сюзанны и Фигаро из первого действия.

## Тема 17 «Волшебная флейта»

Опера – зигшпиль с разговорными диалогами. Считается национальной немецкой оперой. Волшебная флейта создана Моцартом на либретто Шиканедера Э. Премьера состоялась в Вене в 1971 году.**Основной сюжет оперы, действие первое. Действие I.** Принц Томино заблудился в горах, спасаясь от змея. Три дамы, служительницы Царицы ночи, спасают его от змея. Очнувшийся принц видит птицелова Папагено, делающего вид, что спас принца именно он. Три дамы возмущены его бахвальством и наказывают, повесив на рот замок. Дамы сообщают принцу, что он спасён Царицей ночи, которая дарит ему портрет своей дочери Памины. Томино влюбляется в портрет. По словам Царицы ночи, девушку похитил злой волшебник Зарастро. Принц отправляется спасать Памину. Царица даёт ему волшебную флейту, которая поможет одолеть зло. Папагено получает волшебные колокольчики и должен по велению Царицы помогать принцу. В сопровождении трёх мальчиков они отправляются в путь. Мавр Моностатос, охранявший Памину в замке волшебника, похитил ее. Папагено проникает в комнату, где спрятана девушка. Птицелов и мавр пугаются друг друга, мавр убегает. Папагено рассказывает Памине, что его послала мать, и о влюбившемся в нее по портрету принце Тамино. Девушка согласна бежать, мавр бросается в погоню. Томино в это время находится в священной роще с тремя храмами. Жрец рассказывает принцу, что его обманули: Зарастро на самом деле добрый волшебник, а не злой, и Памину он похитил по воле богов. Тамино начинает играть на флейте и слышит колокольчики на костюме Папагено. При звуках волшебной флейты мавр вынужден прекратить погоню. Зарастро обещает Памине помочь встретиться с Томино. Появляется Моностатос, поймавший принца. Томино и Памина бросаются друг другу в объятья. Прослушаем увертюру и первое действие оперы.

## Тема 18 «Волшебная флейта»

**Содержание второго действия оперы:**Зарастро открывает жрецам, что Томино послан стать защитником Храма Мудрости от Царицы ночи, и в награду получит в жены Памину, для чего она и была похищена. Принца ожидают испытания. Тем временем Моностатос снова преследует Памину. Но слышится голос Царицы ночи, и он убегает. Царица в отчаянии от того, что принц Тамино хочет посвятить себя служению храму, и просит дочь воздействовать на него. Та отказывается. Царица грозит отречься от дочери, если та не убьет волшебника. Ария Царицы:

В храме принца и Папагено подвергают первому испытанию — на молчание. Памина думает, что принц ее разлюбил. Второе испытание — Томино говорят, что он должен проститься с Паминой навсегда. И он покидает ее. А Папагено, увидев чудесную девушку, не выдерживает испытание — он наконец нашел свою Папагену.

Памина хочет смерти, но три мальчика успокаивают её. У принца последнее испытание: пройти сквозь огонь и воду. Появляется Памина, чтобы пойти вместе с ним. Волшебная флейта поможет им. Папагено же наказан, он потерял Папагену. Но три мальчика напоминают ему о волшебных колокольчиках, которые должны помочь вновь обрести возлюбленную. Последнюю попытку предпринимает Царица ночи: она обещает свою дочь Моностатосу, если тот поможет уничтожить храм. Но наступает день, и исчезает власть Царицы. Рассеивается мрак, и восходит солнце. Жрецы славят доброту и разум Зарастро.

## Тема 19 «Бетховен, биография»

Людвик Ван Бетховен (1770-1827г.г.)Великий немецкий композитор.Родился в городе Бонне( немецком городе)в семье музыканта. Отец Бетховена обучал сына игре на клавесине затем на скрипке, органе и альте.В восемь лет Бетховен дал свой первый концерт в городе КёльнеВ 10 лет отец мальчика забрал его из школы. В 12 лет Бетховен поступил на работу в придворную капеллу в качестве органиста. Занятия с Карлом Нефе. Знакомство с лучшими произведениями немецких композиторов. Первые композиторские опыты. Первое издание произведений Бетховена. Фортепианные вариации на тему марша Дресслера. Три сонаты для клавесинаВстреча с Моцартом в Вене. Занимается по гармонии у Гайдна.Добился успеха как пианист. Бурные импровизации на новом инструменте фортепиано. Уже в этот период творчества имя Бетховена ставят в один ряд с Моцартом и Гайдном. Прогрессирует глухота. Бетховен умер в 1827 году. Он похоронен на Венском кладбище. Дом в Бонне стал музеем.

## Тема 20 « Соната № 8»

Фортепианная соната Бетховена: различие в трактовке жанра, выход за рамки бытового музицирования, расширение образно-эмоционального содержания жанра, обновление стилистики сонаты в творчестве Бетховена. Аналитический разбор «Патетической сонаты» Бетховена. Определение строения первой части сонаты. Характеристика её тем. Анализ средств выразительности темы во второй части сонаты. Определение формы финала и значения коды сонаты.

## Тема 21 «Симфония №5»

Героико-трагическая образность в творчестве Бетховена. Тема борьбы и преодоления.

Первая часть симфонического цикла как средоточие борьбы. Контраст и взаимозависимость основных образов экспозиции. Новое качество тематизма, влияние музыки эпохи Французской буржуазной революции 1789 года. Завязка конфликта. Проникновение разработочности во все разделы формы, интенсивность разработки. Реприза, качественно новое соотношение образов. Роль коды. Динамизация сонатной формы.

Музыка как язык идей; способность музыки отражать процесс мышления. Глубина и сложность интеллектуального начала, философское осмысление жизненных процессов в медленных частях симфонического цикла. Герой Бетховена и идеалы Просвещения, взгляды представителей «Бури и натиска», влияние романтического мировоззрения. Борьба за общечеловеческие ценности.

## Тема 22 «Симфония № 5 III, IV»

Соприкосновение с народно-массовыми образами в третьей части цикла. Замена менуэта на скерцо.

Гармоничность миропонимания, свойственная Бетховену. Гармония человечества и вселенной как результат титанической борьбы, завоеванной победы. Финал – итог, достижение цели и идеала.

## Тема 23 «Увертюра Эгмонт»

Увертюра "Эгмонт" это музыка к спектаклю. Она выражает образы борьбы и победы, как и Пятая симфония Л. Бетховена. Увертюра это симфоническое вступление. Она рисует обобщенную картину борьбы фламандского народа за свою свободу, как отражение событий буржуазной революции XVI в. в Нидерландах и судьбы одного из ее вождей - Эгмонта, погибшего на эшафоте. В ходе беседы важно выяснить, сколько основных частей - образов услышали ребята), какой был ход развития музыки, как менялось состояние человека, каким путем пришел человек к победе. (В борьбе).Можно привести строки трагедии Гете из заключительного монолога Эгмонта: "Я выйду из темницы навстречу смерти почетной. Я умираю за

свободу! Ради нее я жил, боролся и за нее приношу себя в жертву... За Родину сражайтесь! Радостно отдайте жизнь за то, что нам всего дороже - за вольность, за свободу! В чем вам пример сегодня подаю!"

Подробный анализ в сонатной формы, в которой оно написано. сравнить темы вступления: первая - в характере испанского величавого и несколько тяжеловесного танца-шествия сарабанды - как олицетворение силы и жестокости испанских поработителей; вторая - "стенания" деревянных духовых инструментов - как воплощение народного горя, и финал - победный, жизнеутверждающий, в характере блестящего марша.

## Тема 24 «Три венские школы»

Венская классическая школа: представители, эстетическая платформа, жанровая система, специфическое проявление личностного начала в композиторском творчестве венских классиков.

Нововенская классическая школа: представители, эстетическая платформа.

Дьёрдь Лигети - представитель третий венской школы.

## Тема 25 «Романтизм»

Романтизм как определенный тип мировоззрения, способ отношения к жизни, мироощущение, определяющее правила в искусстве.

Исторические границы эпохи романтизма, этапы развития романтического музыкального стиля.

Корни романтизма (мировоззрение Ж.-Ж.Руссо, «Буря и натиск») и тесная связь историческими событиями. Поражение французской революции как поражение разума. Невозможность реализовать идеал, крушение иллюзий.

Разочарование в настоящем и утраченная гармония**.** Поиск идеала в прошлом.

Полярности, антитезы, свойственные романтическому мировосприятию. Острый конфликт личности и окружающей действительности, абсолютизация субъекта.

Место музыки в системе романтического мировоззрения.

Разлад чувственного и духовного, разорванность сознания. Отсутствие гармонии с миром и с собой. Романтические антитезы. Противопоставление идеала и окружающей действительности, недостижимость идеала и трагическое восприятие мира. Темы романтических скитаний и одиночества. Любовь и дружба как романтический идеал, идеализация прошлого, жизни, нетронутой цивилизацией.

Понятие народа как самостоятельно творящей субстанции. Собирание и изучение фольклора, фантастические и сказочные образы. Романтическое понимание природы. Взаимодействие музыки, литературы, живописи. Музыкальный романтизм и индивидуализация музыкального мышления.

Лидирующее положение Австрии и Германии в развитии музыки. Сложность и противоречивость исторической обстановки. Всемерное поощрение развлекательного искусства.

Обращение к внутреннему миру человека как к ведущей теме поэзии и музыки.

Рост национального сознания в Германии, интерес к прошлому, собирание и изучение литературного фольклора. В.и Я. Гримм, «Волшебный рог Мальчика» Арнима и Брентано. Общество «Молодая Германия».

Расцвет немецкой культуры /немецкая классическая философия и литература. «Бидермайер» и домашнее искусство, домашнее музицирование. Сближение бытовых и профессиональных жанров.

Разочарование в активной деятельности и протест против духовно ограниченной жизни – истоки немецкого романтизма. Рождение нового героя – художника. Жизнь творческой личности в мире, конфликт художника и общества как центральные темы искусства. Диалогический характер сознания художника, творчество как природное качество человека.

Задача искусства – продолжение природы. Процесс творчества как объект искусства, творчество как самовыражение. Исповедальность, автобиографичность. «Культ» музыки в немецком романтизме. Высокий уровень лирической экспрессии,

расширение «шкалы» настроений, тяготение к крайним эмоциям, афористичность и детализированность. Передача в музыке многоликости и единства жизненного процесса.

## Тема 26 «Ф. Шуберт, биография»

Перестройка жанровой пирамиды музыки, внимание к камерным жанрам, появление новых жанров /баллада, поэма/, процесс циклизации в инструментальной и вокальной музыке. Ф. **Шуберта (1797-1828).**Детство и юность композитора. Шубертиады в период творческого расцвета. Последние годы жизни и творчества.

## Тема 27 «Песни»

Роль камерно-вокальной лирики в творчестве Шуберта. Специфика жанра, сфера его бытования и распространения. Истоки камерно-вокального творчества композиторов-романтиков. Поэзия и круг поэтов, к творчеству которых обращались композиторы. Камерно-вокальное творчество Шуберта: эволюция стиля, новаторство композитора. Создание романтической песни. Положение песни в системе романтического искусства. Слияние достижений классической поэзии и новаторства в музыке. Сплав крестьянской песни, романса, оперной арии и выразительной речи. Песенный характер стиля, переосмысление средств выразительности, характера тематизма и методов развития. Особенности песенной драматургии. Лидирующее положение песни и вокального цикла в творчестве.Отличительные особенности героя Шуберта и героя Бетховена.Характеристика музыки и строение песен Шуберта: «Маргарита за прялкой», «Форель», «Серенада».Знакомство с вокальными циклами «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь».

## Тема 28 «Симфония h-moll»

«Неоконченная симфония» и её история создания. Особенности строения и тематизма симфонии Шуберта h-moll.Проникновение песенного тематизма в симфонию. Аналитический разбор частей и тем симфонии. Определение особенностей оркестрового звучания.

## Тема 29 «Фортепианные произведения»

Шубертом написано огромное количество произведений для фортепиано. Фортепианные произведения близки бытовой музыки. Излюбленными

жанрами были танцы и марши. Знакомство с вальсом и «Военным маршем» D-dur. Появление в творчестве Шуберта новых жанров: экспромта и музыкального момента. Знакомство с новыми жанрами на примере «Музыкального момента» f-moll и экспромта Es-dur.

## Тема 30 «Шопен. Биография»

**Фредерик Шопен (1810-1849г.г.)**Великий польский композитор. В 5 лет исполнял несложные пьесы. В 7 лет первый концерт. Владел немецким и французским языками. Хорошо рисовал. Дар актёра.Первые сочинения: Полонез для фортепиано соль минор.Признан как лучший пианист Польши.1829г. Поездка в Вену. Осень 1830 года Шопен выехал из Варшавы. По дороге в Париж узнаёт о подавлении восстания. В этот период создан революционный этюд (до-минор). Не имеет возможности вернуться в Польшу. В Париже он выступал с концертами. Исполнял в основном свои произведения. Давал уроки музыки. Был знаком с известными людьми своего времени: Джорж Санд (писательница и впоследствии жена композитора),Ф.Листом, Р.Шуманом, Г. Берлиозом и т.д.Умер друг Ян Матушинский. Ссора и разрыв с Жорж Санд. Болезнь лёгких. Поездка в Лондон.Похоронен Шопен в Париже, а сердце было отправлено в Варшаву(по завещанию самого композитора), где хранится в костеле Святого Креста.

## Тема 31 «Мазурки, полонезы»

*Жанр миниатюры в творчестве Шопена*

Особенности творчества композитора, черты стиля его произведений, основные этапы творчества. Жанр миниатюры в творчестве Шопена. Фортепианное творчество Шопена. Особенности творчества композитора, черты стиля его произведений, основные этапы творчества. Специфика преломления популярных инструментальных жанров в творчестве Шопена.

Мазурка – польский народный танец в трехдольном размере. Это подвижный танец. Ритм мазурки изменчив, акцент падает на третью долю такта.

Мазурки Шопена –пьесы танцевального характера, в которых композитор сочетает черты трех танцев: мазур, куявик и оберек. Мазурки Шопена рассчитаны на концертное исполнение. Мазурки Шопена можно разделить на три группы: «блестящие танцы», лирические и «образки»

(картинки). Знакомство с мазурками Шопена на примере мазурок C-dur (op.56 №2), a-moll (op.68 №2), B-dur (op.7 №1).

Основой полонеза стал национальный танец «польский». Полонез представлял собой празднечное церемониальное шествие в старину в нем участвовали одни лишь рыцари. В XIX веке бал открывался полонезом. В первой паре шел хозяин с самой уважаемой гостьей. Полонезы Шопена предназначены для концертного исполнения.

По характеру полонезы Шопена весьма различны: от лирических поэм, до картин полных драматизма, а так же блестящие полонезы, воскрешающие картины рыцарских времен. Ритмические особенности полонеза.Знакомство с полонезами Шопена на примере полонеза A-dur (op40 №1).

## Тема 32 «Вальсы, этюды, прелюдии, ноктюрн»

*«Вальс cis-moll»*

**ВАЛЬС** (франц. valse, от нем. Walzer, от walzen - выкручивать ногами в танце, кружиться; англ. waltz, итал. valzero) - парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением; один из самых распространённых бытовых муз. жанров, прочно утвердившийся в проф. музыке европ. стран. Муз. размер трёхдольный (3/4, 3/8, 6/8). Темп умеренно-быстрый.

Назв. "В." появилось в 70-х гг. 18 в. как обозначение нар. крестьянского танца нек-рых областей Юж. Германии и Австрии (то же что лендлер, или "нем. танец").

С проникновением в город (прежде всего в Вену) танц. движения и музыка В. становятся более плавными, темп - более быстрым, определяется яркий акцент на 1-й доле такта, ритмич. формула

С нач. 19 в. В. - самый популярный во всех слоях европ. общества танец. Развитие В. особенно интенсивно проходило в Вене. Расцвет венского В. связан с творчеством Й. Ланнера, И. Штрауса-отца, а позднее его сыновей Йозефа и в особенности Иоганна, прозванного "королём вальса".

Вальсы Ф. Шопена, Ф. Листа приближаются к поэмным жанрам романтич. музыки, сочетая в себе лирико-поэтич. выразительность с элегантностью и блеском, иногда виртуозностью.

Подобно мазуркам вальсы Шопена строятся из нескольких эпизодов различного характера, часто в разных темпах. Среди семнадцати вальсов Шопена особой популярностью пользуется вальс cis-moll. Знакомство с музыкой и анализ средств выразительности всех трех тем вальса.

Слово «прелюдия» с латинского обозначает «вступление». Во времена Баха прелюдия была лишь частью подготавливающей своим импровизационным звучанием фугу. Так же существовали органные хоральные прелюдии.

Однако в творчестве Шопена этот жанр впервые обрел свою значимую самостоятельность. Композитор создал цикл из 24 прелюдий. Прелюдии Шопена написаны во 24-х мажорных и минорных тональностях. Несмотря на миниатюрность прелюдий они законченные и совершенные по форме. Чаще всего прелюдии написаны в простых формах. Преобладает форма периода. Знакомство и аналитический разбор прелюдий: ми-минор, ля-мажор, и до-минор.

Этюдом называется пьеса,предназначенная для развития техники игры на каком-либо инструменте. Широко известны этюды Черни, Крамера, Клементи, Мошелеса, Таузига, Гензельта. Этюды Шопена не только способствуют развитию технических навыков, но и ставят перед собой художественные задачи. Знакомство и анализ на примере этюдов до-минор, ми-мажор.

Слово ноктюрн переводится с французского как «ночная песнь».Основоположником этого жанра является Джон Фильд. Однако Ноктюрны Шопена отличаются от салонных пьес Фильда. Они более проникновенны, наполнены глубиной взволнованной лирики и серьезностью мысли. Ноктюрн фа-минор можно отнести к группе лирических произведений тонких и поэтичных. Он написан в трехчастной форме. Нежная мелодия на фоне равномерного сопровождения крайних частей контрастирует с тревожной музыкой середины. Анализ средств выразительности.

Третий год обучения (четвертый год обучения)

**Тема 1 «Русская до XIX века»**

*Общая характеристика:* Культурно-историческая панорама. Преобразования в России.развитие новых философских и эстетических концепций. Стилевые тенденции в искусстве. Романтизм в отечественной музыке, его специфика. Барочные, сентименталистские и классицистские тенденции в отечественном

искусстве изучаемого периода. Новое поколение музыкантов: С.Давыдов, Д.Кашин, А.Жилин, А.Титов, Алябьев, Варламов и др. Жанровая система первой половины Х1Х в. Собрания народных песен и их обработки. Музыка и быт.Большой и славный путь прошла в своем развитии русская музыка. Сколько великих композиторов: Глинка, Даргомыжский, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Скрябин, Рахманинов, Глазунов и многие другие! Их искусство прославило нашу Родину. Во всех странах земного шара звучит их музыка и будит в сердцах людей светлые, добрые и чистые чувства.

Расцвет музыкальной культуры в XIX веке был подготовлен всем ходом развития её в России. Веками накапливались в народе драгоценные родники музыкального искусства. Народное поэтическое и музыкальное творчество существовало еще в глубокой древности, и в нем отразилась вся жизнь и история народа: его обычаи и обряды, его труд и борьба за свободу, его надежды и мечты о лучшей жизни. Немало суровых, мужественных песен было создано в народе о Степане Разине, Емельяне Пугачеве и других руководителях крестьянских восстаний и войн.

Высоко ценил песни о Разине и Пугачеве великий русский поэт А.С.Пушкин. В своей повести «Капитанская дочка» Пушкин приводит песню «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка» и говорит о ней как о любимой песне Пугачева. Бережно собирали и изучали родную песню наши русские композиторы-классики. Некоторые их них - Балакирев, Римский-Корсаков, Лядов - составили сборники русских песен для голоса в сопровождении фортепиано. В своих произведениях они нередко использовали русские напевы. А сочиняя собственные мелодии, вводили в них характерные для русских песен интонации, попевки и мелодические обороты. Музыка Глинки и Чайковского, Бородина и Мусоргского понятна и доступна широкому слушателю именно потому, что она богата прекрасными мелодиями, песенна.

В XVIII веке появляется бытовая *городская песня*, с аккордовым гармоническим сопровождением, новая по своему выразительному характеру. Более простая по своему складу городская песня возникла на мелодической основе старинной народной песни, которую часто называют «крестьянской». И почти в каждой городской песне в той или иной мере использованы попевки, ладовые и ритмические особенности старинной песни.

Заметное влияние на развитие городской песни оказало творчество русских поэтов. Пример тому - песня «Чем тебя я огорчила», сложенная народными певцами на немного измененные слова известного русского поэта XVIII века А.Сумарокова.

В XVIII веке появляются *нотные записи* русских народных песен. Первый

сборник народных песен выпустил певец-гуслист В.Трутовский; за ним последовало обширное собрание, составленное известным русским поэтом Н.Львовым в содружестве с И.Прачем. В эти сборники вошли не только наиболее популярные и любимые народом старинные песни, но также более новые городские. Сборники познакомили любителей музыки с прекрасными русскими мелодиями. Многие из песен впоследствии использовались композиторами в операх и в инструментальных произведениях.

На протяжении XVIII века привычные напевы народных песен всё чаще звучат в различных инструментальных пьесах, в музыке к театральным пьесам и в операх. Разумеется, интерес к народным мелодиям возник не сразу. На первых порах жители обеих русских столиц довольствовались произведениями зарубежных композиторов. При дворе в Петербурге часто ставились пышные оперные спектакли для узкого круга слушателей. Но гораздо большее значение имела деятельность маленьких оперных трупп, часто посещавших Петербург и Москву, начиная с 30-х годов. Общедоступности спектаклей способствовали умеренные цены. Это были итальянские и французские весёлые комические оперы на сюжеты бытового характера, в которых пение нередко чередовалось с разговорными диалогами.

По образцу разговорных опер с течением времени создавались и *первые русские оперы*. Вначале это были незатейливые бытовые комедии с музыкальными вставками, основанными на мелодиях русских песен. В некоторых из них высмеивались быт и нравы различных сословий - купцов, чиновников («Санкт-Петербургский гостиный двор» крепостного музыканта М.Матинского). И в этом, несомненно, проявилась связь первых русских опер с передовой русской литературой (в особенности, с творчеством Фонвизина).

В те годы в Петербурге большой известностью пользовался общедоступный «Российский театр». На петербургских и московских сценах выступали талантливые русские артисты, как, например, Е.Сандунова. Украшением домашнего театра Шереметьева была замечательная крепостная актриса Параша Жемчугова (о её необычайной судьбе в народе сложилась песня «Вечор поздно из лесочка»). Однако участь талантливых русских актеров и музыкантов в условиях крепостнической России часто оказывалась трагичной, многие из музыкантов безвременно погибали.

Несмотря на тяжелое, бесправное положение музыкантов, в последней четверти XVIII века в России складывается уже своя композиторская школа. Молодые композиторы создают выразительные романсы и обработки

русских песен, фортепианные и скрипичные пьесы, симфонические увертюры, музыку к спектаклям и, наконец, оперы. Среди них были Дубянский, Березовский, Бортнянский, Фомин, Хандошкин и другие.

Расскажем подробнее о некоторых из них:

**Евстигней Ипатьевич Фомин**

(1761 – 1800)

Евстигней Ипатьевич Фомин - один из создателей первых русских опер. Е.И.Фомин родился 5 августа 1761 года в Петербурге, в семье солдата-артиллериста. Шести лет его зачислили в музыкальные классы Академии художеств. После блестящего окончания Академии художеств Фомин был отправлен для усовершенствования в Италию. В болонье он занимался у известного композитора и теоретика падре Мартини. Успехи Фомина были высоко оценены. Как и ранее юного Моцарта, его даже избрали в члены Болонской филармонической академии, что было большой честью. Три года пробыл Фомин в Италии, затем вернулся в Россию. Здесь началась его интенсивная творческая деятельность. Он пишет оперы, музыку к драматическим спектаклям. В 1787 году состоялась премьера его оперы "Ямщики на подставе", или "Игрище невзначай". В прекрасных песнях и хорах этой оперы отражена жизнь ямщиков, их горести и радости. Среди лучших страниц оперы - хор "Высоко сокол летает" - представляет собой обработку для хора протяжной песни того же названия. Чудесно, с большой изобретательностью разработана в финале оперы хороводная "Во поле берёза стояла". В основе увертюры к опере лежит насмешливая разудалая песенка "Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь".

К русским сюжетам обращается Фомин и в некоторых других операх, например в опере "Новгородский богатырь Боеслаевич".

В те годы большой известностью пользовалась комедия "Мельник - колдун, обманщик и сват" А.Аблесимова. Музыку к ней сперва создал скрипач М.Соколовский. Он подобрал напевы популярных русских песен и переложил их для пения в сопровождении оркестра. В конце XVIII века музыка к пьесе была переработана, и комедия превратилась в настоящую комическую оперу. Полагают, что эту переработку осуществил Фомин. В опере появились мастерски написанные ансамбли. По-видимому, тогда же была создана и развернутая увертюра в сонатной форме. В опере "Мельник - колдун" немало ярких и выразительных сольных номеров, как, например, песня Филимона "Вот спою такую песню", ария Анюты "Кабы я, млада, уверена была".

Лучшее творение Фомина - его мелодрама "Орфей" на сюжет из древнегреческой мифологии, талантливо разработанный в трагедии русского драматурга Я.Княжнина. Музыка Фомина, полная драматизма, - замечательный образец русской симфонической музыки XVIII века.

Успех произведений Фомина не принес ему материальной обеспеченности. Композитору приходилось зарабатывать на жизнь уроками и аккомпанементом. Преждевременная смерть унесла его и 1800 году в возрасте всего 39 лет.

**Дмитрий Степанович Бортнянский**

(1751 – 1825)

Дмитрий Степанович Бортнянский - другой талантливый композитор XVIII века. Основная область его творчества - хоровая музыка.

Дмитрий Степанович Бортнянский родился в 1751 году на Украине, в Глухове. Ещё в 1739 году в этом городке была открыта певческая школа, в которой готовили певцов для русского двора. Семи лет Бортнянского отдали в Придворную певческую капеллу в Петербурге. Прекрасный голос и замечательные музыкальные данные мальчика сразу обратили на себя внимание. Ещё ребёнком Бортнянский выступал в придворных оперных спектаклях. В 1769 году он уехал в Италию, где прожил около десяти лет. По возвращении в Россию Бортнянский был назначен придворным капельмейстером, а в 1796 году стал директором придворной капеллы. С этого времени он посвятил себя исключительно хоровой музыке. Много энергии отдал Бортнянский хоровой капелле, всеми силами стараясь улучшить подготовку русских певцов. Умер он в 1825 году в Петербурге.

Бортнянский писал оперы, монументальные произведения для хора и, кроме того, немало инструментальной музыки: увертюры, сонаты и пьесы для фортепиано, камерные произведения. Его фортепианные сонаты до сих пор не потеряли своей ценности. Они законченны и стройны по форме, музыка их отличается мелодической выразительностью, спокойным, уравновешенным настроением, плавностью развития.

**Иван Евстафьевич Хандошкин**

(1747 - 18040

Мало сведений сохранилось о другом русском музыканте - талантливом скрипаче и композиторе Иване Евстафьевиче Хандошкине, происходившем из крепостных.

Хандошкин - блестящий скрипач и гитарист, много концертировал и в русских городах, и за рубежом, успешно соревнуясь со знаменитыми скрипачами того времени. Хандошкин был создателем русской скрипичной сонаты без сопровождения. Писал он и скрипичные концерты. Не потеряли свежести его вариации на русские песенные темы для одной или двух скрипок, для фортепиано (например, на тему песни "Выйду ль я на реченьку").

Камерные и оркестровые пьесы Бортнянского и Хандошкина, а также оперные увертюры Фомина и других композиторов подготовили расцвет русской инструментальной музыки XIX столетия.

**Тема 2 «Русская вокальная музыка. Алябьев, Варламов, Гурилев»**

*Камерно-вокальная музыка первой половины XIX в.* Эпоха формирования романса. Причины активного развития вокальной лирики. Дифференциация понятий «романс» и «песня». Эволюция камерно-вокального творчества. Многообразие жанровой палитры, характеристика их стилевых признаков. Камерно-вокальное творчество Алябьева, Варламова, Гурилева. Песня и романс

Один из наиболее любимых видов музыкального искусства в конце XVIII века 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. В романсе, как и в народной песне, отразились думы, настроения и переживания простых людей. Лучшие из них распространялись устно, свободно 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.

**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 серьёзно заниматься сочинением музыки. Вскоре он становится автором музыки для театра, опер и романсов, приобретает известность. Сочиняет квартеты и трио. Широкую известность завоёвывает 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 оркестр, участвует в концертах, сочиняет романсы и песни (в том числе автобиографический романс "Иртыш"), а также симфонические и камерные произведения. Спустя несколько лет Алябьев получил разрешение выехать лечиться на Кавказ. Природа Кавказа произвела огромное впечатление на композитора. Алябьев 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. Всё в ней скромно и просто. Песне предшествует оживлённое фортепианное вступление в духе гитарного наигрыша. С первых же интонаций вокальной партии развёртывается пленительно мягкая, задумчивая мелодия. Широкая и плавно закруглённая, 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. Оживлённый припев звучит контрастно. Он построен на музыке инструментального вступления. Замечательной исполнительницей этой песни была великая русская певица Нежданова, а в наше время Барсова, Пантофель-Нечецкая, украсившие её пассажами и трелями, и другие.

## Александр Егорович Варламов (1801 – 1848).

Александр Егорович Варламов родился 15 (27) ноября 1801 года 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. 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.
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 («Горные вершины», «Тяжело, не стало силы») 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 более 150 романсов и песен, концертные обработки русских народных песен. Автор одного из первых русских методических руководств в области вокальной педагогики «Полная школа пения».
Умер Варламов в Петербурге 15 (27) октября 1848. Его памяти были посвящены романс Гурилева «Воспоминание о Варламове», коллективные фортепианные вариации на тему его романса «Соловьем залетным» (среди авторов А.Г.Рубинштейн, А.Гензельт), а также вышедший в 1851 «Музыкальный сборник в память А.Е.Варламова», включавший, наряду с сочинениями покойного композитора, романсы виднейших русских композиторов.

## Александр Львович Гурилёв (1803 – 1858).

Александр Львович Гурилёв родился в 1803 году в Москве. Отец его был крепостным музыкантом графа Орлова и руководил крепостным оркестром. Первым учителем Гурилёва 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 Гениште. Унизительное положение крепостного и суровая

юность наложили свой отпечаток на характер Гурилёва. Только в 1831 году он и отец получили вольные. Молодой музыкант много сочиняет, дает уроки, выступает в концертах. Большое значение для Гурилёва имела дружба с Варламовым, теплое участие которого во многом скрасило его одинокую жизнь. На мелодию варламовской песни "На заре ты её не буди" Гурилёв сочинил блестящие фортепианные вариации. Жизнь Гурилёва сложилась нелегко. Трудные жизненные обстоятельства были причиной тяжелой психической болезни, от которой он умер в 1858 году. Наибольшей известностью пользовался Гурилёв как автор русских песен и романсов. Все произведения Гурилёва - будь то "русские песни", обработки народных песен или пьесы для фортепиано - отличаются задушевностью, искренностью, теплотой. Особенную любовь и признание завоевали песни "Матушка-голубушка", "Вьется ласточка сизокрылая", "Разлука", "Колокольчик". Многие романсы и песни Гурилёва основаны на танцевальных ритмах - мазурки, польки, вальса. Так, мелодия песни "Домик-крошечка" 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, она достигает в конце драматической кульминации.

Творчество Алябьева, Варламова и Гурилёва - 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.

### *Тема 3 «Глинка (Биография)»*

*Творческий облик и оперное творчество М.Глинки.* Значение творчества композитора в истории отечественной музыки. Характеристика жизни и творчества композитора. **Михаи́л Ива́нович Гли́нка** родился (20 мая (1 июня) 1804-39(15) февраля 1857 в селе Новоспасском Смоленской губернии, в имении своего отца, отставного капитана Ивана Николаевича Глинки. До шести лет воспитывался бабушкой (по отцу) Фёклой Александровной, которая полностью отстранила мать Михаила от воспитания сына. С десяти лет Михаил начал учиться игре на фортепиано и скрипке. Первой учительницей Глинки была приглашённая из Петербурга гувернантка Варвара Федоровна Кламмер.

В 1817 году родители привозят Михаила в Петербург и помещают в Благородный пансион при Главном педаогическом институте(в 1819 году переименован в Благородный пансион при Санкт-Петербургском университете), где его гувернером был поэт, В.К.Кюхельбекер. В Петербурге В пансионе Глинка знакомится с А. С. Пушкиным, который приходил туда к своему младшему брату Льву, однокласснику Михаила.

По окончании пансиона в 1822 году Михаил Глинка усиленно занимается музыкой: изучает западноевропейскую музыкальную классику, участвует в домашнем музицировании в дворянских салонах, иногда руководит оркестром дяди. В это же время Глинка пробует себя в качестве композитора. В этот период им были написаны хорошо известные сегодня романсы и песни: «Не искушай меня без нужды» на слова Е. А.Баратынского, «Не пой, красавица, при мне» на слова А. С. Пушкина и другие.

В конце апреля 18030 году композитор отправляется Европу. Получив в 1834 году известие о смерти отца, Глинка решил незамедлительно вернуться в Россию.

Глинка вернулся с обширными планами создания русской национальной оперы. После долгих поисков сюжета для оперы Глинка, по совету В. Жуковского, остановился на предании об Иване Сусанине. Глинка с большим рвением принялся за написание оперы.Премьера «Ивана Сусанина» состоялась 27 ноября (9 декабря0 1836 года. Успех был огромным, опера была с восторгом принята передовой частью общества.

Вскоре после постановки « Ивана Сусанина» Глинку назначали капельмейстером придворной певческой капеллы, которой он руководил в течение двух лет.

В 1837 году Михаил Глинка, ещё не имея готового либретто, начал работать над новой оперой на сюжет поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». Идея оперы возникла у композитора ещё при жизни поэта. Первое представление оперы состоялось 27 ноября (9 декабря 1842 года, ровно через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина».

В середине 1844 года композитор предпринимает новое длительное заграничное путешествие. В Париже Глинка познакомился с французским композитором Гектором Берлиозом, который стал большим почитателем его таланта. Весной 1845 года Берлиоз исполнил на своем концерте произведения Глинки: лезгинку из «Руслана и Людмилы» и арию Антониды из «Ивана Сусанина». Успех этих произведений навёл Глинку на мысль дать в Париже благотворительный концерт из своих сочинений.

В Мае Глинка отправился в Испанию. Там Михаил Иванович изучает культуру, нравы, язык испанского народа, записывает испанские фольклорные мелодии, наблюдает народные празднества и традиции. Творческим результатом этой поездки явились две симфонические увертюры, написанные на испанские народные темы. Осенью 1845 года им была создана увертюра «Арагонская хота», а в 1848 году, уже по возвращении в Россию — «Ночь в Мадриде».

В 1848 году, в Варшаве, композитор написал симфоническую фантазию «Камаринская» на темы двух русских песен: свадебной лирической «Из-за гор, гор высоких» и бойкой плясовой. В этом произведении Глинка утвердил новый тип симфонической музыки и заложил основы её дальнейшего развития, умело создав необычайно смелое сочетание различных ритмов, характеров и настроений.

В 1851 году Глинка возвращается в Санкт-Петербург. У него появляются новые знакомые, в основном молодежь. Михаил Иванович давал уроки пения, готовил оперные партии и камерный репертуар певцами. Под непосредственным влиянием Глинки складывалась русская вокальная школа.

В 1854 году Михаил Иванович начал писать мемуары, названные им «Записки» (опубликованы в 1870 году)

Михаил Иванович Глинка скончался 16 февраля 1857 года в Берлине. В мае того же года, по настоянию младшей сестры М. И. Глинки Людмилы Ивановны Шестаковой, прах композитора был перевезён в Петербург и перезахоронен на Тихвинском кладбище. На могиле установлен памятник, созданный архитектором А. М. Горностаевым.

## *Тема 4 « Опера «Иван Сусанин»*

**«Иван Сусанин»** (**«Жизнь за царя»**) — опера Михаила Ивановича Глинки в 4 актах с эпилогом. В опере рассказывается о событиях 1612 года, связанных с походом польской шляхты на Москву. Автор либретто — барон Георгий Розен.

Действующие лица.

Иван Сусанин, крестьянин села Домнина, — бас.
Антонида, его дочь, — сопрано.
Ваня, приёмный сын Сусанина, — контральто.
Богдан Собинин, ополченец, жених Антониды, — тенор.
Русский воин — бас.
Польский гонец — тенор.
Сигизмунд, король польский, — бас.
Хоры крестьян и крестьянок, ополченцев, польских паненок, рыцарей; балет польских панов и паненок.

**История оперы**

Подвиг крестьянина Ивана Сусанина, заведшего вражеский отряд поляков в непроходимую чащу и погибшего вместе с ними, часто использовали литераторы. Война 1812 года всколыхнула самосознание, пробудила интерес к собственной истории. Популярными становятся в литературе сюжеты на русские исторические темы, среди них — о подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина. Известно, что поляки шли на помощь своему воеводе Буркевичу. Заплутали. Дорогу им вызвался показать крестьянин Иван Сусанин. Но вместо этого завел их в болото, где с ними и погиб. Однако при творческом подходе литераторов к истории стало считаться, будто поляки направлялись в Кострому, чтобы убить 16-летнего боярина Михаила Романова, который в то время ещё не знал, что его изберут на царский престол.

Глинка, стремившийся создать русскую национальную оперу берет за основу этот сюжет. По воспоминаниям друзей композитора, ещё в 1832 году он излагал подробный план пятиактной патриотической оперы, наигрывал мелодии будущих арий и ансамблей. Глинка предполагал писать оперу по повести Василия Жуковского «Марьина роща», однако поэт предложил иную

тему — тему подвига костромского крестьянина Ивана Сусанина. В 1823 году появилась поэма Кондратия Рылеева «Иван Сусанин», оказавшая заметное влияние на образ главного героя оперы.

В ходе работы план оперы менялся: задуманная вначале как трёхактная, она превратилась в пятиактную, а затем в четырёхактную с эпилогом.

Опера была принята к постановке в Петербурге. Репетиции начались в мае 1836 года и проходили под названием «Иван Сусанин». Один из государственных министров, посетив репетицию, посоветовал переименовать её в «Жизнь за царя». В итоге название «Жизнь за царя» закрепилось.

Премьера состоялась 27 ноября 9 декабря 1836 года в Мариинском театре в Петербурге

## Тема 5 «Опера Иван Сусанин, 1 и 2 действия»

**Содержание:**В селе Домнине близ Костромы население торжественно встречает молодых воинов, возвращающихся домой после победоносной битвы с поляками, вторгшимися на русскую землю.

Антонида с замиранием сердца ожидает своего жениха, Собинина, также принимавшего участие в защите отчизны. Сусанин, её отец, подходит к ней и с волнением сообщает, что поляки отступили лишь временно, теперь они готовятся к новому нападению, к новой битве. Сусанин твёрдо решил, что свадьба Антониды не состоится до тех пор, пока чужеземцы попирают русскую землю. Наконец появляется долгожданный Собинин. Он приносит весть даже более важную, чем весть об одержанной победе: легендарный народный герой Минин выбран вождем ополчения. Минин — надежда всего народа. Услышав добрую весть, Сусанин соглашается на свадьбу дочери и Собинина. Анализ хоровых сцен. Способы характеристики русского народа. Каватина и Рондо Антониды.

**Действие 2. Содержание:** Бал во дворце польского короля Сигизмунда III Король даёт своим друзьям великолепный пир. Льётся вино, звучит музыка, прекрасные танцовщицы волнуют сердца присутствующих. Победа, правда, ещё не одержана, но всё же польские магнаты празднуют успехи своего войска на русской земле. Веселье нарушается появлением гонца, который приносит грозную весть: Минин возглавил русское ополчение и выступил против поляков. Музыка сразу смолкает, танцовщицы исчезают, кубки с вином остаются на столах недопитыми. Король Сигизмунд отдаёт приказ: «Вперед против Минина! Вождь русских должен быть взят живым или мёртвым!» Характеристика польского народа при помощи танцев. Танцевальная сюита из второго действия.

## Тема 6 «Иван Сусанин, 3 действие»

**Действие 3. Содержание:** В доме Сусанина идут оживлённые приготовления к свадьбе Антониды и Собинина. Сусанин рассказывает своему приёмному сыну Ване, что Минин разбил лагерь неподалёку, в Ипатьевском монастыре, куда к нему стекается вооруженный люд. Свадебное веселье в самом разгаре,

когда в дом врываются поляки и приказывают Сусанину провести их в место тайного сбора ополченцев Минина. Сусанин делает вид, что подчиняется требованию поляков, но тем временем обдумывает, как спасти Минина и собирающееся русское войско. В голове его быстро созревает хитрый план. Он заведёт поляков в лесную чащу, откуда они не смогут выбраться. Ваня же предупредит Минина, что поляки напали на его след, пусть он ищет для сбора войска другое место. Проникновение ритмов мазурки и полонеза. Образ Ивана Сусанина.

**Тема 7 «Иван Сусанин, 4 действие и эпилог»**

**Действие 4. Содержание:** Собинин собирает отряд и устремляется в погоню за поляками. У стен монастыря. Ваня вовремя добегает до лагеря Минина. Ополченцы полны решимости разгромить врагов и спасти Сусанина. Во главе с Мининым они выступают на встречу врагу.

Лесная чаща. Сусанин уже больше не скрывает от поляков, что завёл их туда, где им суждено погибнуть. Он готовится принять смерть и в драматическом монологе прощается с родным домом, семьей, Родиной. Поляки бросаются на Сусанина и убивают его. Русские воины под предводительством Собинина приходят слишком поздно. Поляков они победили, но спасти Сусанина им не удалось.

**Эпилог**

Площадь перед московским Кремлём. Москва празднует победу русского войска, освободившего страну от врага. Здесь же Ваня, Антонида и Собинин. Под звон колоколов народ чествует память Ивана Сусанина, пожертвовавшего жизнью за Родину, и окружает вниманием его осиротевшую семью.

Героический и трагический образ Ивана Сусанина. Ария Сусанина. Проникновение в арию мелодий из предыдущих номеров оперы.

**Тема 8 «Произведения для оркестра М. И Глинки»**

Важное место в творчестве Глинки занимают пьесы для симфонического оркестра. Выше упоминалось, о том, что Глинка с детских лет любил оркестр, предпочитая симфоническую музыку всякой другой.Наиболее значительные произведения Глинки для симфонического оркестра - фантазия «Камаринская», испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» и симфоническое скерцо «Вальс-фантазия». В репертуар симфонических концертов часто входят и увертюры к обеим операм Глинки, а также превосходная музыка к трагедии «Князь Холмский».В симфоническом творчестве, как и в оперном, Глинка остался верен своим художественным принципам. Все его оркестровые пьесы доступны широким массам слушателей, высокохудожественны и совершенны по форме. Глинка полагал, что смелые выразительные средства современного гармонического языка и новые оркестровые краски можно сочетать с простотой и доступностью образов, создавая произведения «равно докладные (то есть понятные) знатокам и простой публике». Не случайно в своих симфонических пьесах последних лет он постоянно обращался к народнопесенным темам. Но Глинка не просто «цитировал», а широко

развивал их и на их основе создал произведения самобытные, прекрасные посвоим музыкальным образам и красоте инструментовки. **Симфоническая фантазия «Камаринская»** (1848) представляет собой вариации на две русские народные темы, разработанные поочерёдно. Темы эти контрастны. Первая из них - широкая и плавная свадебная песня «Из-за гор, гор высоких», повествующая о белой лебёдушке - невесте, которую клюют и щиплют серые гуси - недобрая женихова родня. Вторая тема - удалая русская плясовая «Камаринская». Напев первой песни довольно медленный, задумчиво-лирический. При варьировании мелодия остаётся неизменной, оплетаясь всё новыми и новыми подголосками, наподобие русских протяжных песен. В развитии темы композитор красочно использует деревянные духовые инструменты, близкие по звучанию духовым народным инструментам - пастушескому рожку, жалейке, дудке.Напев «Камаринской» быстрый и весёлый. В вариациях этой мелодии Глинка применяет пиццикато струнных, напоминающее звучание русской балалайки. При варьировании плясовая мелодия также обрастает подголосками, а порой и существенно изменяет свой облик. Так, после ряда вариаций появляется мелодия, сходная - несмотря на быстрое плясовое движение и отрывистость - с темой протяжной свадебной песни. Эта тема незаметно приводит к возвращению первой - медленно-величавой темы, после чего с новой силой звучит буйная народная пляска. В «Камаринской» Глинка воплотил черты национального характера, смелыми и яркими штрихами нарисовал картину праздничного быта русского народа. Контрастное сопоставление медленнной лирической, а затем весёлой, задорной песен часто можно встретить в народном хоровом исполнении. Очень важно, что Глинка умело применил подголосочное и вариационное развитие мелодии, свойственное народному исполнительству. Впоследствии все эти особенности развивались и другими русскими композиторами. Не случайно Чайковский сказал о «Камаринской», что вся русская симфоническая музыка заключена в «Камаринской», «подобно тому, как весь дуб - в жёлуде». **«Вальс-фантазия»** - одно из самых поэтичных лирических произведений Глинки. Сперва это была небольшая фортепианная пьеса. Позднее она была расширена и оркестрована. Незадолго до смерти (в 1856 году) композитор взялся за её перераотку и превратил бытовую пьеску в совершенную по мастерству симфоническую фантазию. В основе её лежит задушевная, ласковая тема. Благодаря нисходящей тритоновой интонации эта задумчиво-элегическая мелодия звучит порывисто и напряжённо. Своеобразно строение темы: нечётные трёхтактовые фразы, какие мы встретим в русских народных песнях, а не «квадратные» четырёхтактовые, как в западноевропейских вальсах. Такая нечётная структура придаёт мелодии Глинки устремлённость и полётность. С основной вальсовой темой ярко контрастируют разнообразные по содержанию эпизоды, то светлые и грандиозные, то взволнованно-драматические. Главная тема повторяется многократно, образуя форму рондо. Удивительно изящна инструментовка этого

произведения. Преобладание струнной группы придаёт всему симфоническому произведению лёгкость, полётность, прозрачность, неповторимое очарование мечты. Впервые в русской музыке на основе бытового танца возникло развернутое симфоническое произведение, отражающее многообразные оттенки душевных переживаний. В своём «Вальсе-фантазии», «Камаринской» и балетных сценах обеих опер Глинка создал неувядающе-прекрасные образцы симфонической музыки, выросшей из бытовых танцев. Почин его продолжили русские композиторы: Чайковский, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, а в наши дни многие советские композиторы.

**Тема 9 «Романсы и песни»**

Романсы и песни Глинки - гордость русской классики. Композитор писал их на протяжении всей жизни. Лирические романсы Глинки - это своего рода исповедь его души. В некоторых из них запечатлены картины русской природы и быта. В романсах Глинка обобщил всё лучшее, что было создано его предшественниками и современниками - авторами бытового романса. Сам он был замечательным мастером вокального исполнения и хорошо знал возможности человеческого голоса. Неудивительно, что форму романса он сумел довести до высокого совершенства. Всё пленяет в романсах Глинки: искренность и простота, скромность и сдержанность в выражении чувств и настроений, классическая стройность и строгость формы, красота мелодии, всегда песенной, выразительной, правдиво передающей содержание текста, и ясная красочная гармония. Среди романсов и песен Глинки можно встретить самые разнообразные жанры: от «русской песни», чувствительного бытового романса («Бедный певец») до драматической баллады, песенного повествования («Ночной смотр»), от жизнерадостных застольных и «дорожных» песен до лирических «песен на воде» - баркаролы. Неповторимо своеобразны его песни-танцы в ритме вальса, мазурки, полонеза, испанского болеро, наконец, марша («Прости, корабль взмахнул крылом»). Характерную особенность романсов Глинки составляет также гармоническое сочетание вокальной и фортепианной партии. Глинка является основоположником русской школы вокального пения, его романсы - неиссякаемый родник красоты и совершенства, из которого черпали все последующие русские композиторы. Глинка сочинял романсы на стихи современных ему поэтов - Жуковского, Дельвига, Пушкина. Многие из его романсов написаны на слова близких друзей, например Н.Кукольника. На стихи этого поэта в 1840 году композитор сочинил вокальный цикл «Прощание с Петербургом». Среди романсов цикла - «Жаворонок» и «Попутная песня». **«Жаворонок»** - задушевная и задумчивая песня с легко льющейся и плавной мелодией, естественной и простой, окрашенной светлой печалью. В фортепианной партии выразительно воссоздаётся равнинный русский пейзаж - его бескрайние дали, поля и луга со стелющимися по ветру стеблями трав и злаков. Перед вступлением певца в сопровождении слышатся трели жаворонка.

**«Попутная песня»** - образец светлой, жизнерадостной лирики. В ней всё - движение и порыв, буйное и горячее ожидание встречи, нетерпение, взволнованное биение сердца. И в песне всё подчинено этому настроению. Фортепианная партия с упругим и чётким ритмом как бы передаёт быстрое движение поезда, стук колёс и мелькание за окном меняющихся картин пейзажа. Характерен энергичный и полнозвучный аккорд в начале каждой строфы - от него отталкиватся и неудержимо несётся вперёд мелодия. А далее быстрая, стремительно несущаяся мелодия сменяется широким и плавным напевом, выразительно передающим тоску ожидания.
**«Я помню чудное мгновенье»**. В вокальной лирике Глинки важное место занимают романсы на слова Пушкина. Среди них «Я помню чудное мгновенье» - жемчужина русской вокальной лирики, в которой воедино слились гений поэта и композитора. Трехчастная форма романса соответствует содержанию стихотворения, в котором отражены три важных момента душевной жизни героя: первая встреча, горечь разлуки с любимой и радость вновь наступившего свидания. Мелодия романса глубоко впечатляет своей плавностью и нежной грацией. Ярким контрастом звучит тревожная средняя часть. Здесь музыка становится речитативно-декламационной и суровой. В третьей части возвращается прежняя светлая мелодия, но она становится радостно-возбужденной, а сопровождение - подвижным и трепетным.Романс относится к зрелому периоду творчества Глинки, поэтому мастерство композитора в нём так совершенно. Никогда ещё и никем до Пушкина и Глинки не была поднята на такую высоту красота человеческого чувства. Глинка - основоположник русской классической музыки, создатель национальной русской классической оперы - героической и сказочно-эпической, основоположник русского классического симфонизма, творец бессмертных по красоте песен и романсов.
Свой музыкальный язык Глинка создал на основе русской народной песни. В то же время он живо интересовался искусством других стран. Первым из русских композиторов Глинка глубоко претворил в своей музыке характерные особенности музыки восточных народов. Наряду с русскими песнями в опере «Иван Сусанин» звучат ритмы национальных польских танцев, а в испанских увертюрах - испанские народные напевы. Многое взял Глинка и от плавности итальянской песенной мелодии.
Светлая и жизнеутверждающая музыка Глинки - великое сокровище русской музыкальной культуры. На его произведениях учились последующие русские композиторы, по-своему разрабатывая различные стороны глинкинского творчества. Завещанные Глинкой традиции стали основой дальнейшего развития русской музыки. Продолжатели дела Глинки так же, как и он, стремились своим искусством служить народу, правдиво воссоздавать в своих произведениях народную жизнь. И в этом непреходящее значение его творчества.

## Тема 10 «Даргомыжский. (Биография)»

*Творческий облик А.Даргомыжского.* Даргомыжский - младший современник и последователь Глинки. В историю русской музыки он вошел как «великий учитель музыкальной правды», смелый новатор. Взгляды Даргомыжского сложились в период 30 - 40 годов XIX столетия, время бурного развития русской культуры. Даргомыжский чутко откликался на всё передовое, прогрессивное в русском искусстве. В своём творчестве он был близок к демократическим писателям и художникам России. Особенно тесны связи вокальной музыки Даргомыжского с Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым. Не случайно лучшие творения Даргомыжского написаны на слова Пушкина и Лермонтова. Биография композитора.

**Тема 11 «Романсы и песни»**

Видное место в творчестве Даргомыжского занимают романсы и песни. Их написано композитором более ста. Содержание вокальной музыки Даргомыжского исключительно богато. Здесь задушевная лирика, шутливое лукавство и драматизм, спокойные пейзажи и характерные бытовые зарисовки, а порой едкая социальная сатира, в чем Даргомыжский явился новатором. Особенно глубоко и психологически правдиво раскрыт в романсах внутренний мир человека с его думами, чувствами и характером.

**«Мне минуло шестнадцать лет»** (на слова А. Дельвига) — удачный пример воплощения характера. Уже с первых тактов музыки перед слушателем возникает образ юной девушки, чуть лукавой, ласковой, веселой и грациозной. Созданию такого впечатления способствует мажорный лад и непринужденный вальсовый ритм. Выразительна мелодия, с ее неожиданными прихотливыми изгибами. Она как бы рисует изменчивый, немного капризный нрав девушки-шалуньи, ее грациозные движения и жесты.

Романс **«Мне грустно»** на стихи Лермонтова проникнут глубоким лиризмом. Пушкин и Лермонтов были любимыми поэтами Даргомыжского. Их гений служил источником вдохновения для многих содержание стихотворения, еще более усиливая его печальное настроение. Выразительные средства здесь совершенно иные.

Партия фортепиано напоминает гитарное сопровождение в бытовых романсах. На фоне этого задумчивого, нежного и тихого перебора струн гитары звучит искренняя исповедь - вокальная мелодия с чертам декламационности. Это как бы живая человеческая речь, прерываемая паузами, как вздохами, мелодия плавная, полная раздумья и печали. Глубоко впечатляет своей интонационной выразительностью первая фраза на слова «Мне грустно» с ярким ходом на нисходящую уменьшенную квинту (тритон).

В своем развитии мелодия чутко следует за текстом, ее заключительная кульминация подчеркивает основную мысль стихотворения — мысль, означающую, что невозможно счастье среди лицемерного общества, среди людей коварных и злобных. Стихотворение Лермонтова проникнуто тревогой за судьбу дорогого человека, и это настроение тонко воплощено в романсе Даргомыжского. В нем ярко выявился основной принцип композитора: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды.»

**«Старый капрал»** - Драматическая песня типа баллады, написанная на слова Пьера Беранже — поэта французской революции (перевод В. Курочкиа). Она относится к тем песням, в которых Даргомыжский отразил идеи социальной несправедливости, неравенства.

В песне рассказывается о судьбе старого солдата, который не смог снести оскорбления, полученного от молодого офицера, и за то был приговорен к расстрелу. Шагая к месту казни, он старается подбодрить своих товарищей: «В ногу, ребята! Раз! Два! Грудью подайся, не хнычь, ровняйся! Раз! Два! Раз! Два!».

В музыке Даргомыжский правдиво и с подлинной художественной силой нарисовал мужественный облик старого солдата, отразил глубину его переживаний. В разнохарактерных по своему мелодическому складу куплетах с припевом композитор воссоздал и речь старого солдата, обращенную к товарищам, его раздумья о жизненных превратностях, горькое чувство обиды и воспоминания о прошлом. В средней части — напевной и более медленной — он вспоминает родную деревню, ее широкое приволье, я старушку-жену.

Повторяющийся припев в ритме четкого марша — его обращение к товарищам - звучит как строевая команда, которую отдаёт капрал. Музыка песни гибко следует за текстом, развиваясь естественно и свободно. Важную выразительную роль в песне играет ритм марша.

Велико значение Даргомыжского в истории русской музыки. Продолжатель дела Глинки, он в то же время был первым русским композитором, который в своем творчестве поднял тему социального обличения, создал песни комические и сатирические, сумел во многом расширить круг образов камерно-вокальной лирики. Даргомыжский до конца

дней своих шел с передовыми людьми своего времени, он вошел в историю русской музыки как композитор-реалист, которого Мусоргский называл «великим учителем музыкальной правды».

### Тема 12 «Опера «Русалка»

«Русалка» - первая русская опера в характере психологической бытовой музыкальной драмы. Основная задача, поставленная композитором, - отражение душевного мира героев, их переживаний и характеров. Новая задача потребовала и новых музыкально-выразительных средств. Вот почему в опере сравнительно немного замкнутых музыкальных номеров, арий и лирических ансамблей. Преобладает принцип сквозного развития. Совместное пение в ансамбле свободно сменяется диалогом междуу действующими лицами. Причём именно в диалогах нережко содержатся яркие музыкальные характеристики героев. Этот смелый и новый приём позднее получил развитие и в творчестве других русских композиторов - Мусоргского, Чайковского.

В основе содержания «Русалки» лежит социальнй конфликт. С большой художественной силой и правдой рассказывается в опере о судьбе простой русской девушки, обманутой и брошенной богатым князем. Трагедия Наташи - это трагедия многих русских девушек, жизнь которых в условиях помещичье-крепостного строя была искалечена барскими прихотями. Содержание драмы Пушкина композитор в основном оставил без изменений, присочинил лишь конец, отсутствовавший у Пушкина. При этом некоторые герои пушкинской драмы получили в опере имена. Так, дочери Мельника дано имя Наташа, а подруге Княгини - Ольга.

В опере четыре действия. Сценическому действию предшествует увертюра в сонатной форме. В ней звучат некоторые темы оперы, например: тема величального свадебного хора из второго действия во вступлении увертюры; на теме ариозо Наташи из первого действия основана побочная партия. Однако увертюра не отражает последовательно развития драматическог одействия произведения, в ней воссоздаётся лишь общий характер музыки «Русалки».

В своей опере Даргомыжский стремился прежде всего раскрыть душевный мир героев, их характеры. Под действием драматических событий меняются характеры героев. В нежной и самоотверженной Наташе пробуждаются гнев и ожесточение, ненависть к обманувшему её человеку. В конце оперу это властная и мстительная русалка.

Мельник, отец Наташи, - весельчак и балагур. Но порой он не прочь поворчать на дочь, внушая ей, как надо девушке себя вести. В третьем действии, под влиянием пережитого горя, перед зрителем предстаёт совсем иной образ. Он потрясает своим трагизмом, вызывая чувство гневного негодования к людям, доведшим его до безумия.

Важное значение в опере имеет первое действие. В нём даны музыкальные характеристики главных действующих лиц - Наташи, Мельника, Князя. В нём же происходит и развязка драмы: Наташа кончает жизнь самоубийством и перестаёт существовать как реальная девушка, превращаясь впоследствии в надменную русалку - царицу днепровских вод.

**Первое действие**. Мельницана берегу Днепра. Наташа, дочь Мельника, и молодой Князь полюбили друг друга. Наташа любит искренно, преданно, не думая о будущем, не слушая предостережений отца. Между тем Князь стал бывать на мельнице всё реже и реже.

**Ария Мельника** открывает первое действие. В музыке арии Даргомыжский метко запечатлел черты характера Мельника - склонность к весёлому балагурству и вместе с тем ворчливость. Основная тема арии Мельника - оживлённая, с приплясывающим ритмом и резкими, угловатыми акцентами в мелодии. Она звучит и в небольшом оркестровом вступлении.

Характерны многократно произносимые слова: «Одно и то же надо вам твердить сто раз», исполняемые с напевом, в котором часто повторяются одни и те же мелодические обороты.

Облик Наташи раскрывается впервые в лирическом терцете. **Трецет** характеризует грустное настроение всех трех действующих диц - Наташи, Князя и Мельника. Совместное пение свободно переходит в диалог между действующими лицами. Нежная и задушевная партия Наташи в то же время порывиста и стремительна. Ей присущи широкие ходы мелодии. Это отражает искренний и пылкий характер девушки. Особенно ярко раскрывается её образ в начале Анданте фа минор «Ах, прошло то время, время золотое». Задушевная песенная мелодия близка жанру городского лирического романса, что подчёркивает и аккомпанемент, лёгкий и вальсообразный.

Князь успокаивает девушку и дарит ей богатое ожерелье. С пением лирической песни «Ах, ты сердце» проходит группа крестьян. Нежно, спокойно и печчально звучит соло гобоя, по своему тембру близкого народным духовым инструментам - свирели, жалейке. Ту же мелодию подхватывает заепвала. Песня постепенно варьируется, обогащается подголосками. Мельник просит крестьян потешить Князя весёлым хороводом.

Хороводная «Заплетися, плетень» - более весёлая и оживлённая. Запевает её женский хор на фоне подвижного и прозрачного сопровождения альтов и кларнетов. Интересна в этой песне её шеститактная структура, типичная для русских хороводных, что ещё больше подчёркивает её народный характер.

Веселье становится всё более бурным. Плавная хороводная переходит непосредственно в третью песню - «Как на горе мы пиво варили», - быструю, задорную, с упругой и подвижной темой, исполняемой весёлой скороговоркой. В основе этого хора лежит подлинная народная мелодия.

Песня сопровождается весёлой хороводной игрой с притоптыванием и припляской.

Крестьяне уходят. Невесел Князь, смущена его задумчивостью и Наташа. С тревожным предчувствием расспрашивает она Князя, и тот сообщает ей о разлуке. Вначале Наташа не поминает его. Она готова идти с ним повсюду, даже в поход. Но затем догадывается в чем дело. Здесь композитор с большой правдивостью и драматической силой сумел раскрыть в музыке психологическое состояние Наташи. Робко и испуганно, боясь своих слов, спрашивает Наташа тихо: «Ты женишься?». Князь молчит. Теперь Наташа все понимает. Гневно и возмущенно выкрикивает она второй раз ту же фразу: «Ты женишься?». Даргомыжский находит в музыке интонации человеческой речи, когда одни и те же слова, произнесенные с различной интонацией, раскрывают в музыке, как и в речи человека, различные настроения, переживания. И динамика, и интервальное соотношение звуков мелодии, наконец, остановка на неустойчивой ступени лада способствуют этому. Князь пытается успокоить Наташу. Вкрадчиво звучит его мелодия «Суди сама, ведь мы не вольны жён себе по сердцу брать». Ему предстоит жениться на знатной девушке, хотя Наташа должна вскоре стать матерью. Князь надевает ей на голову богатую повязку,

оставляет для отца мешок с деньгами и поспешно уходит. Оцепенение Наташи сменяется взрывом гнева и горя. Она сообщает отцу о женитьбе Князя. Это объяснение также принадлежит к наиболее драматическим местам оперы. Вспоминая слова Князя, Наташа язвительно и с горечью повторяет их:

Видишь ли, князья не вольны
Жён себе по сердцу брать.

Они звучат с той же мелодией, с какой пел их я Князь, но с более острым пунктирным ритмом, подчеркнутым еще и форшлагами. Это и создает впечатление «язвительности», гнева. Не слушая уговоров отца и своих односельчан, девушка в глубоком отчаяния бросается в воды Днепра. Все потрясены. Второе действие. Богатая свадьба в доме Князя. Хор гостей славит молодых. Княгиня прощается с подружками. Заздравный хор сменяется веселыми танцами - славянскими, цыганскими. Девушки поют шуточную песню «Сватушка». Слова этой песни народные. Внезапно раздаётся голос Наташи: её полная скорби песня вносит смятение. Песня Наташи служит переломным моментом в развитии действия. В разгар веселья в оркестре звучат нежные, но вместе с тем холодные и прозрачные переборы струн арфы, а печальную мелодию запевает гобой. Далее слышен голос Наташи:

По камушкам, по жёлту песочку
Пробегала быстрая речка,
В быстрой речке гуляют две рыбки,
Две рыбки, две малые плотицы.

А слыхала ль ты, рыбка-сестрица,
Про вести наши, про речные?
Как у нас вечор красна девица утопилась,
Утопая, мила друга проклинала...

Песня соединяет в себе и печаль русской протяжной мелодии-простой и трогательной - и вместе с тем своим холодным колоритом рисует образ иной Наташи, уже не реальной, горячо любящей девушки, а сказочной русалки. В первом действии вокальную партию Наташи сопровождали теплые тембры струнной или деревянной групп оркестра. Переборы струн арфы создают образ существа фантастического и холодного. Все смущены и взволнованы. Князь испуган и требует от слуги, чтобы он нашел и вывел дочку Мельника. Молодая княгиня предчувствует недоброе:

Не к добру на свадьбе нашей
Песня грусти раздалась...

И еще слышится горький стон Наташи в тот миг, когда Князь целует молодую жену. Всех охватывает ужас, и невесело кончается богатая свадьба.

## Тема 13 «Русалка»

**Третье действие**. В тереме Княгини. Прошло уже двенадцать лет. Женитьба не принесла счастья ни Князю, ни Княгине. Князь грустит, часто отлучается из дома, посещает места, где был счастлив с Наташей. А Княгиня тоскует одна. Ее подруга Ольга, желая развеселить Княгиню, поет шуточную

песенку «Как у нас на улице». Узнав от слуги, что Князь один на берегу Днепра, Княгиня решает вместе с Ольгой поехать за ним. На берегу Днепра русалки водят хороводы. С появлением Князя они скрываются. На том месте, где когда-то была мельница, теперь одни развалины: «Веселый шум колес ее умолкнул». С горечью вспоминает Князь былое счастье с Наташей. Прошли годы, а он так и не смог забыть Наташу, ее искреннюю и большую любовь. Теперь Князь полон раскаяния. Грустные воспоминания нахлынули на него при виде знакомых мест.

**Каватина Князя** начинается певучим речитативом "Невольно к этим грустным берегам...". Музыка задумчива и печальна:

Мельник, отец Наташи, от горя лишился рассудка и с горя вообразил себя вороном. Заброшенный и жалкий, он встречается с Князем и не узнает его. Вся эта драматическая сцена, как и первое действие оперы, построена на непрерывном, «сквозном» развитии. Встреча с Князем глубоко волнует Мельника. Несчастный вспоминает о горестной судьбе Наташи. Дочь его будто бы стала русалкой, царицей здешних вод. У нее маленькая дочка, которая и присматривает иногда за ним. Князь потрясён услышанным. Он приглашает Мельника к себе в дом, но тот с ужасом отказывается, вспомнив о страшной гибели дочери. Несчастный старик гневно восклицает: «Заманишь, а там, пожалуй, удавишь ожерельем». В отчаянии он молит князя вернуть ему дочь. В припадке ярости бросается на Князя. Подоспевшие слуги спасают своего господина.

**Четвертое действие**. В подводном тереме русалок. Наташа - царица днепровских вод. Близится вечер. Она отпускает русалок на берег и просит дочку - маленькую русалочку - плыть наверх и заманить Князя - её отца. Наташа ждет своего часа и хочет отомстить:

С тех пор, как бросилась я в воду
Отчаянной, покинутой девчонкой
И в глубине Днепра-реки очнулась
Русалкою холодной и могучей,
Прошли двенадцать полных лет.
Я всякий день о мщенье помышляю;
И ныне, кажется, мой час настал!

На берегу Днепра. Сюда вновь возвращается Князь. Появляются и Княгиня с Ольгой.

Завидев Князя, они прячутся. Происходит встреча Князя с русалочкой - его дочкой. Русалочка рассказывает о матери и зовет его за собой. Напрасно Княгиня и Ольга пытаются удержать Князя. Из глубины Днепра раздается голос Наташи - она призывает его. Русалочка увлекает Князя, Мельник ей помогает. Раздается злорадный смех русалок. В эпилоге изображено подводное царство. Русалки кладут мертвое тело Князя к ногам своей царицы. Так отомстила Русалка за обманутую девушку Наташу. В оркестре гордо и властно звучит тема её призыва, построенная на интонациях

народной колыбельной. Опера «Русалка» по праву принадлежит к одной из самых любимых опер русской классики. Выступив в ней как смелый новатор, Даргомыжский в то же время сумел написать произведение искреннее, понятное, страстно и гневно обличающее тёмные стороны русской действительности того времени русских композиторов. Музыка этого романса тонко передает

## Тема 14 «Могучая кучка»

Вторая половина XIX века - время могучего расцвета русской музыки, как и всего русского искусства. Резкое обострение социальных противоречий приводит в начале 60-годов к большому общественному подъёму. Поражение России в Крымской войне (1853-1856) показало её отсталость, доказало, что крепостное право тормозит развитие страны. Против самодержавия поднялись лучшие представители дворянской интеллигенции и разночинцы.

В развитии революционного движения в России особенно значительной была роль Герцена и его нелегального журнала «Колокол». Не менее важной была деятельность Чернышевского и Добролюбова. Сотрудничая в журнале «Современник», вместе с поэтом Некрасовым, Чернышевский и Добролюбов с огромной обличительной силой выступали против крепостного гнёта, разоблачали реакционные реформы правительства, проводили идею крестьянской революции.

Революционные идеи 60-х годов нашли своё отражение в литературе, в живописи, в музыке. Передовые деятели русской культуры вели борьбу за простоту и доступность искусства, в произведениях стремились правдиво отразить жизнь обездоленного народа.
В своих обличительных стихах Н.А.Некрасов (1821 - 1877) воплотил высокие идеалы революционной молодежи 60-х годов. Лучшие его стихи и поэмы - это своего рода летопись тяжелой доли русского народа. Недаром его звали певцом «мести и печали». Стихами Некрасова зачитывались все передовые русские люди, и они были, как статьи Чернышевского и Добролюбова, могучим средством революционной пропаганды.

Во второй половине XIX века русская живопись дала таких замечательных художников, как Перов, Крамской, Репин, Суриков, Серов, Левитан. Их имена связаны с «Товариществом передвижных художественных выставок». Выставки картин стали устраиваться в разных городах России. Поэтому их называли «передвижными выставками», а художников, входивших в это объединение, «передвижниками». Успешному развитию искусства передвижников способствовали статьи замечательного русского деятеля В.В.Стасова. В своих критических выступлениях Стасов утверждал, что искусство передвижников - это гордость и слава России. Он

зло высмеивал тех, кто обвинял передвижников в том, что они своими картинами «принимают искусство». Большую помощь художникам-передвижникам оказал П.М.Третьяков, покупавший лучшие творения русских художников для знаменитой галереи, носящей ныне его имя. Своё замечательное собрание картин он в 1892 году принёс в дар городу Москве.

Немалые изменения произошли и в музыкальной жизни. Камерная и симфоническая музыка вышла за пределы аристократических салонов, где она ранее звучала, и стала достоянием более широкого круга слушателей. Большое значение в этом сыграла организация в 1859 году в Петербурге и год спустя в Москве Русского музыкального общества (РМО). Много сил и энергии отдал организации РМО замечательный русский пианист Антон Григорьевич Рубинштейн. Русское музыкальное общество ставило своей целью «сделать хорошую музыку доступной большим массам публики». В концертах, которые устраивало РМО, получили возможность выступать русские артисты. В 1862 году в Петербурге была открыта первая русская консерватория. Её директором стал А.Г.Рубинштейн. А в 1866 году состоялось открытие Московской консерватории, которую возглавил брат Антона Григорьевича - Николай Григорьевич Рубинштейн, также высокообразованный музыкант, прекрасный пианист, дирижер и хороший педагог. Долгие годы он руководил Московской консерваторией, был другом Чайковского и других передовых музыкантов, артистов и писателей Москвы. Открытие консерваторий в Петербурге и Москве уже через несколько лет принесло свои плоды. Первые же выпуски дали русскому искусству замечательных музыкантов, ставших гордостью и славой России. Среди них был и Чайковский, окончивший Петербургскую консерваторию в 1865 году. Учебным заведением массово-просветительного характера была Бесплатная музыкальная школа, открытая в 1862 году по инициативе Милия Алексеевича Балакирева. Целью её было дать рядовому любителю музыки основные музыкально-теоретические сведения и навыки хорового пения, а также игры на оркестровых инструментах. Таким образом, в 60-е годы в России впервые возникают учебные музыкальные заведения с различной направленностью. В музыкальном творчестве 60-х годов ведущее место заняли Чайковский и группа композиторов, вошедших в состав балакиревского кружка. Речь идет о «Новой русской школе», или, как её назвал однажды в своей статье Стасов, «Могучей кучке»: «… сколько поэзии, чувства, таланта и уменья есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов», - писал он по поводу одного из концертов под управлением Балакирева.

В «Могучую кучку», кроме Балакирева, вошли Кюи, Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков. Балакирев стремился направить деятельность молодых композиторов по пути национального развития русской музыки,

помогая им практически овладеть основами композиторской техники. Сам отличный пианист и композитор, он пользовался огромным авторитетом у своих молодых друзей. Римский-Корсаков так писал о нём впоследствии в своей книге «Летопись моей музыкальной жизни»: «Его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами… говорящий решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой. Ценя малейший признак таланта вдругом, он не мог, однако, чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собою. Влияние его на окружающих было безгранично…». Композиторы «Могучей кучки» называли себя наследниками Глинки и свою цель видели в продолжении его заветов, в развитии русской национальной музыки. Главным для них было воплощение в музыке жизни народа, воплощение правдивое, яркое, без прикрас и понятное массовому слушателю. Композиторы «Могучей кучки» придавали искусству огромное воспитательное значение, их девизом, как и всех передовых деятелей искусства в России, были слова Чернышевского: «Искусство есть средство для беседы с людьми». Знакомясь с историей и бытом русского народа, композиторы «Могучей кучки» (кроме Кюи) с большой любовью бережно собирали и изучали русские народные песни. Народная песня получила в их произведениях широкое и многостороннее претворение. В своем музыкальном творчестве композиторы «Могучей кучки» стремились опираться на мелодический склад русской и отчасти украинской песни. Подобно Глинке они горячо увлекались и музыкой восточных народов, в особенности Кавказа и Средней Азии. Живо интересовался народной песней и Чайковский. Но в отличие от композиторов балакиревского кружка, он чаще обращался к современной ему городской народной песне, к характерным интонациям бытового романса.

Развитие русской музыки протекало в 60-е и 70-е годы в неустанной борьбе с консервативными критиками и бюрократами-чиновниками, отдававшими предпочтение иностранным исполнителям-гастролёрам и модным операм зарубежных авторов, что учиняло непреодолимые препятствия постановкам русских опер. По словам Чайковского, русскому искусству «не оставалось для приюта ни места, ни времени». Велико значение русского искусства 60-х и 70-х годов. Несмотря на препятствия, преследования, оно помогало народу бороться за свободу, за осуществление светлых идеалов. Во всех областях искусства и влитература было создано множество замечательных произведений. Русское искусство того времени открыло новые пути ля дальнейшего развития народно-национального художественного творчества.

## Тема 15 «Бородин, биография»

Александр Порфирьевич Бородин родился в Петербурге 31 октября (12 ноября) 1833 года Отец композитора Лука Степанович Гедианов (Гедеванишвили) (1772—1840). Мать Евдокия Константиновна Антонова.

До 7 лет мальчик являлся крепостным своего отца, который перед смертью в 1840 году дал сыну вольную и купил четырёхэтажный дом для него и Евдокии Константиновны, выданной замуж за военного врача Клейнеке.

Бородин проходил домашнее обучение по всем предметам гимназического курса, изучал немецкий и французский языки и получил прекрасное образование.

Уже в детстве обнаружил музыкальную одарённость, в 9 лет написав первое произведение — польку «Helen». Обучался игре на музыкальных инструментах — вначале на флейте и фортепиано, а с 13 лет — на виолончели. В это же время создал первое серьёзное музыкальное произведение — концерт для флейты с фортепиано.

В возрасте 10 лет стал интересоваться химией, которая с годами из увлечения превратилась в дело всей его жизни.

В 1850 году семнадцатилетний «купец» Александр Бородин поступил вольнослушателем в Медико-хирургическую академию, которую окончил в декабре 1856 года. Изучая медицину, Бородин продолжал заниматься химией под руководством Н. Н. Зинина.

В марте 1857 года молодой медик был назначен ординатором Второго военно-сухопутного госпиталя, где познакомился с находившимся на лечении офицером Модестом Мусоргским.

В 1859—1862 годах Бородин совершенствовал свои познания в области медицины и химии за границей — в Германии, по возвращении получив должность адъюнкт-профессора Медико-хирургической академии.

А. П. Бородин — ученик и ближайший сотрудник выдающегося химика Николая Зимина, вместе с которым в 1868 году стал членом-учредителем русского химического общества.

### Музыкальное творчество

Ещё во время учёбы в Медико-хирургической академии Бородин начал писать романсы, фортепианные пьесы, камерно-инструментальные ансамбли, чем вызывал неудовольствие своего научного руководителя Зинина, считавшего, что занятие музыкой мешает серьёзной научной работе. По этой причине во время своей стажировки за границей Бородин, не отказавшийся от музыкального творчества, вынужден был скрывать его от коллег.

По возвращении в Россию в 1862 Бородин познакомился с композитором Милием Балакиревым и вошёл в его кружок — «Могучую кучку». Под влиянием М. А. Балакирева, и других участников этого творческого объединения определилась музыкально-эстетическая направленность взглядов Бородина, как приверженца русской национальной школы в музыке и последователя Михаила Глинки.

В музыкальном творчестве Бородина отчётливо звучит тема величия русского народа, патриотизма и свободолюбия, совмещающая в себе эпическую широту и мужественность с глубоким лиризмом.

Творческое наследие Бородина, совмещавшего научную и преподавательскую деятельность со служением искусству, сравнительно невелико по объёму, однако внесло ценнейший вклад в сокровищницу русской музыкальной классики.

Наиболее значительным произведением Бородина по праву признаётся опера «Князь Игорь», являющаяся образцом национального героического эпоса в музыке. Автор работал над главным произведением своей жизни в течение 18 лет, но опера так и не была окончена: уже после смерти Бородина оперу дописали и сделали оркестровку по материалам Бородина композиторы Н.Римский - Корсаков и Александр Глазунов. Поставленная в 1890 году в Санкт-Петербургском Мариинском театре, опера, отличавшаяся монументальной цельностью образов, мощностью и размахом народных хоровых сцен, яркостью национального колорита в традициях эпической оперы Глинки «Руслана и Людмила», имела большой успех и до настоящего времени остаётся одним из шедевров отечественного оперного искусства.

А. П. Бородин считается также одним из основателей классических жанров Симфонии и квартета и в России.

Первая симфония Бородина, написанная в 1867 году и увидевшая свет одновременно с первыми симфоническими произведениями Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, положила начало героико-эпическому направлению русского симфонизма. Вершиной русского и мирового эпического симфонизма признаётся написанная в 1876 году Вторая («Богатырская») симфония композитора.

К числу лучших камерных инструментальных произведений принадлежат Первый и Второй квартеты, представленные ценителям музыки в 1879 и в 1881 годах.

Бородин — не только мастер инструментальной музыки, но и тонкий художник камерной вокальной лирики, яркими образцами которой является элегия «Для берегов отчизны дальней» на слова А. С. Пушкина. Композитор первым ввёл в романс образы русского богатырского эпоса, а с ними — освободительные идеи 1860-х годов (например, в произведениях «Спящая княжна», «Песня тёмного леса»), также являясь автором сатирических и юмористических песен («Спесь» и др.).

Самобытное творчество А. П. Бородина отличалось глубоким проникновением в строй как русской народной песни, так и музыки народов Востока (в опере «Князь Игорь», симфонической картине «В Средней Азии» и других симфонических произведениях) и оказало заметное воздействие на русских и зарубежных композиторов.

**Общественный деятель**

Заслугой А. П. Бородина перед обществом является активное участие в создании и развитии возможностей для получения женщинами высшего

образования в России: он являлся одним из основных организаторов Женских врачебных курсов, на которых преподавал с 1872 по 1887 год.

Значительное время Бородин уделял работе со студентами и, пользуясь своим авторитетом, защищал их от политических преследований властей в период после убийства императора Александра II.

Огромное значение для международного признания российской культуры имели музыкальные произведения Бородина, благодаря чему и он сам получил мировую известность именно как композитор, а не деятель науки, которой посвятил бóльшую часть своей жизни.

## «Тема 16 «Симфония № 2»

Первая часть основана на сопоставлении двух образов. Первый — могучая унисонная тема в исполнении струнных, словно втаптывающая, грузная и кряжистая. Ее дополняет, несколько смягчая суровость, более оживленный мотив, интонируемый деревянными духовыми. Побочная тема — широкая песенная мелодия в исполнении виолончелей, — кажется, рисует раздольную русскую степь. Разработка строится на чередовании героических, напряженных эпизодов, вызывающих ассоциации с боевыми схватками, былинными подвигами, с лирическими, более личными моментами, в которых побочная тема в результате развития приобретает ликующий характер. После сжатой репризы, в коде части с гигантской силой утверждается первая тема.

Вторая часть — стремительное скерцо, первая тема которого стремительно вырывается из глубины басов на фоне повторяемой валторнами октавы, а затем несется вниз, словно «не переводя дыхания». Вторая тема звучит несколько мягче, хотя и она сохраняет мужественный характер. В ее своеобразном синкопированном ритме слышатся звуки бешеной скачки степных коней по бескрайним просторам. Трио пленяет мелодическим очарованием, и как нередко у Бородина, мелодия овеяна восточной негой. Но средний эпизод невелик — и возобновляется стремительный бег, постепенно угасая, словно уносясь в неведомое.

Третья часть, призванная по словам самого Бородина передать образ Бояна — легендарного древнерусского певца, — носит повествовательный характер и разворачивается в плавном, спокойном движении. Аккорды арфы имитируют перебор гусельных струн. После нескольких тактов интонируемого кларнетом вступления валторна запевает поэтическую мелодию, принадлежащую к лучшим страницам музыки композитора. Однако недолго спокойное повествование: новые мотивы вносят смутное ощущение угрозы, сгущаются, мрачнеют краски. Постепенно восстанавливается первоначальная ясность. Чудесным лирическим эпизодом, в котором основная мелодия звучит во всей полноте своего обаяния, заканчивается часть.

Повторение вступительных тактов переводит непосредственно в начинающийся без паузы финал. Его музыка захватывает своим размахом, блеском, жизнерадостностью и вместе с тем — величием. Основной музыкальный образ — главная тема сонатной формы — размашистая, буйно-веселая тема в остром синкопированном ритме, имеющая прообраз в народной хоровой песне «Пойду во Царь-город». Ее дополняет краткий «разгульный» мотив гобоя. Побочная тема более лирична и спокойна. Она носит характер славления и звучит сначала у кларнета соло, а затем у флейты и гобоя на фоне как бы «переливов гуслей звончатых». Эти три темы подвергаются разнообразной и мастерской разработке, начало которой отмечено сурово и мощно звучащим эпизодом в замедленном темпе.Затем движение все более оживляется, симфония заканчивается музыкой, полной молодецкой удали и неудержимого веселья.

## Тема 17 «Князь Игорь»

**«Князь Игорь»** — опера русского композитора А. П. Бородина в четырёх действиях с прологом.

Источником для либретто, написанного самим автором при участии В. В. Стасова, послужил памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», рассказывающий о неудачном походе князя Игоря против половцев.

Премьера оперы состоялась 23 октября (4 ноября) 1890 года в петербургском Мариинском театре.

**Действующие лица оперы:**

Игорь Святославич, князь Северский (баритон)
Ярославна, его жена (сопрано)
Владимир Игоревич, его сын от первого брака (тенор)
Владимир Ярославич, князь Галицкий, брат Ярославны (высокий бас)
Кончак, половецкий хан (бас)
Кончаковна, его дочь (контральто)
Гзак, половецкий хан (без речей)
Овлур, крещёный половчанин (тенор)
Ерошка, гудошник (тенор)
Скула, гудошник (бас)
Половецкая девушка (сопрано)
Няня Ярославны (сопрано)
Русские князья и княгини, бояре и боярыни, старцы, русские ратники, девушки, народ, половецкие ханы, подруги Кончаковны, невольницы (чаги) хана Кончака, русские пленники, половецкие сторожевые.

**Пролог**

Площадь в Путивле заполнена людьми. Князь Игорь готовится к походу против половцев. Народ и бояре величают Игоря, его сына Владимира, князей, славят дружину, надеются на успешное завершение похода (хор «Солнцу красному слава!»).

Внезапно темнеет, это солнечное затмение. Люди видят в нём дурное предзнаменование и уговаривают Игоря остаться, но Игорь непоколебим. Он обходит ряды дружинников и ратников.

Два гудочника, Скула и Ерошка, проявляют малодушие. Они решают пойти на службу к Владимиру Ярославичу, князю Галицкому, чтобы остаться целыми и жить сытно и пьяно.

Приходят прощаться княгини и боярыни. Ярославна умоляет Игоря остаться, но он отвечает, что ему велят идти в поход долг и честь. Он поручает заботиться о жене князю Галицкому, брату Ярославны. Тот в небольшом монологе рассказывает, как помог ему Игорь в трудную минуту, и обещает отплатить услугой за услугу.

Из собора выходит старец и благословляет Игоря и рать. Вновь звучит хор народа.

**Первое действие**

**Картина первая**

Княжеский двор князя Галицкого. Гости пьют и веселятся. Народ и Скула с Ерошкой в разгульной песне славят князя и рассказывают об украденной для него девушке. Галицкий выходит на крыльцо и поёт о том, что не любит скуки, мечтает весело пожить и править в Путивле (песня «Только б мне дождаться чести»).

Сестру князь Галицкий хочет отправить в монастырь.

Во двор вбегает толпа девушек. Владимир выкрал их подругу, они просят отпустить её (хор «Ой, лихонько»). Князь говорит, что девушке у него не так уж и плохо, что нечего о ней плакать, и прогоняет девушек.

Скула и Ерошка исполняют грубовато-комичную песню о пьяницах (песня скоморохов «Что у князя Володимира»). Приближённые князя Галицкого обсуждает возможность посадить его править в Путивле, воспользовавшись тем, что люди князя Игоря ушли в поход.

**Картина вторая**

Горница в тереме Ярославны. Ярославна исполняет ариозо «Немало времени прошло с тех пор». Она тревожится, что от Игоря давно нет вестей, вспоминает время, когда Игорь был с ней, говорит, как страшно и тоскливо ей сейчас, как она страдает.

Няня сообщает Ярославне, что к ней пришли девушки. Девушки рассказывают княгине о бесчинствах князя Галицкого в Путивле, о том, как Владимир выкрал их подругу, и просят Ярославну заступиться и вернуть девушку.

Входит князь Галицкий, брат Ярославны. Девушки убегают. Ярославна упрекает Владимира, что он выкрал девушку, говорит, что расскажет мужу, как Владимир бесчинствует в его отсутствие. Князь Галицкий отвечает, что все люди в Путивле за него, что он сам будет здесь править. Однако потом он говорит, что пошутил, что ему хотелось увидеть Ярославну в гневе и что он не верит, что она верна Игорю. Ярославна оскорблена, она напоминает Владимиру, что пока власть у неё, и требует отпустить украденную девушку. Владимир зло отвечает, что эту освободит, но заберёт себе другую, и уходит.

Ярославна, оставшись одна, признаётся, что ей борьба не по силам, и молит о скорейшем возвращении Игоря.

Входят думные бояре, друзья Ярославны. Они пришли с плохими новостями (хор «Мужайся, княгиня»). Бояре рассказывают, что на Путивль идёт хан Гзак, русская рать разбита, а Игорь вместе с братом и сыном попали в плен. Ярославна не знает, что делать, но бояре убеждены, что Путивль выстоит, что его крепость в вере людей в Бога, в верности князю и княгине, в любви к родине (хор «Нам, княгиня, не впервые под стенами городскими у ворот встречать врагов»). Княгиня говорит, что эти слова зажгли луч надежды в её сердце. Слышен звон набатного колокола, виднеется зарево пожара. Часть бояр остаётся охранять Ярославну, остальные уходят оборонять город. Женщины горестно причитают.

**Второе действие**

Половецкий стан. Вечер. Девушки-половчанки танцуют и поют песню, в которой сравнивают цветок, ждущий влаги, с девушкой, надеющейся на свидание с любимым. Кончаковна, молодая дочь хана Кончака, влюблённая в княжича Владимира, ждёт свидания. О своей любви она поёт в каватине «Меркнет свет дневной».

Показываются русские пленники, идущие с работы под стражей. Кончаковна приказывает своим девушкам напоить и утешить пленников. Пленники благодарят их. Показывается половецкий дозор, обходящий стан. Кончаковна и девушки уходят. Опускается ночь. Овлур один стоит на страже.

Приходит Владимир, сын Игоря. В каватине «Медленно день угасал» он поёт о своей страстной любви к Кончаковне, просит её отозваться на зов любви. Появляется Кончаковна. Они поют свой страстный любовный дуэт. Хан Кончак согласен выдать Кончаковну за Владимира, но князь Игорь не хочет и слышать об этом, пока они в плену. Владимир слышит шаги отца, влюблённые расходятся в разные стороны. Входит Игорь. Он поёт знаменитую арию «Ни сна, ни отдыха измученной душе».

С князем украдкой заговаривает крещёный половчанин Овлур. Он говорит, что князь должен бежать, чтобы спасти Русь, и предлагает достать коней. Игорю кажется бесчестным бежать тайно, он не желает нарушить данное хану Кончаку слово. Он отказывается, но потом решает подумать.

Появляется хан Кончак. Он приветствует Игоря, обращается к нему с уважением и доверием (ария «Здоров ли, князь?»).

Игорь жмёт руку хану, но повторяет, что в плену жить не может. Кончак предлагает Игорю свободу в обмен на обещание не поднимать на хана меча и не заступать ему дороги. Но Игорь честно говорит, что если хан отпустит его, он тут же соберёт полки и ударит вновь. Кончак сожалеет, что они с Игорем не союзники, и зовёт пленников и пленниц, чтобы те повеселили их. Начинается сцена «Половецкие пляски». Сначала танцуют и поют девушки (хор «Улетай на крыльях ветра»).

Затем в ритме лезгинки танцуют мужчины. После общей пляски с хором начинается пляска мальчиков. Действие завершается общей кульминационной пляской.

Третьему действию предшествует оркестровый антракт. Звучит половецкий марш.

## Тема 18 «Князь Игорь»

**Третье действие**

Половецкий стан. Половцы встречают отряд хана Гзака. Навстречу Гзаку выходит Кончак и приветствует его песней «Наш меч дал нам победу», в которой поёт о победах половцев над русским войском и, в частности, о сожжении Путивля. Кончак устраивает пир для половцев, сам уходит на совет с ханами, а пленников приказывает хорошо сторожить.

Остаётся отряд сторожевых. Они хором славят ханов и предупреждают, что всегда догонят беглецов. Затем они начинают плясать и падают один за другим. Темнеет, сторожевые засыпают. Овлур подкрадывается к шатру Игоря и вновь предлагает бежать, говоря, что всё готово. Игорь соглашается.

В страшном волнении вбегает Кончаковна. Она останавливается у шатра Владимира. Дочь хана узнала о намерении Игоря бежать и умоляет Владимира остаться с ней. Выходит Игорь, видит Кончаковну и обвиняет сына, что тот стал половцем и забыл Родину. Владимир не может решиться: отец зовёт его бежать, а Кончаковна молит остаться. В конце концов она грозит разбудить весь стан, Игорь убегает. Кончаковна несколько раз ударяет в било. Со всех сторон сбегаются разбуженные сигналом половцы.

Кончаковна сообщает о побеге Игоря. Половцы снаряжают погоню за князем, Владимира же они хотят убить. Кончаковна не желает отдавать его. Появляются Кончак и ханы и узнают о случившемся. Побег Игоря вызывает у хана уважение, он говорит, что и сам бы поступил так же на месте Игоря. Он приказывает казнить сторожевых, а княжича не трогать. Хор ханов требует казнить пленников, но Кончак не соглашается. Он объявляет Владимира своим зятем и тут же собирается в поход на Русь.

**Четвёртое действие**

Городская стена и площадь в Путивле. Раннее утро. Ярославна одна на городской стене. Она горько плачет.

Проходит толпа поселян с песней «Ох, не буйный ветер завывал». Ярославна, глядя на разорённые окрестности, исполняет ариозо «Как уныло всё кругом». Она замечает вдали двух всадников, один в половецкой одежде, а другой выглядит как русский князь. Они приближаются ближе, и вдруг Ярославна узнает Игоря, это он едет с Овлуром. Князь Игорь соскакивает с коня и бросается к Ярославне. Они не могут сдержать радости, звучит их любовный дуэт. Ярославна не может поверить, что это не сон. Она спрашивает Игоря, как он спасся. Игорь говорит, что бежал из плена. Ярославна поёт о своей радости вновь видеть любимого мужа, Игорь же говорит, что бросит клич и снова пойдёт на хана.

На площади появляются Ерошка и Скула. Несколько хмельные, они играют и поют песню о неудачном походе и поражении Игоря. Вдруг они видят Игоря с Ярославной. Они сразу понимают, что им не поздоровится за их измену. Они садятся друг против друга и думают, что им делать. Бежать им некуда, да и не хочется после вольготной и сытной жизни «кору глодать» и «воду хлебать». Вдруг Скула находит решение: надо звонить в колокол, созывать народ. Со всех сторон сбегаются люди. Сначала все думают, что снова пришли половцы, потом решают, что пьяные скоморохи народ мутят, и хотят прогнать Скулу и Ерошку. Наконец тем удаётся убедить народ, что вернулся князь Игорь Северский. За хорошую весть собравшиеся старцы и бояре прощают Ерошку и Скулу. Все приветствуют и славят князя Игоря.

## Тема 19 «В Средней Азии»

Самобытное творчество А. П. Бородина отличалось глубоким проникновением в строй как русской народной песни, так и музыки народов Востока. В 1879 г. Бородин написал характерную и колоритную программную картинку "В Средней Азии". Наиболее популярное из всех сочинений Бородина в России и за границей, оно предназначалось в числе других музыкальных номеров (Римского-Корсакова, Мусоргского, Направника) для исполнения вместе с живыми картинами из русской истории во время торжественного празднования 25-летия царствования императора Александра II (1880).

Впервые публика услышала симфоническую картину «В Средней Азии» 8 (20) апреля 1880 года под управлением Римского-Корсакова в концерте певицы Леоновой, которая специально просила об этом Бородина. В первом издании программа была опубликована в таком виде: *«В однообразной песчаной степи Средней Азии впервые раздается чуждый ей напев мирной русской песни. Слышится приближающийся топот коней и верблюдов, слышатся заунывные звуки восточного напева. По необозримой пустыне проходит туземный караван, охраняемый русским войском. Доверчиво и безбоязненно совершает он свой длинный путь под охраною русской боевой силы. Караван уходит все дальше и дальше. Мирные напевы русских и туземцев сливаются в одну общую гармонию, отголоски которой долго слышатся в степи и, наконец, замирают вдали»*.

Важную роль в этом диалоге играет тембровый состав. В частности, тембр английского рожка нередко и раньше использовался композиторами для изображения экзотических восточных интонаций, напоминающих звучание азиатских и ближневосточных язычковых инструментов. Продолжил эту традицию и Бородин, написав для него одну из тем симфонической картины «В Средней Азии».

## Тема 20 «Романсы и песни»

Бородин явился новатором и в области камерно-вокальной лирики. Бородин написал шестнадцать романсов на тексты пушкина, Некрасова, А. Толстого, Гейне и на собственные стихи. Первым ввёл в романс образы русского богатырского эпоса. Наряду с эпическими романсами-балладами («Море», «Песнь тёмного леса») ему принадлежат также сатирические, юмористические песни. Тонкий художник романса, он создал неповторимую по глубине трагического чувства, благородству выражения элегию «Для берегов отчизны дальней».

Элегия «Для берегов отчизны дальней» на стихи Пушкина был создан в 1881 году под впечатлением преждевременной смерти Мусоргского. Музыка романса передаёт чувство глубокой скорби. В стихотворении Пушкина рассказывается о горечи расставания поэта с любимой.

Печальный смысл этого стихотворения выражен просто и сдержанно. Бородин следует за пушкинским текстом придает романсу трехчастную форму. Первая и третья части повествуют о прощальной встречи и смерти любимого человека. Музыка носит скорбный сосредоточенный характер. Вокальная партия изложена в напевно-декломационной манере. В ней преобладают в основном секундовые интонации, чередуемые с мягкими ходами на терцию. Впечатление душевной скованности усиливает фортепьянное сопровождение. Мерно звучат диссонирующие аккорды в миноре, глухо и глубоко отзываются басы.

В средней части ,где говорится о несбывшихся надеждах на счастье музыка становится менее скованной. В мелодии появляются распевные обороты и широкие интервальные ходы. Минорное звучание сменяется мажорным.

Завершается романс речитативной фразой на главном тоническом устое. В сочетании с диссонирующими аккордами она придает музыке трагическое звучание.

## Тема 21 Римский- Корсаков (Биография)

**Николай Андреевич Римский - Корсаков** — русский композитор, педагог, дирижёр, общественный деятель, музыкальный критик; представитель «Могучей кучки», возглавлял Беляевский кружок. Среди его сочинений — 15 опер, 3 симфонии, симфонические произведения произведения, инструментальные концерты, кантаты, камерно-инструментальная, вокальная и духовная музыка.

Римский-Корсаков родился 6(18) марта 1844 г. в небольшом городе Тихвине новгородской губернии Российской империи.

Отец композитора — Андрей Петрович Римский-Корсаков (1784-1862) — служил некоторое время новгородским вице-губернатором, а затем Волынским гражданским губернатором, мать — Софья Васильевна — дочь крепостной крестьянки и богатого помещика Скарятина, женщина достаточно образованная. Семейный дом Римских-Корсаковых находился на

берегу реки Тихвинки, напротив Тихвинского Богородичного Успенского моностыря.

Игре на фортепиано композитор обучался дома, а потом в пансионе, где уроки музыки были в числе прочих общеобразовательных дисциплин. Известно, что с детства композитор был увлечён музыкой, познакомился с сочинениями Россини, Бетховена, Мейербера, Мендельсона, однако наибольшее впечатление на него произвела музыка Михаила Глинки — его «Камаринская», « Испанские увертюры», и оперы.

В 1859-1869, чувствуя необходимость получения более профессиональных музыкальных навыков, Римский-Корсаков брал уроки у пианиста Фёдора Канилле.

В 1856 году отец отвёз юного Николая в Морской кадетский корпус, который он окончил с отличием весной 1862 года (в то время учебное заведение сменило своё название на Морское училище). К тому времени умер отец композитора (в 1861 году) и семья Римских-Корсаковых перебралась в Санкт-Петербург.

В 1861 году Канилле познакомил Римского-Корсакова с Милием Балакиревым. Юный композитор сразу стал членом Балакиревского кружка, оказавшего решающее воздействие на формирование его личности и эстетических взглядов композитора. Руководивший работой более молодых коллег Балакирев не только подсказывал верные композиторские решения для создаваемых ими сочинений, но и помогал товарищам с инструментовкой.

Под влиянием и руководством Балакирева было начато первое крупное сочинение Римского-Корсакова — Первая симфония ор. 1. По словам самого Римского-Корсакова, эскизы начала симфонии существовали ещё в годы обучения у Канилле, однако серьёзная работа над сочинением развернулась лишь в 1861-1862 годах — и «к маю1862 года первая часть, скерцо и финал симфонии были мною сочинены и кое-как оркестрованы».

В 1862-1865 годах Римский-Корсаков был назначен на морскую службу на клипере «Алмаз», благодаря чему посетил ряд стран. Впечатления от морской жизни воплотились через некоторое время в морских пейзажах, которые ему удалось запечатлеть в своих произведениях средствами оркестровых красок. Работа на клипере не оставляла много времени для совершенствования музыкальных навыков, так что единственное сочинение, появившееся в этот период из-под пера композитора — вторая часть (Andante) Первой симфонии (конец 1862 г.), после которой Римский-Корсаков надолго забросил сочинительство.

Возвратившись из морского путешествия, Римский-Корсаков снова попадает в общество членов «Могучей кучки», в том числе подружился и с новым участником кружка — начинающим композитором и профессиональным химиком А. Бородиным, который познакомил молодого композитора с кумиром участников кружка А. Даргомыжским, с Людмилой Шостаковой (сестрой М. Глинки) и с Петром Чайковским.

По настоянию Балакирева Римский-Корсаков вновь принимается за Первую Симфонию — сочиняет недостающие трио для скерцо и полностью переоркестровывает. Получившаяся партитура (известная как первая редакция симфонии) была исполнена в 1865 году под управлением самого Балакирева — неизменного исполнителя всех ранних симфонических партитур Римского-Корсакова.

Найденный в Первой симфонии музыкальный язык успешно развит в таких сочинениях, как « Увертюры на три русские темы» (первая редакция — 1866) и «Сербская фантазия» (1867) Обратившись под влиянием Балакирева к славянским народным мелодиям, Римский-Корсаков придерживается в музыке национального колорита, который и в дальнейшем будет характеризовать большую часть его творчества.

Музыкальная картина «Садко» 1867г. , позже её музыка частично использована в одноименной опере стала этапным произведением Римского-Корсакова. В музыке этого сочинения он попытался оркестровыми красками изобразить море, что позже неоднократно делал в дальнейших своих сочинениях (сюите «Шехеразада», прелюдии-кантате «Из Гомера», операх «Садко» и «Сказка о царе Салтане»).

Программно-сказочное начало было развито во Второй симфонии «Антар», написанной на сюжет восточной сказки Осипа Сенковского.

В конце 1860 г. Римский-Корсаков работает над инструментовкой чужих произведений: помогает Кюис оркестровкой оперы «Вильям Радклиф» и заканчивает, согласно завещанию умершего Даргомыжского, партитуру его оперы «каменный гость».

С 1870 г. расширились границы музыкальной деятельности Римского-Корсакова: он был профессором Санкт-Петербуржской консерватории (с 1871, классы практического сочинения, инструментовки, оркестровый), инспектором духовых оркестров Морского ведомства (1873—1884), директором Бесплатной музыкальной школы (1874—1881), дирижёром симфонических концертов (с 1874), а позже и оперных спектаклей, помощником управляющего Придворной певческой капеллой (1883—1894), возглавлял Беляевский кружок (с 1882). В середине 1870-х работал над совершенствованием своей композиторской техники. Именно в этот период Римский-Корсаков обнаруживает серьёзные недостатки в своём музыкальном образовании и сам начинает увлечённо изучать дисциплины, преподаваемые в консерватории. Итогом совершенствования композиторской техники Римского-Корсакова стала Симфония № 3 C-dur.

В эти же годы он обратился к оперному жанру, ставшему впоследствии ведущим в его творчестве (в 1872 г. окончена опера «Псковитянка», по драме Льва Мея).

В 1880 годах большое внимание уделял симфоническим жанрам, именно в этот период создаёт своё крупнейшее эпическое симфоническое полотно — симфоническую сюиту «Шехеразада».

В начале1890 г. наблюдался некоторый спад творческой деятельности (в этот период изучал философию, писал статьи, пересмотрел и

отредактировал некоторые из своих прежних сочинений). Во 2-й половине 1890-х творчество приобрело исключительную интенсивность: появились оперы «Садко» (1896), «Царская невеста» (по Мею, 1898). Во время Революции 1905-1907 Римский-Корсаков выступил с активной поддержкой требований бастующих студентов, открыто осудил действия реакционной администрации Петербургской консерватории (был уволен из консерватории, вернулся лишь после предоставления консерватории частичных автономных прав и смены руководства).

Умер 8(21)июня 1908 в усадьбе Любенск, близ Луги (Санкт-Петербургская губерния)

Могила Римского-Корсакова и его супруги Надежды Николаевны находится на Тихвинском кладбище в Петербурге.

## Тема 22 Опера «Снегурочка»

Влияние времени создания оперы. Проблема сочетания в них вечного и конкретно-временного (сюжетного) начал. Жанровое особенности оперы: сочетание в «Снегурочке» эпического плана (вечные природные законы бытия) с лирической драмой Снегурочки.

Идея взаимодействия частного (герой) и общего (народ, масса, человечество), решаемая в «Снегурочке» противопоставлением трагедии частного (гибель Снегурочки и Мизгиря) и торжества общего (заключительный всенародный гимн Яриле).

**(Весенняя сказка)**

Опера в четырех действиях с прологом Н. А. Римского-Корсакова на либретто композитора, основанном на одноименной пьесе А. Н. Островского.

**Время действия**: доисторические времена.

**Место действия**: страна берендеев.

**Первое исполнение:** Санкт-Петербург, 29 января (10 февраля) 1882 года.

**История создания**

Обстоятельства создания «Снегурочки» хорошо известны. Н. А. Римский-Корсаков сам рассказал о них в «Летописи моей музыкальной жизни». Сказка А. Н. Островского «Снегурочка» была первый раз прочитана Римским-Корсаковым около 1874 года, когда она только что появилась в печати. Композитор вспоминал впоследствии, что тогда она ему мало понравилась, а царство берендеев показалось странным. Зимой 1879/80 годов он снова ее прочитал и на сей раз «точно прозрел на ее удивительную красоту». У композитора была толстая книга из нотной бумаги и он стал записывать в нее в виде набросков приходившие в голову музыкальные мысли. Воодушевленный новым сюжетом, Римский-Корсаков отправился в Москву, чтобы встретиться с Островским и испросить у него разрешения воспользоваться его произведением как либретто с правом внести в драму необходимые при работе над оперой изменения. Драматург принял

композитора очень любезно, предоставил право должным образом распоряжаться текстом и даже подарил экземпляр своей сказки.

Лето 1880 года Римский-Корсаков провел в деревне Стелёво. Это было его первое лето в настоящей русской деревне. И все - пейзаж, пение птиц, обстановка - необычайно вдохновляли его на эту работу. Он работал целыми днями, «музыкальные мысли и их обработка преследовали меня неотступно» - писал впоследствии композитор. Он зафиксировал ход работы буквально по дням: начало 1 июня (написано вступление к прологу), окончание - 12 августа (заключительный хор). Ни одно произведение не давалось ему с такой легкостью и скоростью, как «Снегурочка». «О сочинении «Снегурочки» никто не знал, - писал композитор, - ибо дело это я держал в тайне, и, объявив по приезде в Петербург своим близким об окончании эскиза, я тем самым немало их удивил». Еще полгода композитор затратил на инструментовку оперы, и, наконец, 10 февраля опера была дана на сцене Мариинского театра в Петербурге. С тех пор она остается одним из самых любимых публикой творений композитора.

В «Снегурочке» Н. Римский-Корсаков очень тонко передал народный характер музыки. Из подлинно народных мелодий, звучащих в «Снегурочке», можно назвать «Орел воевода, перепел подьячий» (в пляске птиц), в хоре «Веселенько тебя встречать, привечать» (в проводах масленицы) использован напев песни «А мы масленицу дожидаем», песня «Ай, во поле липенька» звучит в хорах I и III действий, песня Бобыля «Купался бобер» заимствована из народной песни «Ой, пала, припала молодая пороша».

Помимо цитирования русских народных песен и мелодий, композитор сочинил много собственных мотивов, которые очень естественно воспринимаются «как народные». Известны даже упреки некоторых современных критиков, утверждавших, что тот или иной мотив есть народный, тогда как это была выдумка самого Римского-Корсакова. Доходило даже до того, что высказывалось мнение, будто композитор не в состоянии сам написать в таком стиле. Эти упреки раздражали композитора своей несправедливостью. В ответ на один из них, в котором критик утверждал, что третья песня Леля написана на народный мотив, композитор не удержался и письменно ответил (в той же газете «Новое время», в которой была напечатана статья критика): «Мелодия “Песни Леля” не народная, а моего сочинения, но если автору рецензии известен народный мотив, тождественный с нею, то я просил бы указать его мне, что для меня, как занимавшегося много народными песнями, было бы крайне интересно».

В связи с этим уместно привести высказывание Римского-Корсакова, имеющее принципиальный характер: «Что касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях. Могут ли две вещи напоминать в целом одна другую, если ни одна составная часть первой не походит ни на одну составную часть второй? Спрашивается: если ни одна частица созданной мелодии не будет

походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напоминать собою народное творчество?».

## Тема 23 «Опера Снегурочка»

**Сюжет и музыка**

Действующие лица в прологе: Весна, Снегурочка, Мороз – стихии природы. Действующие лица в опере (действиях) –Снегурочка, Мизгир, Лель, Купава, Берендей и жители берендеева царства.

**Пролог.**

Начало весны. Оркестровое вступление рисует картину последней зимней ночи. Красная горка (сказочное место, где происходит действие) покрыта снегом. Место вокруг дремучее: направо кусты и редкий безлистый березняк, налево сплошной частый лес из больших сосен и елей, ветви пригнулись под тяжестью лежащего на них снега. В глубине, под горой, течет река. За рекой Берендеев посад, столица царя Берендея: дворцы, дома, избы, все деревянные с причудливой раскрашенной резьбой; в окнах - огни. Полная луна серебрит всю открытую местность. Вдали кричат петухи. Леший сидит на сухом пне. В окружении свиты птиц на землю опускается Весна-красна. Лес еще спит под снегом и всюду царствует Мороз. Пятнадцать лет назад у Весны и Мороза родилась дочка Снегурочка, и с тех пор разгневанный Ярило-Солнце дает земле мало света и тепла. Леший констатирует, что «конец зиме пропели петухи, Весна-красна спускается на землю, сторожку леший отсторожил, ныряй в дупло и спи!» С этими словами он проваливается в дупло. В оркестре слышны крик петуха, чириканье, щебет птиц, кукование кукушки. Весна-красна поет свои речитатив и арию «В урочный час обычной чередою являюсь я на землю берендеев». В следующем затем втором речитативе Весна рассказывает птичкам - сорокам-белобокам, угрюмым грачам и жаворонкам, журавлю и его подруге цапле, красавицам лебедушкам и гусям и мелким пичужкам (так она к ним обращается) - что шестнадцать лет назад стала она заигрывать с Морозом, старым дедом, проказником седым. И вот появилась у них дочка - Снегурочка. «Любя Снегурку, жалеючи ее в несчастной доле, со старым я поссориться боюсь». Потому-то Весна медлит вступать в свои права. Птицам холодно, и Весна советует им поплясать, чтобы согреться, как это делают люди. Звучит песня и пляска птиц «Собирались птицы, собирались певчие стадами, стадами».

Из лесу на пляшущих птиц начинает сыпаться иней, потом хлопья снега, подымается ветер, набегают тучи, закрывают луну, мгла совершенно застилает даль. Птицы с криком жмутся к Весне. Из лесу выходит Дед-Мороз - разузнав о прилете Весны, он сам пожаловал ей навстречу. В оркестре звучит его суровая угрюмая мелодия. Дед-Мороз заводит свою разудалую песню («По богатым посадским домам колотить по углам»), в которой похваляется своими зимними подвигами.

«Недурно ты попировал, пора бы и в путь тебе на север» - обращается Весна с первыми словами к Деду-Морозу. Он обещает Весне покинуть

страну берендеев. Но на кого же Снегурочка останется, беспокоится Весна. Они обсуждают, как поступить. Деду-Морозу известно, что Солнце собирается сгубить Снегурочку, и только и ждет того, чтобы заронить ей в сердце своим лучом огонь любви. Скрепя сердце родители решают отдать Снегурочку в поселок берендеев.

Дед-Мороз кличет Снегурочку. Она появляется из леса. Весна ласково встречает ее и спрашивает, не хочет ли она на волю? Конечно, Снегурочка хочет. Ее манят людские песни, отвечает Снегурочка. О своем стремлении пожить с людьми она поет в трогательной Арии «С подружками по ягоду ходить, на оклик их веселый отзываться: «Ау, ау!»». Она упоминает Леля. Это настораживает Деда-Мороза. Он расспрашивает ее о нем и Снегурочка в изумительной ариетте «Слыхала я, слыхала» признается, что «и дни и ночи слушать я готова его пастушьи песни; и слушаешь, и таешь». Дед-Мороз встревожен этими ее словами. «Беги от Леля! Бойся речей его и песен!» - наставляет Дед-Мороз Снегурочку. Мороз и Весна прощаются со Снегурочкой и поручают Лешему следить за Снегурочкой и особенно беречь ее от Леля.

Приближается толпа веселых берендеев. Они провожают Масленицу; их хор начинает звучать еще за сценой. В это время на сцене происходить трогательный эпизод прощания Деда-Мороза и Весны со Снегурочкой. Метель унимается, тучи убегают. Становится ясно, как в начале действия. Сцену заполняют толпы берендеев. Одни везут сани с чучелом Масленицы, другие наблюдают за этим. Снегурочка стоит за кустами, около дупла Лешего. Хор берендеев поет прощание с Масленицей («Раным-рано куры запели, про весну обвестили.Прощай, прощай, прощай, Масленица»). Появившуюся из леса Снегурочку замечает Бобыль и Бобылиха. На их вопросы, кто она, Снегурочка называет свое имя и просит их взять ее с собой. Бобыль и Бобылиха очень рады, и уводят Снегурочку. Уходя к людям, она прощается с родителями и с лесом. Ей отвечают голоса из леса, а деревья и кусты кланяются ей. Это приводит берендеев в ужас, и с воплями «Ай, ай» она разбегаются.

**Действие первое.**

Заречная слобода Берендеевка; с правой стороны бедная изба Бобыля с покривившемся крыльцом, перед избой скамья; с левой стороны большая раскрашенная изба Купавы. В глубине улица, через улицу хмельник и пчельник; между ними тропинка к реке. Вечер. Слышатся рожки пастухов (в оркестре соло деревянных духовых). Сходятся слобожане. Среди них Бобыль. Появляется Лель, играя на рожке. Бобыль Бакула знаком приглашает его к себе на ночлег. За теплый прием Лель готов петь свои песни. Бобыль не слишком падок до них и предлагает Лелю петь для Снегурочки. Лель согласен петь Снегурочке за поцелуй. Снегурочке эта плата кажется незначительной, ведь, как она говорит, «при встрече, при прощанье целуюсь с каждым я». Тогда Лель просит за песню цветок, и Снегурочка дает ему его.

Лель поет свою первую - протяжную - песню («Земляичка-ягодка под кусточком выросла»). Снегурочка, почти плача, кладет свою руку на плечо

Леля. Тогда Лель заводит свою вторую - плясовую - песню («Как по лесу лес шумит»). Он кончает петь и видит, как в глубине сцены показываются несколько девушек и манят его к себе (звучит их короткий хор «Лель, Лель!»). Лель бросает цветок и устремляется к своим подружкам. Снегурочка обижена и недоумевает. Лель уходит, наигрывая на рожке. Снегурочка грустит. Она поет свою ариетту «Как больно здесь!»

Появляется Купава, она сочувствует Снегурочке, но ей некогда долго предаваться этому чувству – сегодня в слободку приезжает ее жених Мизгирь. И действительно, вдали показывается Мизгирь и двое его слуг. Вот они входят с мешками, в которых, как впоследствии оказывается деньги и гостинцы. Возвращаются девушки и Лель. Купава бежит и прячется между девушек. Мизгирь расспрашивает девушек, не прячется ли среди них Купава. Начинается обряд выкупа невесты. Девушки запевают свадебную песню «То не пава». Мизгирь всех одаряет подарками. Купава выходит к Мизгирю, она зовет Снегурочку присоединиться к их веселью. Вдруг Мизгирь бросает взгляд на Снегурочку. Не в силах отвести взгляд от юной красавицы, Мизгирь тут же решает остаться со Снегурочкой. Тут же кончилось недолгое счастье Купавы. Она в отчаянии и требует, чтобы Снегурочку «отдала дружка назад». Та рада бы это сделать и просит Мизгиря уйти, но тот непреклонен. Купаве же он заявляет, как для заходящего солнца нет возврата, так и для любви погасшей возврата нет. Он молит Снегурочку любить его. Мизгирь задабривает Бобыля и Бобылиху, чтобы они прогнали Леля, в котором он видит своего соперника.

Купава же созывает народ (вся сцена заполняется девушками и парнями). Все осуждают Мизгиря за измену. Мизгирь признается, что любит теперь Снегурочку, а Купаве бросает обидные слова, упрекая ее в том, что такими же ласками, какими она одаряла его, она могла одарять другого. Оскорбленная девушка бежит к реке, чтобы утопиться. Ее, почти бесчувственную, едва удерживает Лель. Все убеждают Купаву идти искать помощи у мудрого царя Берендея

**Действие второе.**

Открытые сени во дворце Берендея; в глубине, за точеными балясами переходов, видны вершины деревьев сада, деревянные резные башенки и вышки. Царь Берендей сидит на золотом стуле и расписывает красками один из столбов; несколько поодаль слепые гусляры с гуслями. На переходах у дверей стоят царские отроки.

Действие начинается с песни слепцов-гусляров («Вещие звонкие струны рокочут громкую славу царю Берендею»). Пение гусляров напоминает старинные эпические напевы.

Тогда Бермята рассказывает царю о появлении у них какой-то Снегурочки, из-за которой «передрались все парни». И вот одна девица просится «внесть челобитную». Царь допускает к себе Купаву. Ее вводит отрок, и она падает на колени перед царем. Она плачет и слезно жалуется на своего жениха Мизгиря и на Снегурочку, разлучившую ее с женихом.

Берендей сокрушается судьбой Купавы. Он приказывает созвать народ и поставить Мизгиря на суд царёв.

Звучит клич двух бирючей с вышки. Под торжественный и в то же время сказочно-игрушечный марш собирается народ: из внутренних покоев выходят придворные, боярыни, отроки; из наружных дверей и с лестницы - народ; здесь же Лель. Приспешники приводят Мизгиря. Бермята размещает придворных, народ поет (a capella) гимн берендеев. Под конец шествия показывается сам Берендей. Начинается суд над Мизгирем. Тот не пытается оправдываться, и на требование Берендея взять в жены Купаву упрямо отвечает, что у него одна невеста - Снегурочка. Берендей осуждает Мизгиря на вечное изгнание - в пустыню, в лес. Мизгирь просит лишь об одном - взглянуть еще раз на Снегурочку. Входит Снегурочка, а с ней Бобыль и Бобылиха. Наивно и простодушно приветствует Снегурочка Берендея - она никогда раньше не видела царя. И тот, пораженный ее красотой, поет свою знаменитую Каватину «Полна, полна чудес, могучая природа» - философское размышлениео непредсказуемости явлений чудесных даров могучей природы. И вот царь Берендей понимает причину гнева Ярилы-Солнца: Снегурочка не ведает любви. И Берендей объявляет: тот юноша, который до рассвета заставит Снегурочку полюбить себя, получит ее в жены. Юноши молчат - все знают холодность Снегурочки. Тогда царь обращается к берендейкам, и те отвечают, что только Лель способен «внушить любовь девице». В свою очередь Мизгирь просит царя отсрочить его изгнание: он клянется, что зажжет любовью «Снегурочки нетронутое сердце». Берендей успокаивается и призывает свих подданных собраться в последний день весны в заповедном лесу для игр и песен. А на заре приветствовать Ярилин день, начинающий лето.

Тема 24 «Опера Снегурочка»

**Действие третье.**

Просторная поляна в лесу; со всех сторон от нее сплошной лес. Перед лесом по обе стороны невысокие кусты. Вдали, между кустами, видны богатые шатры. Догорает вечерняя заря. Молодые берендеи водят хороводы, один круг ближе к зрителям, другой поодаль. Девушки и парни в венках. Старики и старухи кучками сидят под кустами и угощаются брагой и пряниками. В первом кругу ходит Купава. В середине первого круга Лель и Снегурочка. Мизгирь, не принимая никакого участия в играх, то показывается среди народа, то уходит в лес. Бобыль пляшет под волынку. Бобылиха и несколько соседей сидят кругом и пьют пиво. Царь со свитой издали смотрит на играющих.

Оркестровое вступление к третьему действию - это мелодия старинной «Липеньки» («Ай, во поле, ай, во поле, ай во поле липенька, ай во поле липенька») - песни, которую поют и под которую водят хоровод девушки, когда поднимается занавес. Ее сменяет разудалая плясовая песня «Про бобра», которую поет и отплясывает Бобыль. Парни и девушки перестают водить хоровод и все толпятся вокруг пляшущего Бобыля.

В лес приходит и царь Берендей со своей свитой. Ему хочется посмотреть на молодежь, на ее игры. Он поет свою вторую каватину («Проходит день веселый»), по окончании которой всех приглашает к еще одной забаве: «скоморохи; кувыркайтесь, ломайтесь, дураки!»

Выбегают скоморохи. «Пляска скоморохов» - виртуозный симфонический эпизод, изобилующий яркими оркестровыми красками, увлекательными ритмами. Он часто включается в программы концертов популярной симфонической музыки. В театральной постановке этот эпизод - повод для хореографа продемонстрировать свою фантазию. (Правда, всегда существовала опасность злоупотреблений танцами в «Снегурочке». Н.Черепнин, приглашенный в 1908 году в Париж для наблюдения и консультации припостановки там «Снегурочки», писал Н. А. Римскому-Корсакову оттуда: «...на первых сценических репетициях танцевали всюду. Я даже начал сомневаться - не балет ли «Снегурочка» (...) После долгих обсуждений удалось отменить всю эту кошмарную ерунду».)

Приглашая скоморохов, царь Берендей сказал также: «А там уж, на прощанье, Лель пригожий, чтоб день закончить, песню нам пропой.» И вот, после пляски скоморохов Лель, аккомпанируя себе на рожке (в оркестре эта мелодия звучит у кларнета), поет свою третью песню («Туча со громом сговаривалась»). Песня пришлась по душе Берендею, и в награду за нее царь предлагает Лелю выбрать себе подружку. Лель направляется к девушкам, на мгновение он как бы в нерешительности задерживается возле Снегурочки, но потом идет к Купаве, выбирает ее и ведет через всю сцену к царю; подойдя близко, целует ее. Снегурочка в слезах убегает в кусты. Царь желает всем веселиться и удаляется со всей своей свитой. Постепенно расходятся и все остальные.

Снегурочка остается одна. Она печально бродит по лесу, охваченная ревностью. В своем ариозо («Пригожий Лель, ужель тебе не жалко Снегурочку») она обращается к пастуху с наивными упреками. Но Леля нет, а вместо него перед ней предстает Мизгирь. Он берет ее за руку, но она противится. Плененный красотой Снегурочки, он упорно преследует ее, добиваясь взаимности. В конце концов, он становится перед ней на колени. Но слова и слезы Мизгиря страшат Снегурочку, она старается вырвать руку. Обуреваемый любовной страстью, Мизгирь вдохновенно поет Снегурочке свое ариозо «На теплом, синем море», в котором за любовь Снегурочки предлагает бесценный жемчуг. Но и этот дар Снегурочка отказывается принять. Неистовый Мизгирь бросается на Снегурочку. Снегурочка старается вырваться. Появляется Леший, которому Дед-Мороз наказал беречь Снегурочку. Он останавливает Мизгиря. Снегурочка убегает в лес, Мизгирь устремляется за нею, но Леший превращается в сухой пень, и куда бы ни ринулся Мизгирь, всюду перед ним вырастает из земли лес (в оркестре это мастерски передано появлением все новых и новых мотивов во все убыстряющемся темпе). Вновь появляется Леший, он дразнит Мизгиря призраком Снегурочки. Кусты и деревья принимают меняющиеся

фантастические образы. В конце концов, призрак исчезает. Мизгирь убегает за ним. Поляна принимает прежний вид.

Входит Лель. Затем появляется Купава и, видя Леля, бросается к нему. Лель спас ее. Она благодарна ему за то, что он поцелуем сравнял ее, забытую, со всеми. Звучит их любовный дуэт.

Между кустов бродит Снегурочка. Она становится невольной свидетельницей любовной сцены Купавы и Леля. В сильном волнении она выбегает из кустов и бросает Купаве ее же упрек: «Разлучница! Твое же это слово! Сама меня разлучницей звала, сама же ты и разлучила с Лелем!» И тут Лель говорит Снегурочке самые горькие слова: «Снегурочка! Подслушивай почаще горячие Купавы речи; время узнать тебе, как сердце говорит, когда оно любовью загорится. Учись у ней любить и знай, что Лелю не детская любовь нужна. Прощай!» Сраженная этими словами, Снегурочка вспоминает о последней надежде своей - матери Весне. К ней она отравится с последней мольбой: «Отдай девичье сердце, мама... Отдай любовь - иль жизнь мою возьми!»

**Действие четвертое.**

Четвертое действие начинается оркестровым Вступлением. Когда занавес поднимается, взору зрителя открывается озеро в Ярилиной долине. Раннее утро. Озеро поросло осокой и водными растениями с роскошными цветами. По берегам кусты тоже с цветами, повисшими над водой. С правой стороны озера - голая Ярилина гора с острою вершиной. Из озера поднимается Весна, вся окруженная цветами. К ней со страстной мольбой обращается Снегурочка: «Омама, дай любви, любви прошу, любви девичьей!» И Весна соглашается на прощанье утешить Снегурочку этим великим, но столь для нее роковым, даром.

Теперь Снегурочка знает чувство любви, и новая встреча с Мизгирем зажигает ее ответной страстью. Но она страшится лучей Ярилы и молит Мизгиря спасти ее, укрыть от солнца. Мизгирь не понимает причин ее страха; он хочет представить Снегурочку царю Берендею как свою супругу.

Уже пылает заря. В священную Ярилину долину направляются берендеи: старый царь, за ним женихи с невестами. Снегурочка и Мизгирь становятся под тень куста. Гусляры играют на гуслях и пастухи на рожках. Сойдя в долину народ разделяется на две стороны. Все с ожиданием смотрят на восток и при первых лучах солнца поют хор - русскую народную песню «А мы просо сеяли»: девушки по одну сторону, юноши по другую. Женихи берут невест и представляют их с поклоном царю. Царь Берендей благословляет их. Мизгирь также подводит Снегурочку к царю. Снегурочка подтверждает - и говорит, что может это сделать сто раз - что любит Мизгиря. В этот момент яркий луч солнца прорезывает утренний туман и падает на Снегурочку (в оркестре мощно звучит лейтмотив Ярила-Солнца). Снегурочка испугана: «Что со мной? Блаженство или смерть?» Снегурочка понимает, что гибнет. Весь свой гениальный талант вложил Н. А. Римский-Корсаков в предсмертную арию Снегурочки. В ней все - экстаз любви, томление, восторг и безнадежность. С ужасом видит Мизгирь и берендеи, что

«как вешний снег она пред Солнцем тает и девушки Снегурочки уж нет». Мизгирь в отчаянии: «Это шутка жестокая судьбы». И верный своему слову - погибнуть вместе со Снегурочкой - он бросается в озеро.

И вновь царь Берендей, он же - верховный жрец, объясняет великое значение происшедшего: «пятнадцать лет на нас сердилось Солнце; теперь с ее чудесною кончиной вмешательство Мороза прекратилось». И царь приказывает Лелю петь Яриле-Солнцу хвалебную песнь. Звучит заключительный хор (в уникальном музыкальном размере - 11/4) - песнь Яриле-Солнцу. Взгляды всех устремлены на восток. На вершине горы, на некоторое время («на восемь тактов» - ремарка Н. А. Римского-Корсакова ) рассеивается туман и показывается Ярило в виде молодого парня в белой одеж-де; в правой руке у него - светящаяся человечья голова, в левой - ржаной сноп. Апофеоз: «Свет и сила, бог Ярило, красное солнце наше, нет тебя в мире краше!» По знаку царя прислужники несут целых быков и баранов с вызолоченными рогами, бочонки с медом, разную посуду и все принадлежности пира. Так кончается эта опера-сказка.

## Тема 25 « Симфоническая сюита «Шехерезада»

**«Шехераза́да»** — симфоническая сиюта «Шехеразада», одно из лучших симфонических произведений русского композитора Н. А. Римского-Корсакова, написанное в 1888 г. Римский-Корсаков создал «Шехеразаду» под впечатлением арабских сказок « Тысячи и одной ночи». «Шехеразада» многочастное циклическое музыкальное произведение, написанное для симфонического оркестра. Также форма «Шехеразады» как сюиты обусловлена тем, что композитор в процессе работы над ней создавал части музыкального произведения, каждая из которых имела свой собственный программный характер и собственное название. Но в дальнейшем «Шехеразада», как сюита в целом, приобретала всё более и более структуру симфонии. В результате Римский-Корсаков пишет единую общую программу симфонической сюиты «Шехеразада», убрав собственные названия частей симфонической сюиты и сделав последние номерными.

Состоит из 4 частей:

1. Море и корабль Синбада
2. История о принце Каландаре
3. Юный принц и юная принцесса
4. БазарвБагдаде.

Несмотря на это, композитор воссоздал «музыкальный Восток», каким он представлялся русскому художнику, творчески свободно воспроизвел общий колорит народной восточной музыки, ее отдельные характерные приметы: типические интонации и попевки, прихотливую мелодико-ритмическую орнаментику, «гортанные» звучности духовых, специфическое применение ударных инструментов, различных видов остинатности. Восточная музыкальная стилистика в «Шехеразаде» не имеет ярко выраженного «арабского» характера, происхождение ее скорее «общевосточное» — ощущаются также иранские, кавказские истоки. Так,

например, вторая тема III части близка к иранской мелодии, использованной позднее в сцене Клеопатры (композитор ее услышал в окрестностях Петербурга), а главная тема IV части сочинена в духе огненного «лезгиночного» наигрыша, напоминающего общим своим обликом начало «Исламея» Балакирева. Тема из «Шехеразады» замечательна своей ритмической энергией (остинато!), терпкими «биениями» минорной и мажорной терций, «акцентностью» завершающего такта.

Римский-Корсаков развертывает свое музыкальное сказочное повествование в прихотливой череде разнохарактерных музыкальных картин, сцен, эпизодов, подчиненных принципу контрастного сопоставлен ния. В крупном плане этот принцип дан в контрасте между частями. Но он выступает уже во вступлении, где за повелительным «варварским» унисоном (Шахриар) следуют «ирреальные» гармонии (элемент «чудесного»), а за ними — «сказовая» мелодия скрипки (Шехеразада). Во II части контраст трактован более широко — воинственный марш сменяет фантастическое скерцо (9 такт после G), это контрастное сопоставление окружается спокойной повествовательной музыкой крайних разделов. В финале картина восточного праздника (собственно финал) неожиданно «снимается» панорамой бушующего моря; а «под занавес» звучит тихое, умиротворенное заключение (Шехеразада и Шахриар). По контрасту с пространственной перспективой I, II и IV частей (море, пустыня, многолюдный восточный город), «лирической сценой-интерьером» выглядит III часть. При отсутствии сюжетной линии, целое похоже на красочную мозаику или, говоря словами автора, на «калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера».

Повествовательная драматургия произведения выражена, не только в огромном значении картинности, но и в присутствии образов двух «рассказчиков». В первую очередь — самой Шехеразады, на что указывают многократные проведения темы скрипки, чаще всего начинающие ту или другую часть — новое и новое музыкальное повествование.

«Шехеразада» — самая цельная симфоническая партитура среди всех программных (и вообще циклических) оркестровых партитур Римского-Корсакова. Здесь нашла применение сонатная форма: соната без разработки (I, III части); в смешении с рондо и с вариациями (IV часть) — причем развитие главной темы Vivo в экспозиции, отчасти в разработке и в репризе образует обширный «рассредоточенный» цикл вариаций. Во II части сложная трехчастная композиция тоже сплетена с «рассредоточенными вариациями», охватывающими крайние разделы. Весь цикл скреплен двойной зеркальной симметрией благодаря отражению в коде произведения тематизма моря, Шехеразады, Шахриара.

## Тема 26 «Мусоргский (Биография)»

Среди композиторов «Могучей кучки» Мусоргский был наиболее ярким выразителем в музыке революционно-демократических идей 60-х годов XIX века. Именно Мусоргский, как никто другой, сумел

многосторонне, с большой обличительной силой раскрыть в музыке суровую правду о жизни русского народа, воссоздать, как сказал В.В.Стасов, «весь океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности». Что бы ни писал Мусоргский: оперы, песни, хоры, — всюду он выступает гневным и страстным обличителем социальной несправедливости. Следуя во многом заветам Даргомыжского, называя его «великим учителем музыкальной правды», Мусоргский сумел пойти дальше него, обратившись к невиданным еще глубинам народной жизни. Всю свою жизнь он искал новые пути в искусстве, никогда не довольствовался найденным и всегда «бросал хорошее в поисках еще лучшего». Биография композитора.

**Тема 27 Опера (Борис Годунов)**

В пушкинской трагедии «Борис Годунов» Мусоргского привлекала возможность воссоздать 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 царём 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 «пристол и шапку Мономаха» - стать царём. Небольшое оркестровое вступление рисует образ угнетённого народа. Скорбная тема вступления близка к русским народным протяжным песням. Она проходит несколько раз, обрастает сопровождающими голосами, звучит всё 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 встаёт образ самого народа - угнетённого и голодного. К выборам нового царя крестьяне и посадские люди равнодушны. Отдельные реплики говорят о невнимании к происходящему: *«Митюх, а Митюх, чево орём?»*. Композитор выделяет отдельные голоса хора, реплики Митюхи и некоторых баб. 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 поотдохнём, заорём мы снова»*, *«И вздохнуть не даст, проклятый»*.

Своеобразный приём расчленения хора на отдельные группы с выделением сольных реплик Мусоргский употребил 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 сосредоточена. Появляющиеся на сцене калики перехожие агитируют народ за избрание Бориса Годунова: под властью нового царя придёт конец смуте и безначалию на Руси. Калики удаляются.

**Вторая картина.** Площадь в Московском кремле. Могучий звон колоколов сопровождает венчание Бориса еа царство. Народ на коленях ждёт выхода нового царя. При появлении Бориса Годунова народ - по приказу 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 вЧудовом монастыре. Смиренный монах-летописец Пимен погружён в свой труд. Многие уже годы ведёт он летопись всех исторических событий прошлого и настоящего. **Монолог Пимена** открывает действие. Величавая и сосредоточенная музыка рисует образ мудрого старца. Короткое вступление как бы передаёт спокойное и равномерное движение пишущей руки. В своём монологе Пимен говорит о долге историка-летописца, желающего передать всю правду потомкам. Музыкальная характеристика Пимена (лейтмотив) ещё 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 царевиче Димитрии, убитом в Угличском монастыре, упоминание о том, что он был бы ровесником Григория, глубоко волнует Григория. В голове родится 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 его спутника, 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 её 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 сосредоточенно и медленно («Задымилася свечка воску ярого»), а подчас и драматично. Каждая вариация имеет свою фактуру изложения, яркую и своеобразную оркестровку.

## Тема 28 «Опера Борис Годунов»

**Второе действие.** Царский терем в Кремлёвском дворце. Ксения, дочь Бориса Годунова, неустанно горюет о погибшем женихе, оплакивая его. Её горестными причитаниями открывается действие. Напрасно мамка (няня) пытается отвлечь её и поёт шутливую песенку про комара.Затем песня переходит в весёлую игру в хлёст. В ней принимает участие Фёдор, сын Бориса Годунова. Появляется Борис. Он заботливо расспрашивает сына о его занятиях науками, печалится о Ксении.

В этой картине образ Бориса раскрывается ещё полнее и многогранее, во всей его сложности и противоречивости. Ведь Борис не только преступный царь, который ценой убийства ребёнка 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. Величественно и строго звучит мелодия его арии. Постепенно в сознании Бориса возникает мысль о неотвратимости кары за свершённое 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, нарёкшего себя именем покойного царевича Димитрия. Потрясённый Борис требует от Шуйского подробного рассказа о том, как был убит много лет назад царевич. После его ухода кошмарные видения Бориса Годунова возобновляются с новой силой.

**Третье действие. Первая картина.** В комнате Марны 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 Димитрия. 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 своё влияние на Димитрия.

**Вторая картина.** Замок Мнишек в Сандомире. Лунная ночь у фонтана. Влюблённый Самозванец ожидает в саду Марину. Хитрый иезуит Рангони сообщает ему, что Марина придёт в сад и что она его любит. Под звуки оркестра из дома выходят гости, танцуя полоез. За ними в сад спускается Марина. Самозванец признаётся ей в любви. Гордая Марина отвергает любовь «дерзкого бродяги» и общает ответить на его чувства лишь после того, как он станет царём на Руси. Сцена любовного дуэта у фонтана удивительно поэтична и выразительна.

**Четвёртое 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 плача. Юродивый поёт заунывную песенку «Месяц едет, котёнок 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 посьбой милостыни, хлеба «Христа ради», затем вырастает в трагический и ужасный вопль, в котором вся неизбывная мука голодного люда. Царь Борис спрашивает, о чём плачет Юродивый. Тот рассказывает, как у него мальчишки украли копеечку, и просит: «Вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича». Этими словами Юродивый высказывает Борису истинное мнение народа о нём как о царе-убийце. И молиться за Бориса блаженный отказывается, ибо «нельзя молиться за царя Ирода».

**Картина вторая.** 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 потрясён. Падая на руки бояр, он зовёт царевича Фёдора, благословляет его на царство и в муках

умирает.

**Третья картина.** Лесная прогалина под Кромами. Восставший народ приводит связанного боярина Хрущова и поёт ему, издеваясь, величальную песню «Не сокол летит по поднебесью». Мусоргский использовал русскую народную песню «То не ястреб совыкался с перепёлочкой», изменив лишь текст: здесь народ насмехается над боярином, мстя за все унижения. Слышны голоса бродячих монахов Варлаама и Мисаила, провозглашающих смерть цареубийце, смерть Борису.

**Тема 29 «Камерно-вокальное творчество Мусоргского»**

Прямой продолжатель Даргомыжского, обличитель деспотизма самодержавия и борец за возвышение простого народа, Мусоргский талантливо воссоздал в своих музыкальных портретах длинную вереницу ярких и разнообразных человеческих характеров. В его операх («Борис Годунов» и «Хованщина») и многочисленных вокальных зарисовках перед нами предстают правдивые, типичные образы русского народа.

Вокальному творчеству принадлежит центральное место в музыкальном наследии композитора. Ранние романсы и песни, написанные на рубеже 50-60-х годов, впоследствии были названы Мусоргским «народными картинками». В некоторых из них композитор воплощает подмеченные им эпизоды из крестьянской жизни («Калистрат», «Колыбельная Еремушки», «Озорник», «Сиротка», «Светик Савишна»), в других – высмеивает темные стороны действительности, используя язык музыкальной сатиры («Семинарист», «Классик»). В более поздней сатирической вокальной сюите «Раек» он создал истребляющие портреты музыкальных деятелей, враждебных «Могучей кучке».

В вокальном цикле «Детская» на собственные тексты Мусоргский продолжает серию бытовых зарисовок, раскрывая мир детей из городской среды. Прототипами его героев послужили дети брата Мусоргского и племянники Стасова, за жизнью которых с искренним интересом наблюдал композитор.

В 70-е годы, наиболее мрачный период жизни Мусоргского, появляется новый ряд вокальных произведений, среди которых выделяются два цикла на тексты Голенищева-Кутузова – «Без солнца» и «Песни и пляски смерти». Несмотря на общую трагическую направленность, содержание циклов различно.

«Без солнца», по сути, является размышлением композитора о собственной судьбе, личном одиночестве и страданиях. Его музыкальный язык отличается скупостью музыкальных средств и сдержанностью

высказывания.

Цикл «Песни и пляски смерти» был задуман как ряд сюжетов, показывающих смерть самых различных по своему социальному положению людей. Мусоргский, однако, завершил всего четыре. Это уже не просто зарисовки, а настоящие музыкальные драмы. Композитор одушевляет Смерть и поручает ей роль главного действующего лица, внося фантастический элемент в произведение. Для характеристики коварного облика Смерти он использует определенные музыкальные жанры – колыбельную, серенаду, пляску и гимн-марш. Но в обрисовке Смерти эти жанры приобретают грубоватые, холодные оттенки. В «Песнях и плясках смерти» Мусоргский достигает небывалой силы выражения и психологической глубины, что позволяет считать этот цикл вершиной его камерного вокального творчества.

Вокальные циклы Мусоргского занимают прочное место в концертном репертуаре выдающегося певца нашего времени, чье имя не нуждается в дополнительной характеристике – Евгения Нестеренко. В его исполнении перед нами разворачивается богатый, остроумный, бесконечно правдивый мир знаменитого русского классика.

## Тема 30 «Картинки с выставки»

**«Картинки с выставки»** — широко известная сюита Модеста Петровеча Мусоргского из 10 пьес с интермедиями, созданная в 1874 году в память о друге Мусоргского художнике и архитекторе Викторе Гартмане. Изначально написанная для фортепиано, она неоднократно аранжировалась различными композиторами для оркестра и обрабатывалась в самых разных музыкальных стилях.

**Мусоргский и Гартман**

Архитектор и, говоря современным языком, дизайнер Виктор Александрович Гартман (1834—1873) вошёл в историю искусства XIX века как один из основоположников «русского стиля» в архитектуре. Его отличали стремление к русской самобытности и богатство воображения. Крамской писал о нём: «Гартман был человек незаурядный … Ему нужны постройки сказочные, волшебные замки, ему подавай дворцы, сооружения, для которых нет и не могло быть образцов, тут он создаёт изумительные вещи». В 1868 году Гартман вернулся из почти четырёхлетнего путешествия по Европе, куда ездил для совершенствования своего мастерства как стипендиат Академии художеств. По возвращении в Россию за работу по оформлению Всероссийской мануфактурной выставки в Петербурге в 1870 году он получил звание академика.

Стремление Гартмана вводить в проекты русские национальные мотивы было близко участникам «Могучей кучки», в частности В. В. Стасову, который пропагандировал идеи Гартмана в печати и знакомил его с друзьями. В конце 1870 года, в доме Стасова, Мусоргский впервые увиделся

с 36-летним художником. Гартман обладал живостью характера и лёгкостью в дружеском общении, и между ним и Мусоргским установились тёплая дружба и взаимное уважение. Поэтому скоропостижная смерть Гартмана летом 1873 года в возрасте 39 лет потрясла Мусоргского до глубины души.

**Выставка и сюита**

В феврале—марте 1874 г. в Императорской академии художеств по инициативе Стасова и при содействии Петербургского общества архитекторов была проведена посмертная выставка из около 400 работ Гартмана, созданных за 15 лет, — рисунков, акварелей, архитектурных проектов, эскизов театральных декораций и костюмов, эскизов художественных изделий. На выставке было много зарисовок, привезённых из заграничных путешествий; Стасов в предисловии ко второму изданию «Картинок» в 1887 вспоминал работы Гартмана:

«бойкие, изящные наброски живописца-жанриста, множество сцен, типов, фигур из вседневной жизни, схваченных из сферы того, что неслось и кружилось вокруго него — на улицах и в церквах, в парижских катакомбах и польских монастырях, в римских переулках и лиможских деревнях, типы карнавальные à la Gavarni, рабочие в блузе и патеры верхом на осле с зонтиком под мышкой, французские молящиеся старухи, улыбающиеся из-под ермолки евреи, парижские тряпичники, милые ослики, трущиеся о дерево, пейзажи с живописной руиной, чудесные дали с панорамой города»

Посещение Мусоргским выставки послужило толчком к созданию музыкальной «прогулки» по воображаемой выставочной галерее. Получилась серия музыкальных картин, которые лишь отчасти напоминают увиденные произведения; в основном же пьесы стали результатом свободного полёта пробуждённой фантазии композитора. За основу «выставки» Мусоргский взял «заграничные» рисунки Гартмана, а также два его эскиза на русскую тематику. Выставленные работы продавались, поэтому на сегодня местонахождение большинства из них неизвестно. Из упомянутых в цикле рисунков ныне можно восстановить шесть.

Идея создать фортепианную сюиту возникла в дни выставки, и уже весной 1874 года некоторые «картинки» из будущего цикла импровизировались автором. Но окончательно замысел сложился летом, и Мусоргский, оторвавшись от написания песен «Без солнца», принялся за новое сочинение. Весь цикл был написан на творческом подъёме всего за три недели 1874 года. Рабочее название сюиты было «Гартман».

Обложка первого издания «Картинок с выставки» (1886) под редакцией Н. А. Римского-Корсакова

**Пьесы**

Сюита — яркий образец программной музыки со своими особенностями. В ней оригинальным образом сочетаются картинки из реальной жизни со сказочной фантастикой и образами прошлого. Пьесы-«картины» связываются между собой темой-интермедией «Прогулка»,

изображающей проход по галерее и переход от картины к картине. Такие тематика и построение сюиты являются уникальными в классической музыкальной литературе.

Мусоргский, по отзывам современников, был прекрасным пианистом, буквально завораживал слушателей, садясь за инструмент, и мог изобразить что угодно. Однако инструментальной музыки он сочинял сравнительно мало, более всего его привлекала опера. Оперное мышление проникло и в «Картинки», и они воспринимаются как музыкальный «театр одного актёра». С помощью одного лишь фортепиано автор применяет наработанные им приёмы интонационной драматургии, динамизирует образное развитие музыки смелыми противопоставлениями, внезапными контрастами, неожиданными тематическими трансформациями. Мусоргский ставит задачу создания психологического портрета, проникновения в глубину своих персонажей, что принципиально отличает его работу от простых зарисовок Гартмана.

Автор давал названия пьесам на том или ином языке в зависимости от тематики; для каждой пьесы существуют также и устоявшиеся русские названия.

**Прогулка**

**Прогулка**. (B-dur) Тема из этой пьесы повторяется на протяжении сюиты несколько раз. Она напоминает русские народные распевы: мелодия начинается одним голосом («запевалой») и подхватывается «хором». В самой мелодии использован характерный для народных песен пятиступенный лад без полутонов, звучит она в диапазоне невысокого женского голоса, будто имитируя народную манеру пения. У пьесы переменный размер — 5/4 и 6/4 через такт, свободный ритм распева «не вписывается» в схему ритмических рисунков западной классической музыки — но и переменный размер весьма приблизительно отражает чередование сильных и слабых долей: начала мелодических фраз попадают каждый раз на разные доли такта. Всё в этой пьесе — мелодия, тональность, ритм, темп — работает на создание ощущения света, простора и душевной чистоты.

В этой теме Мусоргский одновременно изобразил и самого себя, переходящего от картины к картине.

Тема «Прогулки» в безымянных интермедиях варьирует, показывая изменение настроения автора; тональность также меняется, подготавливая слушателя к следующей пьесе. Вначале интермедии звучат в каждом промежутке, затем всё реже и реже, будто зритель больше погружается в картины и меньше обращает внимание на переходы.

Интересно, что сам Мусоргский в письмах к друзьям называл пьесы «Картинок» словом *intermezzo*, считая, по-видимому, «Прогулку» ведущей темой и трактуя всю форму как рондо. Из-за такого строения «Картинки» иногда называют *рондо-сюитой*.

**Гном**

**1. Гном**. (Ми-бемоль минор). На не сохранившемся эскизе Гартмана была нарисована ёлочная игрушка, изображающая щипцы для колки орехов

(«щелкунчик») в виде карлика на кривых ножках. Изначально неподвижная фигурка гнома у Мусоргского оживает. Динамичная пьеса передаёт изломанными ритмом и поворотами мелодии ужимки крадущегося гнома, слушатель «наблюдает», как он перебегает с места на место и замирает. Выбранная тональность ми-бемоль минор — достаточно мрачная, но неустойчивая гармония и короткие форшлаги в окончаниях фраз придают музыке «игрушечный» оттенок, отодвигая трагическое в сферу сказочности.

В средней части, выражающей более глубинную характеристику персонажа, гном, по одной из трактовок, будто останавливается и начинает размышлять (напряжённая «раскачка» басов) или просто пытается отдохнуть, время от времени будто пугаясь, заподозрив опасность (повторение ломаных фраз из первой части). Каждая попытка спокойной остановки завершается пугано-тревожным пассажем. Наконец — гном так и не нашёл покоя — средняя часть переходит в громкую (фортиссимо) кульминацию — хроматически нисходящую линию, трагически звучащую и передающую страдание и отчаяние.

Затем возвращается (в некотором отдалении) тема первой части, и в конце она «сдувается» быстрым пассажем, уносящим с собой впечатления от гнома.

**Прогулка** (ля-бемоль мажор) — интермедия звучит, уже в других регистрах и с новой гармонией, тихо и задумчиво, создавая переход к следующей картине.

**Старый замок**

**2. Старый замок**. (Gis-moll) Пьеса основана на акварели Гартмана, нарисованной, когда он изучал архитектуру в Италии. По воспоминаниям Стасова, рисунок изображал старинный замок, на фоне которого был нарисован трубадур с лютней. (возможно, для показа размеров замка). В каталоге выставки такое произведение не значилось. У Мусоргского звучит красивая протяжная меланхоличная мелодия — пометка гласит «очень певуче, скорбно», передающая тоску и тихую печаль. Мелодическая линия построением фраз напоминает живое пение, остинатный бас передаёт однозвучный аккомпанемент на лютне, волынке или другом старинном инструменте. В оркестровке Равеля мелодию играет альт-саксафон, появляясь здесь единственный раз на протяжении сюиты.

Средняя часть, переходя в мажор, создаёт просвет, который затем снова сменяется грустью, потом первая тема возвращается, постепенно затихая, будто погружаясь в сон. Неожиданно громкий финал завершает пьесу коротким «прощай».

**Прогулка,** си мажор (тональность, параллельная предыдущей), очень короткий (8 тактов) переход ко следующей картине.

**3. Тюильрийский сад. Ссора детей после игры. (**Си - мажор) Стасов вспоминал, что на рисунке была изображена аллея сада парижского дворца Тюильри «со множеством детей и нянек». Эта короткая пьеса совершенно отличается по характеру от предыдущей. Звучит солнечная мелодия в

высоком регистре, мажорный лад ещё более «осветлён» повышенной 4-й ступенью, ритм напоминает детские считалки и дразнилки. «Верхней» первой теме противопоставляется более спокойная тема в среднем регистре и с разговорным ритмом, передающая интонацию нянь, пытающихся успокоить детей. Затем в неё снова вплетается первая тема, будто дети не слушаются и продолжают спорить.

Поскольку сам Мусоргский за границей не был, исследователи полагают, что характеры своей пьесы он мог подсмотреть, например, в петербургском Летнем саду.

**4. Быдло**. (Соль-диез минор). В письме Стасову Мусоргский назвал эту пьесу «Sandomirzsko bydło» (польск. «Сандомирский скот»). Пьеса изображает, по примечанию Стасова, польскую телегу на огромных колёсах, запряжённую волами. Тяжёлый шаг передаётся монотонным ритмом в размере 2/4 и довольно грубыми подчёркнутыми ударами клавиш нижнего регистра. На фоне движения повозки звучит невесёлый крестьянский напев, напоминающий польские, украинские или русские народные мелодии в миноре, — портрет возницы. В целом пьеса создаёт довольно мрачную картину: и волы, и возница, покорные судьбе, обречены заниматься своей работой до конца своих дней, безрадостная сторона жизни простого мужика показана здесь со всей ясностью.

В оригинальной рукописи Мусоргского пьеса начинается с фортиссимо — по выражению автора, «прямо в лоб» (резкий контраст после «Тюильри»), — а Римский-Корсаков и вслед за ним Равель начинают её тихо, создавая эффект приближающейся повозки, и лишь на кульминации достигают максимальной громкости. В обоих вариантах музыка к концу затихает, изображая удаляющуюся телегу. В обработке В. Горовица аккорды, изображающие движение телеги, играются в виде арпеджио, что создаёт впечатление еле ковыляющих волов и скрипящих колёс.

**«Прогулка»,** ре минор. Тема интермедии впервые звучит в миноре, передавая настроение помрачневшего автора. Грусть прерывается следующей пьесой, первые звуки которой вплетаются прямо в конец интермедии, создавая впечатление, будто зритель увидел сначала картинку краем глаза и, погружённый в свои мысли, не сразу на неё среагировал.

## Тема 31 «Картинки с выставки»

**5. «Балет невылупившихся птенцов».** (Фа - мажор) Прототипом пьесы послужили эскизы Гартмана к костюмам для балета Юлия Гербера «Трильби» в постановке Петипа в Большом театре в 1871 году. В «Трильби» был эпизод, в котором выступала, как писал Стасов, «группа маленьких воспитанников и воспитанниц театрального училища, наряжённых канареечками и живо бегавших по сцене. Иные были вставлены в яйца, словно в латы». Всего Гартман создал для балета 17 эскизов костюмов, из которых 4 сохранились до наших дней.

Пьеса резко контрастирует по настроению с предыдущим «Быдлом»: это лёгкое и весёлое скерцо, комичный и чуть беспорядочный танец птенчиков, построенный по классическим правилам трёхчастной формы. В

первой части мелодическая линия остроумно сочетается с птичьим щебетом и с изображением лёгких и неуклюжих подпрыгиваний и взмахов. После усиления и яркой кульминации с задержкой певучей ноты в верхнем регистре первая часть повторяется сначала, и затем (после повтора кульминации) наступает более сдержанная по ритму вторая часть (в терминологии этой формы — *трио*). В этой части плавный и строже упорядоченный танец сопровождается переливающимися трелями в верхнем регистре. Затем происходит точный повтор первой части (с пометкой «Da capo…»), достаточно редкий для Мусоргского, но типичный для такой формы. Сочетание несерьёзной темы со строгим следованием классической форме создаёт дополнительный комический эффект.

**6. «Самуэль».** (Си-бемоль мажор) Гартман подарил Мусоргскому два своих рисунка — «Еврей в меховой шапке» и «Бедный еврей. Сделанные в 1868 году в Сандомире (Польша). Стасов вспоминал: «Мусоргский сильно восхищался выразительностью этих картинок». Эти рисунки и послужили прототипами персонажей пьесы.

Оба персонажа носят одно и то же имя, в одном случае солидно звучащее европеизированное Самуэль, с добавкой «золотой» фамилии, в другом —уменьшительное «местечковое». Стасов при публикации изменил название пьесы на «Два польских еврея, богатый и бедный». В русских изданиях название **«Два еврея, богатый и бедный»** сейчас наиболее распространено.

Рисунки Гартмана, будучи всего лишь зарисовками, не претендовали на ту выразительность, которой добился Мусоргский в своей пьесе. Композитор не только объединил два портрета в один, но и заставил этих персонажей говорить между собой, раскрывая свои характеры. Речь первого из них звучит уверенно и весомо, с повелительными и нравоучительными интонациями, и построена на тяжеловесном проигрывании мелодии двумя руками в октаву. Ритмический рисунок напоминает речь, мелодии придано «еврейское» звучание с помощью характерного звукоряда с двумя увеличенными секундами, из-за чего тема одновременно напоминает и еврейскую молитву. Речь второго, бедного еврея, звучит контрастно первому, на дребезжащих верхних нотах с форшлагами, его голосу приданы жалобные и просительные интонации. Затем обе темы звучат в одновременном «разговоре», с сохранением контраста между ними, одновременно в двух разных тональностях (ре-бемоль миноре и си-бемоль миноре). Пьеса заканчивается несколькими громкими нотами в октаву — очевидно, последнее слово сказал богатый.

(**Прогулка**), си-бемоль-мажор. В оркестровке Равеля опущена. Эта интермедия практически полностью, только в другой тональности, повторяет самую первую «Прогулку» и завершает собой первую половину сюиты.

**7. Лимож. Рынок. (Большая новость)**. Ми-бемоль мажор. В рукописи Мусоргский вначале сделал по-французски забавные пометки о том, какие сплетни можно было услышать на рынке (затем он их вычеркнул):

(Большая новость: Г-н Пимпан де Панта-Панталеон только что нашёл свою корову Беглянку. — Да, сударыня, это было вчера. — Нет, сударыня, это было позавчера. Ну да, сударыня, корова бродила по соседству. Ну нет, сударыня, корова вовсе не бродила, и т. д. Большая новость: Г-н де Пьюсанжу только что нашёл свою корову Беглянку. Но лиможские кумушки не вполне согласны по поводу этого случая, потому что г-жа де Рамбурсак приобрела себе прекрасные фарфоровые зубы, между тем как у г-на де Панта-Панталеона мешающий ему нос всё время остаётся красным, как пион.)

Рисунок Гартмана, если он был, не сохранился. Известно, что Гартман жил в Лиможе и изучал архитектуру местного собора, но в каталоге выставки картина с похожим сюжетом не значится.

Шумная суета этой пьесы резко сменяется звуками следующей.

**8. Катакомбы. Римская гробница**. Си минор. На картине Гартман изобразил себя, В.А Кенеля и проводника с фонарём в руке в римских катакомбах в Париже. В правой части картины видны слабо освещённые черепа.

Мрачное подземелье с гробницей изображено в музыке безжизненными унисонами в две октавы, то резкими, то тихими («эхо»). Среди этих аккордов, как тени прошлого, выплывает медленная мелодия. «Катакомбы» повисают на неустойчивом аккорде, переходя к следующей сцене.

**С мёртвыми на мёртвом языке**. Си-минор. Из «Катакомб», на фоне тихого тремало в верхнем регистре, появляется минорная вариация «Прогулки», в которой автор разговаривает с духом Гартмана: «Ладно бы латинский текст: творческий дух умершего Гартмана ведёт меня, взывает к черепам, черепа тихо засветились». (В некоторых изданиях название дано с ошибкой:«Con mortuis…»; в рукописи Мусоргского латинского заголовка нет вообще.)

Слово Стасову в его письме Римскому-Корсакову:

В этой же второй части ["Картинок с выставки"] есть несколько строк необыкновенно поэтических. Это музыка на картинку Гартмана «Катакомбы парижские», все состоящие из черепов. У Мусорянина сначала изображено мрачное подземелье (длинными тянутыми аккордами, часто оркестровыми, с большими ферматами). Потом на тремоло идёт в миноре тема первой променады — это засветились огоньки в черепах, и тут-то вдруг раздаётся волшебный, поэтический призыв Гартмана к Мусоргскому…

Диалог, начавшись в горестном миноре, постепенно переходит в мажорную тональность, выводя слушателя из безысходности и обозначая примирение с необратимым.

Словно возвращаясь домой вместе с Гартманом, автор завершает цикл двумя пьесами на русские темы.

**Избушка на курьих ножках**

**9. Избушка на курьих ножках (Баба-Яга).** У Гартмана был эскиз изящных бронзовых часов в виде избушки на курьих ножках. Однако

фантазия Мусоргского изобразила совершенно другое — мощный динамичный образ Бабы -Яги, картину «нечистой силы», наполненную «бесовскими» диссонансами (уже в самом первом такте — резкий прыжок на большую септиму). Вначале звучит несколько редких аккордов-толчков, затем они учащаются, имитируя «разбег», с которого начинается «полёт в ступе». Звуковые «кляксы» изображают небрежность и «грязь» в образе Бабы-Яги. Неравномерно расставленные акценты имитируют хромую походку «костяной ноги». На фоне этих звуков «взлетает» играемая полными аккордами простая и яростная мелодия, словно сметающая всё на своём пути. Затем после перехода наступает совершенно другая средняя часть пьесы, тихая и тревожная, полная неустойчивых звуков — то ли полёт, то ли ночной лес. Затем — третья часть — резко врывается повтор первой темы, и завершается пьеса фортепианной каденцией из быстрых попеременных звуков через октаву во «взлетающем» направлении, которые в конце концов без перерыва «врезаются» в первый аккорд финальной пьесы — «Богатырских ворот».

**10. Богатырские ворота (В стольном городе во Киеве).** Ми-бемоль мажор. Эта часть сюиты основана на эскизе Гартмана к его архитектурному проекту киевских городских ворот. 4 (16) апреля 1866 года года на Александра II было совершено неудачное покушение, в дальнейшем официально называвшееся как «событие 4 апреля». В честь спасения императора был организован конкурс проектов ворот в Киеве. Проект Гартмана, поданный на конкурс, был сделан в древнерусском стиле — глава со звонницей в виде богатырского шлема, украшение над воротами в форме кокошника. Ворота создавали образ Киева как древнерусской столицы. Однако впоследствии конкурс был отменён, и удачный проект реализован не был.

Пьеса, созданная воображением Мусоргского, рисует развёрнутую картину народного торжества и воспринимается как мощный оперный финал. Указание «maestoso», медленный ритм с крупными длительностями придают пьесе величие и торжественность. Вначале звучит широкая русская песенная мелодия, затем она контрастно сменяется тихой и отстранённой второй темой, напоминающей церковное пение. Далее первая тема вступает с новой силой, с добавлением ещё одного голоса — ниспадающие и восходящие «восьмушки» в октаву — и снова переходит, уже громко, во вторую «хоральную» тему. Вскоре она стихает, и — наступает вторая часть пьесы — начинает раздаваться созданный на фортепиано настоящий колокольный звон, сначала тише и в миноре, затем нарастая и переходя в мажор. К медленному большому колоколу присоединяются на триолях колокола поменьше, затем — на ещё более мелких восьмых и в самом верхнем регистре — маленькие колокольцы, и в разгар перезвона в их мелодию вплетается тема «Прогулки» — тема автора, с которой начинался цикл — обнаруживая своё единство с основной темой этой пьесы. Затем, в третьей части, звучит развёрнутая вариация на тему первой части, и сюита завершается грандиозной кодой.

## Тема 11 «П. И. Чайковский, биография»

**Пётр Ильи́ч Чайко́вский**(25 апреля (7 мая) 1840, Воткинск, Вятская губерния, Российская империя — 25 октября (6 ноября) 1893, Санкт-Петербург) — русский композитор, дирижёр, педагог, музыкально-общественный деятель, музыкальный журналист.

Считается одним из величайших композиторов в истории музыки.[1] Автор более 80 сочинений, в том числе 10 опер и 3 балетов. Его концерты и другие произведения для фортепиано, семь симфоний (шесть пронумерованных и симфония «Манфред»), четыре сюиты, программная симфоническая музыка, балеты «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» представляют чрезвычайно ценный вклад в мировую музыкальную культуру.Содержание [убрать]

Родился 25 апреля 1840 года в селении при Камско-Воткинском заводе Вятской губернии (ныне город Воткинск, Удмуртия). Его отец — Илья Петрович Чайковский (1795—1880) — выдающийся русский инженер, был сыном Петра Фёдоровича Чайки. Овдовев в 1833 году, он женился на Александре Андреевне Ассиер, с которой в 1837 переехал на Урал, куда получил назначение на пост начальника Камско-Воткинского сталелитейного завода. Пётр был вторым ребёнком в семье: в 1838 родился его старший брат Николай, в 1842 — сестра Александра (в замужестве Давыдова) и Ипполит. Братья-близнецы Анатолий и Модест появились на свет в 1850 году.

Родители Петра Ильича любили музыку. Его мать играла на фортепиано и пела, в доме стоял механический орган — оркестрина, в исполнении которого маленький Пётр впервые услышал «Дон Жуана» Моцарта.

В 1849 году семья переехала в город Алапаевск (об этом этапе жизни композитора можно узнать из книги «12 путешествий по Среднему Уралу»), а в 1850 — в Санкт-Петербург. Чувствуя себя низшими по статусу из-за скромного происхождения, в 1850 году родители отправляют Чайковского в Императорское училище правоведения, находившееся вблизи от улицы, ныне носящей имя композитора. Чайковский провёл 2 года в пансионе, в 1300 км от родного дома, так как возраст поступления в училище составлял 12 лет. Для Чайковского разлука с матерью была очень сильной душевной травмой. В 1852 году, поступив в училище, он начал серьёзно заниматься музыкой, которую преподавали факультативно. Чайковский был известен как неплохой пианист и хорошо импровизировал. Однако окружение сомневалось в том, что Чайковский станет выдающимся музыкантом — Рудольф Кюндингер, у которого занимался Чайковский, не видел в нём ничего особенного.

Окончив училище в 1859 году, Чайковский получил чин титулярного советника и начал работать в Министерстве юстиции. В свободное от службы время посещал оперный театр, где на него сильное впечатление оказывали постановки опер Моцарта и Глинки.

В 1861 году поступил в Музыкальные классы Русского музыкального общества (РМО), а после преобразования их в 1862 году в Петербургскую консерваторию стал одним из первых её студентов по классу композиции. Его учителями в консерватории были Николай Иванович Заремба (теория музыки) и Антон Григорьевич Рубинштейн (оркестровка). По настоянию последнего он бросил службу и целиком отдался музыке. В 1865 году окончил курс консерватории с большой серебряной медалью, написав кантату на оду Шиллера «К радости»; другие его консерваторские работы — увертюра к пьесе Островского «Гроза» и танцы сенных девушек, включенные впоследствии в оперу «Воевода».

По окончании консерватории, по приглашению Николая Рубинштейна, переехал в Москву, где получил место профессора классов свободного сочинения, гармонии, теории и инструментовки в только что основанной консерватории.

В 1868 году впервые выступил в печати как музыкальный критик и познакомился с группой петербургских композиторов — членов «Могучей кучки». Несмотря на разность творческих взглядов, между ним и «кучкистами» сложились дружеские отношения. У Чайковского проявляется интерес к программной музыке, и по совету главы «Могучей кучки» Милия Балакирева он пишет увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» по одноимённой трагедии Шекспира (1869), а критик В. В. Стасов подсказал ему замысел симфонической фантазии «Буря» (1873).

1870-е годы в творчестве Чайковского — период творческих исканий; его привлекают историческое прошлое России, русский народный быт, тема человеческой судьбы. В это время он пишет такие сочинения, как оперы «Опричник» и «Кузнец Вакула», музыка к драме Островского «Снегурочка», балет «Лебединое озеро», Вторая и Третья симфонии, фантазия «Франческа да Римини», Первый фортепианный концерт, Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром, три струнных квартета и другие.

С 1872 по 1876 год работал музыкальным критиком в газете «Русскія Вѣдомости», имевшей репутацию лево-либерального органа печати.

В июле 1877 года, увлёкшись сочинением оперы «Евгений Онегин». В этом же году неудачная женитьба на Антонине Милюковой.

В 1878 году оставил пост в Московской консерватории и уехал за границу. Моральную и материальную поддержку ему в этот период оказала Надежда фон Мекк, с которой Чайковский в 1876—1890 вёл обширную переписку, но никогда не встречался. Фон Мекк посвящена одна из работ Чайковского этого периода — Четвёртая симфония (1877).

В средине 1880-х Чайковский возвращается к активной музыкально-общественной деятельности. В 1885 его избирают директором Московского отделения РМО. Музыка Чайковского получает известность в России и за границей. Последние годы своей жизни композитор провёл вКлину, Московской области, где сейчас находится его мемориальный музей.

С конца 1880-х годов выступал как дирижёр в России и за рубежом. Концертные поездки укрепили творческие и дружеские связи Чайковского с западноевропейскими музыкантами, среди которых — Ганс фон Бюлов, Эдвард Григ, Антонин Дворжак, Густав Малер, Артур Никиш, Камиль Сен-Санс и др. Весной 1891 года П. И. Чайковский совершает поездку в США. В качестве дирижёра своих произведений с сенсационным успехом он выступил в Нью-Йорке, Балтиморе и Филадельфии (подробное описание этого путешествия сохранилось в дневниках композитора). В последний раз в жизни Чайковский встал за дирижёрский пульт за девять дней до своей кончины — 16 октября 1893 года. Во втором отделении этого концерта впервые прозвучала его Шестая, «Патетическая» симфония.

Скончался 25 октября 1893 года от холеры «неожиданно и безвременно»[9] в квартире своего брата Модеста, в доме 13 на Малой Морской. Похоронен в Александро-Невской лавре .

Именем Чайковского названы:

Международный конкурс имени П. И. Чайковского — международный музыкальный конкурс, проводимый с 1958 года с периодичностью раз в 4 года

Дом-музей П. И. Чайковского в г. Воткинск Удмуртской Республики

Государственный дом-музей П. И. Чайковского, город Клин, Московской области

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского и памятник перед её зданием

Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского

Концертный зал имени П. И. Чайковского Московской филармонии

## Тема 12 Симфония № 1»

**Симфония № 1 соль минор «Зимние грезы», соч. 13**

**История создания**

Первая симфония «Зимние грезы» была первым произведением, написанным композитором по переезде в Москву. Она создавалась весной и летом 1866 года. Она знаменует собой окончании периода ученичества и свидетельствует о начале подлинно художественного творчества.

Начало нового пути было для Чайковского трудным. Брат композитора, Модест Чайковский, его верный друг и помощник на протяжении всей жизни композитора, либреттист его опер, пишет: «Ни одно произведение не давалось ему ценой таких усилий и страданий».

Эскизы симфонии были в основном готовы в мае 1866 года. Из переписки композитора с близкими мы хорошо знаем хронологию работы над симфонией (как, впрочем, и над другими произведениями). Так, в одном из июньских писем этого Чайковский сообщает, что начал оркестровать симфонию. Но летом Чайковский, по свидетельству все того же Модеста, стал более мрачным, чаще прежнего совершал прогулки в одиночестве. Причиной омраченности молодого композитора была симфония, которая, как ему казалось, не давалась ему. Он работал не только днем, но и по ночам, в результате чего его нервная система совершенно расстроилась. Партитуру композитор завершил только в ноябре, уже будучи в Москве. Но перед возвращением в Москву, композитор решил показать еще не оконченное произведение в Петербурге Антону Рубинштейна и Н. Зарембе. Строгим судьям симфония не понравилась. Такое их отношение оскорбило молодого композитора. Все же он по приезде в Москву внес в партитуру изменения. Вторую редакцию симфонии Чайковский вновь показал тем же судьям – и вновь их отрицательное суждение! Но зато Николаю Рубинштейну симфония понравилась, и вскоре в одном из концертов Русского музыкального общества он исполнил Скерцо из симфонии. Потом, в Петербурге, под его же управлением прозвучало Adagio и Скерцо. Целиком симфония впервые была исполнена под управлением Н. Рубинштейна 6 февраля 1867 года в Москве. Именно Николаю Рубинштейну Чайковский посвятил симфонию. Московская публика горячо приняла симфонию. Но настроенный очень самокритично, Чайковсий и сам был неудовлетворен рядом моментов в произведении. Потребовалось сделать третью редакцию. Но выполнить это намерение он смог только в 1874 году. В этой третьей редакции и в четырехручном преложении для фортепиано симфония была, наконец, издана Юргенсоном, восторженным почитателем композитора, в 1875 году. Именно в этой редакции симфония сейчас исполняется и известна всему миру.

**Музыкальное содержание**

Первая часть носит заглавие «Грезы зимней дорогой». Эта часть относится к числу лучших творений композитора. Это образ зимней дороги и связанных с ней лирических дум, переживаний, воспоминаний, настроений. В одном из писем к Н. Ф. Фон-Мекк Чайковский писал об одной увиденной им картине: «… она обратила на себя мое особое внимание, потому, что это как бы иллюстрация к первой части моей Первой симфонии. Картина эта изображает большую дорогу зимой. Хороша она!». Симфония начинается еле слышным звучанием скрипок (этот прием называется тремоло – от итал. *tremolo* – дрожащий; его особенность в быстром чередовании двух одних и тех же звуков); в данном случае это напоминает своеобразный шелест сухого снега от ветра, звенящий морозный воздух. Возникающая на этом фоне мелодия поручена флейте и фаготу. Их звучание создает реальное представление о широте просторов, поскольку оба инструмента играют в унисон (то есть одну и ту же мелодию), но на расстоянии двух октав. Эта мелодия, если выражаться музыкально грамотно, называется главной

партией. Потом последуют другие партии – связующая (ее название понятно), побочная, заключительная. Главная и побочная называются так не потому, что одна важнее, а другая второстепенная, а только потому, что главная всегда исполняется в главной – основной – тональности произведения, а побочная – в какого-нибудь другой – побочной тональности. Умолкла мелодия у деревянных духовых, и теперь с этой же темой вступают струнные – альты, затем виолончели. Постепенно в звучание вливаются все новые и новые инструменты. Мелодия дробится, словно подхваченные ветром, летят друг за другом ее обрывки. И вот, уже во весь голос богатырски звучит мощная тема. Несколько сухих аккордов, и на фоне тянущихся звуков струнных вступает кларнет. Песня его, задумчиво и спокойная, и есть побочная партия. Она льется привольно, как бесконечно разворачивающаяся лента. Раздел, в котором темы походят первый раз, называется экспозицией. Заключительный ее раздел - праздничный, торжественный, с ликующими фанфарами. Это возбуждение приводит к разработке – среднему разделу первой части. В ней господствует взволнованное стремительное движение, активные переклички голосов, столкновение различных тем экспозиции, полное драматизма и приводящее к кульминации. После генеральной паузы, то есть паузы у всего оркестра, осторожно, робко начинают звучать басовые голоса. На них наслаивается мягкое звучание валторны, затем вступают деревянные духовые духовые, и, наконец, полилась печальная мелодия – главная тема первой части. Так начался третий, заключительный раздел первой части, называемый репризой. Завершается вся первая часть кодой, построенной на развитии одного из элементов главной партии, который на сей раз звучит в сочетании с побочной. Устанавливается тишайшее звучание, как отзвук, напоминание. Оно спускается в нижний регистр и постепенно растворяется в шуршащем тремоло скрипок.

Вторая часть – Adagiocantabile – названа Чайковским «Угрюмый край, туманный край». Эта музыка создавалась композитором под впечатлением от его поездки по Ладожскому озеру на остров Валаам и поездки на водопад Иматра летом 1860 года. Как и в первой части симфонии, образ природы здесь сливается с лирическим настроением, спокойным, задумчивым. Хотя поводом для написания этой части были зрительные впечатления, музыка лишена звукоизобразительности. Оркестровая фактура, светлая, прозрачная, создает впечатление воздуха, простора. Примечательно, что для этой части композитор использовал тему из своей юношеской увертюры «Гроза». Кстати, эта тема позднее была использована Чайковским еще раз – в музыке к весенней сказке А. Островского «Снегурочка». Поначалу это тихая ласковая тема гобоя. Ее сопровождают, даже, можно сказать, окружают наигрыши флейт наподобие свирели. Их сопровождает фагот. Вскоре появляется вторая тема части. Ее звучание более взволнованное. По ходу развитие каждое новое появление первой темы звучит все более эмоционально напряженно. Кульминация в развитии – эпизод, в котором

тема одновременно звучит у гобоев, кларнетов, валторн. После этого наступает спад звучности. Возвращается тема вступления.

Третья часть – Скерцо. Примечательно, что и здесь Чайковский воспользовался ранее написанной музыкой, позаимствовав ее из своей фортепианной сонаты до-диез минор. Характер музыки в этой части симфонии созвучен с настроением предыдущей части. Скерцо начинается кратким вступлением, после чего у скрипоквступает основная тема в остром прихотливом ритме. В звучании, благодаря некоторым особенностям музыкального лада, угадываются черты народной песенности. Средний раздел Скерцо – традиционное для такой формы в классической музыке трио. Оно звучит словно лирический вальс. Невольно в мыслях возникает представление о домашнем уюте, тепле, музицировании в гостиной. Чайковский любил это поэтически-мечтательное состояние души. Ясно рисуется картина старой усадьбы, мягкий свет в окнах, мелькающие тени обитателей этого уютного жилища.

Четвертая часть – Финал. На сей раз это яркая картина уличной народной жизни. Контраст с предыдущими частями очень яркий, но не драматический. Если в двух предыдущих частях Чайковский заимствовал музыкальный материал из своих более ранних произведений, то здесь он воспользовался – как это делали многие композиторы – мелодией народной песни «Я посею ли, млада»; в городском быту эта песня была известна под названием «Цвели цветики». Композитор оригинально обработал этот известный мотив: в Финале он предстает как в мажорном, так и в минорном «преломлении». И каждый раз это привносит музыкальное и эмоциональное разнообразие. В какой-то момент песня приобретает размашистый, даже, можно сказать, грубы характер в духе разухабистого «замоскворецкого» пляса. Радостной, колокольно-праздничной музыкой завершается вся симфония.

## Тема 13 «Романсы»

Чайковский писал романсы на протяжении всей своей творческой жизни. Первые вокальные пьесы, и среди них романс «мой гений, мой ангел, мой друг» на слова А. Фета, вышли из-под пера юноши Чайковского - ученика Училища Правоведения во второй половине 50-х, и это были первые известные нам опыты композиции. Цикл романсов ор. 73 на стихи Д. Ратгауза сочинен весной 1893 года, и это последний вокальный опус Чайковского и одно из самых последних сочинений композитора. Всего композитор написал 103 романса и песни, семь вокальных ансамблей (дуэтов и трио). Это собрание отличается большим жанровым разнообразием. Мы встречаем здесь и лирические романсы - их больше всего, и колыбельные песни, серенады, элегии, балладу, мазурки, цыганский романс и, наконец, детские песни.

Чаще всего Чайковский объединял вокальные пьесы в группы, опусы, по 6,7, 12,16, хотя встречаются и единичные обращения к жанру романса и

песни. Почти всегда группы романсов и песен обладают внутренним единством, формирующим их в цикл.

Источники текстов Чайковский находил, по преимуществу, у русских поэтов 19 века, его современников – А. Плещеева (20 романсов), А. К. Толстого (12 романсов и дуэт), Д. Ратгауза (6 романсов), А. Апухтина (5 романсов), А.Фета (5 романсов), Я.Полонского (3 романса), Д.Мережковского (2 романса) и др.. Много писал Чайковский на стихи Г.Гейне и И.Гёте в переводах Л. Мея, Ф. Тютчева, М.Михайлова: 6 романсов ор.65 написаны на оригинальные тексты французских поэтов. Некоторые из романсов написаны на собственные стихи. Свое имя он скрывал за псевдонимом N.N.

В поэзии, которую избирал композитор, его привлекали прежде всего близость, родственность основных психологических мотивов, контраста счастья и горького одиночества (6 романсов ор.73), любви ("Хотел бы в единое слово", "Нет, только тот, кто знал", "День ли царит"), в 7 романсах ор.47 слияния с природой ("Благословляю вас, леса", "То было раннею весной").

## Тема 14 «Евгений Онегин»

**ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН** - опера (лирические сцены) в трех действиях Петра Ильича Чайковского на либретто композитора К. Шиловского, основанное на одноименном романе в стихах А.С.Пушкина.

Время действия: 20-е годы XIX столетия.
Место действия: деревня и Петербург.
Первое исполнение: Москва, 17 (29) марта 1879 года.

В марте 1877 года певица Елизавета Лавровская посоветовала П.И.Чайковскому взять «Евгения Онегина» А.С.Пушкина в качестве сюжета для оперы. Поначалу эта мысль показалась Чайковскому абсурдной. Он заявляет, что «Онегин» — «святая книга», к которой он и во сне не осмелился бы прикоснуться. Но вскоре эта идея его захватывает.

«В Евгении Онегине» героиня, Татьяна, пишет Евгению письмо, в котором признается ему в любви. Евгений говорит ей, что не может ответить взаимной любовью, не может жениться. В результате - трагедия.

Той же весной 1877 года Чайковский получает страстные любовные послания от некой Антонины Милюковой, двадцатичетырехлетней студентки консерватории, которую, Чайковский едва мог припомнить, встречал ли когда-нибудь. К своей реальной корреспондентке Чайковский не питает совершенно никакой любви, и он поступает так же, как поступил Онегин: он пишет вежливый холодный ответ, что не может ответить взаимной любовью. Но от нее приходит еще одно письмо, полное страстного чувства, и Чайковский отправляется к Антонине Милюковой, чтобы взглянуть на нее.

Он женится на ней (6 июля 1877 года). В результате - трагедия (три недели спустя он бегством спасается от брака).

Сцена письма Татьяны была написана первой. Татьяна Ларина и Антонина Милюкова соединяются в болезненно возбужденном сознании композитора, рождая дивное звучание оркестра и мелодию признания Татьяны: «...То в высшем суждено совете,/ То воля неба: я твоя!»

При том, что либретто оперы значительно упростило содержательную сторону романа А.С.Пушкина, его язык и стиль в целом вызывают меньше протеста, чем это бывает в подобных случаях обращения к другим пушкинским творениям. В большинстве случаев либреттисты «выпрямили» пушкинский текст, то есть изповествовательного перевели его в прямую речь персонажей. Приведем лишь один пример:

А.С.Пушкин:
Глава восьмая, XII
Онегин (вновь займусь я им),
Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга
Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.
Чайковский:
Онегин (про себя)
Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь бездействием досуга
Без службы, без жены, без дел,
Себя занять я не успел.

Менее чем за год — 20 января 1878 года — «Евгений Онегин» был закончен (в Италии, в Сан-Ремо). Клавир оперы Чайковский посылает не той, которую он воплотил в образе Татьяны, не Антонине Милюковой, мечтавшей всегда быть с ним, а Надежде фон Мекк, восхищавшейся Чайковским и покровительствовавшей ему, но трудно объяснимым образом всегда избегавшей — и избежавшей — личной встречи с ним.

**ДЕЙСТВИЕ I**

Краткое оркестровое вступление вводит слушателя в мир поэтических грез и душевных порывов Татьяны. Оно целиком основано на повторяющемся мотиве — «секвенции Татьяны», как назвал это Б.Асафьев.

**Картина 1.** Усадьба Лариных — дом и прилегающий к нему сад. Вечереет. Ларина и няня варят варенье. Из дома слышно пение Татьяны и Ольги. Звучит их дуэт («Слыхали ль вы за рощей глас ночной / Певца любви, певца печали?»). В дуэт вплетаются голоса Лариной (матери) и няни. У Лариной-матери пение дочерей вызывает воспоминание о ее собственной молодости. Она предается этим воспоминаниям с няней (Филиппьевной), и

поначалу дуэт теперь становится женским квартетом («Они поют, и я певала»). Итог рассуждений двух старушек — незатейливая философия: «Привычка свыше нам дана — замена счастию она» (эта сентенция в точности перешла из романа в оперу; сам А. Пушкин в примечаниях к роману раскрывает источник своего заимствования — Шатобриан:«Если бы я имел безрассудство еще верить в счастье, я бы искал его в привычке»).

С песней приближаются крестьяне. Они возвращаются с поля и приносят барыне — по старому обычаю — сноп в знак окончания жатвы. Запевала затягивает песню («Болят Мои скоры ноженьки / Со походушки...»); ее подхватывает Хор. Молодежь заводит хоровод со снопом, остальные поют. Из дома на балкон выходят Татьяна с книгой в руках и Ольга. Звучит хор крестьян («Уж как по мосту-мосточку»).

Татьяна признается, что любит «под звуки песен этих / Мечтами уноситься иногда куда-то, / Куда-то далеко...» Ольге же, беспечной и веселой, эти чувства незнакомы. Она поет об этом в чудесной арии «Я не способна к грусти томной» (Музыка этой арии, надо сказать, наоборот, опровергает это утверждение Ольги; быть может, композитор имел в виду заставить ее иронизировать над вздыхающими мечтательницами, что могло бы быть весьма интересно и эффектно, но Ольга почти не действует в опере и, следовательно, нигде больше не предстает в веселом и шаловливом виде, так что нам остается верить ей на слово, не получая подтверждения этого в музыке.)

Слышен шум колес и звон бубенчиков подъезжающего экипажа. Торопливо входит няня с казачком; она сообщает, что приехал «Ленский барин, с ним господин Онегин!». Владимир Ленский, сосед Лариных, по-юношески восторженно и романтически влюблен в Ольгу. Его друг Евгений приехал (он сосед Ленского) погостить из Петербурга и скучает в деревенской глуши. И вот они наносят визит Лариным. Внимание Онегина сразу же привлекает «та, которая грустна и молчалива, как Светлана», то есть Татьяна (Чайковский оставляет эту пушкинскую аллюзию на В.А.Жуковского, у которого Светлана — героиня одноименной баллады:«...Молчалива и грустна / Милая Светлана»). Впечатления от их приезда выражены в квартете главных героев (вторую его пару составляют, естественно, Ольга и Татьяна). Но если Онегин и Ленский ведут диалог, то девушки предаются своим мыслям, каждая в отдельности. Наконец, Ленский подходит к Ольге. Онегин некоторое время разглядывает задумавшуюся Татьяну, потом подходит к ней. Выясняется, что еще вчера Ленский виделся с Ольгой, но день в разлуке для него — «это вечность!». Ленский и Ольга уходят в глубину сада. Онегин заводит беседу с Татьяной. Онегин несколько отчужденно спрашивает Татьяну, не скучно ли ей в деревне. Она отвечает, что нет, она много читает, иногда мечтает. «И я таким когда-то был!..» — довольно вяло поддерживает разговор Онегин. Продолжая беседовать, они удаляются по садовой аллее. Вновь возвращаются Ольга и Ленский. Он страстно объясняется ей в любви - звучит его ария (одна из лучших в опере) «Я люблю вас, я люблю вас, Ольга». Первая картина кончается на вершине

романтических иллюзий любви и дружбы. Из дома выходят Ларина и няня. Темнеет. Хозяева приглашают гостей в дом. От пруда к дому медленно идут Татьяна и Онегин, за ними поодаль — няня. Онегин успевает чуточку рассказать о своем дяде («Мой дядя — самых честных правил»). Итог всему — на свой лад — подводит няня: «Не приглянулся ли ей (Татьяне. — А.М.) барин этот новый?..»

**Картина 2.** Комната Татьяны. Поздний вечер. Татьяна в волнении; она влюблена в Онегина и не находит себе места. Мотив Татьяны дает понять слушателю, что она будет главным действующим лицом в этой картине. На фоне этого мотива происходит разговор Татьяны с няней. Старушка жалуется на плохую память. На просьбу Татьяны сказать, была ли та влюблена, няня рассказывает, что ей было тринадцать лет, когда ее просватали (а жениху — на год меньше). В конце концов Татьяна не может больше сдерживать свои чувства. Она восклицает: «Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую». Филиппьевна взволнована, здорова ли Татьяна. Но нет, не в болезни дело, и Татьяна отсылает няню, чтобы остаться одной. Кантилена «Пускай погибну я» предшествует сцене письма: «Я к вам пишу». Рука скользит по бумаге. Но написанное не нравится Татьяне. Она начинает заново. Оркестровый аккомпанемент великолепно передает тревожную нерешительность. Но вот письмо написано. Оказывается, прошла целая ночь. Восходит солнце. Татьяна открывает окно. До ее слуха доносится наигрыш пастушеского рожка. Входит няня. Татьяна просит няню, чтобы та послала внука отнести письмо Онегину, но так, чтобы об этом никто не знал. Няня уходит с письмом. Татьяна садится к столу и, облокотившись, снова погружается в задумчивость.

**Картина 3.** Уединенный уголок сада при усадьбе Лариных. Дворовые девушки собирают ягоды. Звучит их хор («Девицы, красавицы»). Вбегает взволнованная Татьяна и в изнеможении падает на скамью. Приехал Онегин и сейчас он будет здесь. С трепетом ждет она ответа на свое письмо. Появляется Онегин и подходит к Татьяне. Онегин учтив, он тронут искренностью Татьяны. Но ответить на ее любовь не может, так как это было бы равносильно браку, а брак — это привычка, а привычка — конец любви. С обидой и болью выслушивает Татьяна нравоучения Онегина.

**ДЕЙСТВИЕ II**

**Картина 1.**Бал в доме Лариных (У Чайковского в либретто нет ни малейшего намека на время года, когда происходит это событие; Пушкин же датирует его точно: «Татьяны именины / В субботу», — то есть зима, точнее 25 января (иными словами, между первым и вторым действием прошло полгода). Таким образом, это бал в честь Татьяны Лариной. Молодежь танцует. Пожилые гости сидят группами и разговаривают, наблюдая за танцующими. Все хвалят пир, удавшийся на славу. Среди танцующих Татьяна и Онегин, привлекающие внимание дам. Дамы судачат об Онегине. Проходя мимо них, он слышит их малолестные суждения о себе. Это его злит; он ругает себя, что приехал на «этот глупый бал». И он решает отомстить Ленскому: «Буду ухаживать за Ольгой!» И действительно, на все

танцы он приглашает только ее. Теперь в негодование приходит Ленский. Он пытается поговорить с Ольгой, но ее раздражает его ревность. Он снова приглашает ее на танец, но она предпочитает Онегина. Ольга и Онегин отходят от Ленского. Навстречу им двигается оживленная группа барышень. С ними Трике. Он провозглашает (в форме куплетов «Какой прекрасный этот день») дифирамб в честь Татьяны. Куплеты Трике всем нравятся. Возобновляются танцы. Онегин снова танцует с Ольгой; Ленский все более мрачнеет от ревности. Кончив танцевать (это был котильон — бальный танец, соединяющий в себе вальс, мазурку и польку), Онегин заводит разговор с Ленским. Вспыхивает ссора. В порыве гнева оскорбленный Ленский бросает Онегину вызов. Царит общее смятение. Все безуспешно пытаются примирить бывших друзей, но безуспешно. Дуэли не миновать.

**Картина 2.** Старая заброшенная мельница — место, назначенное для дуэли. Раннее зимнее утро. Ленский и его секундант Зарецкий ожидают Онегина. Ленский с тоской думает о возможном исходе поединка. Его ария «Куда, куда, куда вы удалились, / Весны моей златые дни?» — одна из самых блестящих страниц не только «Онегина», но, пожалуй, и во всем оперном наследии Чайковского. Появляется — с опозданием — Онегин вместе со своим камердинером (он же — его секундант) Гильо. Звучат формальные объяснения по поводу предстоящей дуэли. Пока секунданты готовятся к поединку, наши герои предаются размышлениям о случившемся: каждый про себя, они поют дуэт: «Враги!.. Давно ли друг от друга / Нас жажда крови отвела?» Но вот все колебания отброшены: законы чести превыше всего. Зарецкий разводит на нужное расстояние противников и подает им пистолеты. Гильо прячется за дерево. «Теперь сходитесь», — командует Зарецкий. Он три раза хлопает в ладоши. Противники делают по четыре шага вперед и начинают целиться. Онегин стреляет первым. Ленский падает. Он убит. Онегин в ужасе хватается за голову.

## ДЕЙСТВИЕ III

Бал у одного из петербургских сановников. Гости танцуют полонез. (Эта блестящая оркестровая пьеса часто звучит в качестве самостоятельного номера в симфонических концертах.) Сюда на бал в этот дом приглашен и Онегин. Он рассеянно смотрит на танцующих. Ему невероятно скучно. Ему только двадцать шесть лет, но он чувствует себя уже утомленным жизнью. Гости обсуждают его возвращение из странствий и появление здесь, в Петербурге. Среди приглашенных на бал старый друг Онегина князь Гремин (они на «ты», хотя князь гораздо старше Онегина). Князь входит под руку с Татьяной. Онегин изумлен: «Ужель Татьяна?» Оказывается, она теперь жена Гремина. Князь поет свою знаменитую арию «Любви все возрасты покорны», словно давая понять Онегину, что и его пора любви, несмотря на всю его разочарованность, еще не прошла. И Онегин действительно влюбляется. Он безумно влюбляется в... Татьяну. Он поражен: «Ужель та самая Татьяна, которой я наедине, / В глухой далекой стороне, / В благом пылу нравоученья, / Читал когда-то наставленья?». Но Татьяна с мужем удаляется, а разочарованный герой вспоминает мотив и даже слова предмета своей

страсти: «Пуская погибну я, — поет теперь Онегин, — но прежде...» (и так далее; конечно, в баритоновой тональности). «Но то, что было уместно в устах мечтательной героини, — замечает один из современников композитора (В.С.Баскин, автор первого опыта характеристики творчества композитора), — совсем не к лицу великосветскому денди Онегину». Онегин быстро уходит. Гости танцуют экосез.

**Картина 2.** Теперь очередь Онегина писать письмо Татьяне. И он написал. Сцена происходит в одной из комнат дома князя Гремина. Татьяна, плача, читает письмо Онегина. «О, как мне тяжко», — поет она. Входит Онегин. Увидя Татьяну, он быстро подходит к ней и падает перед ней на колени. Татьяна пытается быть холодной. Онегин молит о любви. Их дуэт полон прекрасных страниц. Но Татьяна остается верна мужу. «Прощай навеки!» — ее последние слова. Последний стон, вырвавшийся из души Онегина: «Позор!.. Тоска!.. О, жалкий жребий мой!» — необычайно драматично передан Чайковским (жаль, что в заглавной партии подобных фраз слишком мало).

**ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ**

В мае 1877 года певица Е. А. Лавровская посоветовала Чайковскому написать оперу на сюжет пушкинского «Евгения Онегина». Вначале эта мысль показалась композитору, по его словам, дикой, но вскоре он так увлекся ею, что в одну ночь написал сценарий и принялся за музыку. Чайковский преклонялся перед Пушкиным. Его знание жизни, характера русского человека, тонкое понимание русской природы, музыкальность стиха вызывали у композитора восхищение. Либретто было им написано в сотрудничестве с К. С. Шиловским (1849—1893). Из пушкинского романа в стихах — «энциклопедии русской жизни», как назвал его В. Г. Белинский, — Чайковский взял лишь то, что было связано с душевным миром и личными судьбами пушкинских героев, скромно назвав свою оперу «лирическими сценами».

В письме к своему ученику, известному композитору С. И. Танееву, Чайковский писал: «Я ищу интимную, но сильную драму, основанную на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». «Евгений Онегин» был для композитора идеалом такой драмы. Чайковский волновался за судьбу своей оперы, в которой не было традиционных сценических эффектов, а исполнение требовало максимальной простоты и искренности. Поэтому он решил поручить первое ее исполнение молодежи — ученикам Московской консерватории. 17 (29) марта 1879 года состоялась премьера «Евгения Онегина». Вскоре с большим успехом опера была поставлена на сценах Большого театра в Москве (1881), где в 1963 году состоялся ее 1500-й спектакль, и Мариинского в Петербурге (1884) и стала одним из самых популярных произведений.

**МУЗЫКА**

«Евгений Онегин» — непревзойденный образец лирической оперы, в которой поэзия Пушкина гармонически слилась с прекрасной, задушевной музыкой, полной сердечного тепла и драматизма. С поразительным

совершенством Чайковский охарактеризовал этически прекрасный облик Татьяны, подчеркнув в нем русские национальные черты.

Краткое оркестровое вступление вводит в мир поэтических грез и душевных порывов Татьяны.

В первом акте три картины. Первая многогранно обрисовывает фон действия и знакомит слушателей с образами главных героев. Дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль зы», близкий русскому бытовому романсу, проникнут безмятежным элегическим настроением. К голосам девушек присоединяется диалог Лариной и Филиппьевны: дуэт превращается в квартет. В сцене с крестьянами протяжная песня «Болят мои скоры ноженьки» сменяется задорной шуточной «Уж как по мосту-мосточку». Ария «Я не способна к грусти томной» дает портрет беспечной и резвой Ольги. В лирически-восторженном ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» возникает облик пылкого, романтического юноши.

В центре второй картины — образ Татьяны. Рассказ няни, выдержанный в спокойной повествовательной манере, противостоит ее взволнованным речам. В сцене письма с замечательной психологической чуткостью запечатлены разнообразные душевные состояния героини: страстный порыв, робость, отчаянная решимость и, наконец, утверждение любви. Смятение Татьяны выразительно оттеняется симфонической панорамой восхода солнца.

В центре третьей картины — ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом», обрамленная прозрачным и светлым хором девушек; сдержанно-размеренная речь Онегина лишь ненадолго оживляется теплым чувством.

Второй акт открывается увлекательным вальсом. Наивно-простодушные куплеты Трике «Какой прекрасный этот день» и другие бытовые эпизоды создают контраст к сцене ссоры; напряженный драматический диалог героев звучит на фоне мазурки. Ариозо Ленского «В вашем доме» — проникновенное воспоминание о прошлом; к нежной, плавной мелодии постепенно присоединяются Онегин, Татьяна, Ольга и Ларина, а затем и взволнованный хор гостей.

В начале пятой картины (вторая картина второго акта) звучит элегическая ария Ленского «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни»; музыка ее полна печали, светлых воспоминаний и тягостных предчувствий; она покоряет мелодической красотой и искренностью выражения. Дуэт Ленского и Онегина «Враги, враги» передает состояние мрачного раздумья. Трагически звучит в оркестре мелодия предсмертной арии Ленского, завершающая картину.

Картина шестая (третий акт) начинается торжественным полонезом. Ария Гремина «Любви все возрасты покорны» проникнута благородным, мужественным лиризмом. В заключительном ариозо Онегина, отражая вспыхнувшую в нем любовь, звучит страстная мелодия из сцены письма Татьяны.

В центре седьмой картины дуэт Татьяны и Онегина — взволнованный, полный эмоциональных контрастов, заканчивающийся стремительным нарастанием и драматическим срывом.

На шестом году обучения повторяется программа предыдущего класса, ведется подготовка к экзамену.

## Четвертый год обучения

### Тема 1 «Русская музыкальная культура на переломе веков 1917 – 1927»

*Десятилетие в русской музыкальной культуре (1917 – 1927)*Россия и русская музыка на переломе веков. Русская музыка накануне революции. Первые два десятилетия XX века – преобразование форм в русском искусстве. От символизма к акмеизму, от Скрябина к Стравинскому и Прокофьеву.

Влияние Метерлинка на Брюсова, Мейерхольда, Гречанинова. Символизм А.Скрябина Акмеизм А.Ахматовой. Вечера современной музыки В.Каратыгина. «Русские балеты» Дягилева. «Мир искусства».

Значение А.Лядова и С.Танеева для русской музыкальной жизни. Волна эмиграций: Стравинский, Прокофьев, Рахманинов, Метнер.

*Обзор основных направлений советской музыки послереволюционного 10-летия.* Народное музицирование и фольклорная классика. Частушки и революционные песни. Первые образцы советской песенной классики. («По долинам и по взгорьям», «Проводы», «Наш паровоз»).

*Конец 20-х годов: Мосолов и Маяковский.* 1924-1928 гг – черты авангардизма и вера в социалистические идеалы (Антирелигиозная симфония, оперы «Герой», «Плотина», балет «Сталь»). Пьеса «Завод». Мосолов-пианист. Идеи музыкального конструктивизма.

*Отечественная музыка в период Великой Отечественной войны.* Значение песни «Священная война». Суровые интонации новой гражданской лирики. Песенное творчество М. Блантера, В. Соловьева-Седого, А. Новикова, К. Листова, Н. Богословского. 6, 7 симфонии, 2-е трио Д.Шостаковича, 5-я симфония Прокофьева. Балетные и оперные премьеры. Эвакуация ведущих театров страны. Мировые исполнения 7-й симфонии Шостаковича.

### Тема 2 «Массовая песня 30-х годов»

*Массовая песня 30-х годов.* Расцвет песенной лирики. Песенное творчество И. Дунаевского, М. Блантера, А. Александрова, В. Захарова, И.Дунаевского. Песня как главный жанр нового интонационного строя, знаки примета эпохи.

**Тема 3 « С. С. Прокофьев, биография»**

Прокофьев. *Общий обзор.* С.Прокофьева и музыкальная жизнь России. Развитие традиций русской классики – Римского-Корсакова, Лядова, Бородина, Мусоргского, Глинки, Чайковского. Варваризм, скифство Прокофьева. Неоклассицизм Прокофьева.

Прокофьев между Парижем и Москвой. Ранне-зарубежные оперы. Восприятие Прокофьева западной публикой. Возвращение в СССР. Идеи творчества.

**Тема 4 «Фортепианные произведения С. С. Прокофьева»**

*Фортепианное творчество.* Диссонантность и ударность-красочность аккордики. Функциональное разделение фактуры. Роль basso-ostinato. Динамика и особенности фразировки. Проблемы исполнительства фортепианной музыки Прокофьева. Сонаты композитора.

**Тема 5 « Александр Невский»**

Александр Невский – советский фильм о древнерусском князе, одержавшем победу в битве с рыцарями Тевтонского ордена на Чудском озере. Режиссер Сергей Эйзенштейн. Музыку к фильму написал С. Прокофьев. Его музыкальный ряд, состоящий из симфонической и хоровой музыки, представляет собой полноценное классическое произведение. По признанию самого Эйзенштейна, некоторые эпизоды фильма монтировались именно по записанной музыкальной фонограмме. Прокофьев объединил все музыкальные фрагменты в кантату, состоящую из семи частей. Прослушаем первые три части: «Русь под игом монгольским», Песнь об Александре Невском», Крестоносцы во Пскове». Средства выразительности используемые С. Прокофьевым для характеристики крестоносцев.

**Тема 6 «Александр Невский»**

Кантата (от. ит. кантаре – петь) торжественное прославление какого-либо события. Возникнув из небольшой хвалебной пьесы, она сохранила свой камерный стиль, напевность вокально-хоровых партий. Около 300 кантат создано И. С. Бахом, известны сочинения и других композиторов «Москва» П. И. Чайковского, «Весна» С. В. Рахманинова, «Александр Невский» С. С. Прокофьева. Прослушаем четыре последних номера кантаты:

«Вставайте, люди русские!», «Ледовое побоище», «Поле мёртвых», «Въезд Александра во Псков». Характеристика русского народа в кантате.

## Тема 7 «Ромео и Джульетта»

*Балеты Прокофьева.* Особое значение балетного жанра в творчестве Прокофьева. Становлении балетной драматургии Прокофьева. Балет «Ромео и Джульетта». Основные действующие лица балета. Содержание балета. История создания. Первое и второе действие балета.

## Тема 8 «Ромео и Джульетта»

Трагический финал балета. Музыка Прокофьева ярко раскрывает основной конфликт шекспировской трагедии столкновение светлой любви с родовой враждой старшего поколения, характеризующий дикость средневекового уклада жизни. Музыка воспроизводит живые образы шекспировских героев, их страсти, порывы, их драматические столкновения. Форма их свежа и самобытна, драматургические и музыкально-стилистические образы подчинены содержанию. К сюжету Ромео и Джульетта обращались часто Ромео и

Джульетта увертюра-фантазия Чайковского, драматическая симфония с хором Берлиоза. Ромео и Джульетта Прокофьева это богато развитая хореографическая драма со сложной мотивировкой психологических состояний, обилием четких музыкальных портретов-характеристик. Либретто сжато и убедительно показывает основу шекспировской трагедии. В нм сохранена основная последовательность сцен сокращены лишь немногие сцены 5 актов трагедии сгруппированы в 3 больших акта. В музыке Прокофьев стремится дать современные представления о старине эпоха описываемых событий XV век.

## Тема 9 «Золушка»

Золушка — балет Сергея Прокофьева. Либретто Николая Волкова по сюжету одноимённой сказки Шарля Перро. Музыка к балету написана в период с 1940 по 1944 год. Хореография балета имела множество редакций. Впервые «Золушка» на музыку Прокофьева была поставлена 21 ноября 1945 года на сцене Большого театра. Её постановщиком был Ростислав Захаров, а заглавную роль исполняли балерины Ольга Лепешинская, Галина Уланова и Раиса Стручкова. Ранее на сюжет «Золушки» ставились балеты на музыку других композиторов. Восьмого апреля 1946 года в Кировском театре состоялась премьера нового балета Константина Сергеева на музыку Прокофьева. Спектакль оформил художник Борис Эрдман, за дирижёрским пультом был Павел Фельдт. Партию Золушки исполнила супруга

балетмейстера Наталья Дудинская, а принца — К. Сергеев. Прекрасным воплощением образа Золушки стали Габриэла Комлева и Светлана Ефремова. И сам спектакль на долгие годы полюбился зрителю, вспоминавшему фильм Шварца. В своё время, в начале 80-х годов, спектакль Сергеева был заснят на киноплёнку как телебалет. Музыка балета «Золушка» часто исполняется без хореографии как симфоническое произведение. Кроме того Прокофьев на ее основе создал произведения для оркестра и отдельных инструментов. Оркестровые сюиты: Сюита № 1 из балета «Золушка», ор. 107.Сюита № 2 из балета «Золушка», ор. 108.Сюита № 3 из балета «Золушка», ор. 109.Фрагменты, аранжированные для фортепианоТри пьесы, ор. 95.Десять пьес, ор. 97.Шесть пьес, ор. 102. Балет состоит из трех актов. Содержание балета по актам. **Акт первый**. В доме злой мачехи она сама и две ее дочери Худышка и Кубышка примеряют шаль. Появляется Золушка. Она вспоминает свою умершую мать. Пытается найти утешение у отца, но тот полностью под влиянием своей новой жены. В дом приходит нищенка. Сестры гонят ее, но Золушка тайком приглашает старушку отдохнуть и кормит ее. Мачеха и сестры готовятся к отъезду на королевский бал. Они примеряют новые наряды. Учитель танцев дает неуклюжим сестрам последний перед балом урок. Наконец мачеха и сестры уезжают. Золушка остается одна. Она мечтает о бале и танцует в одиночестве. Возвращается нищенка. Внезапно она преображается — это фея, которая наградит Золушку за ее доброе сердце. С помощью фей времен года Золушка снаряжается на бал. Единственное условие — в полночь она должна оттуда уйти. **Акт второй.** Во дворце в полном разгаре королевский бал. Танцуют дамы и кавалеры. Приезжает мачеха с сестрами. Сестры привлекают внимание своей неповоротливостью. Появляется принц. Гости танцуют мазурку. Торжественная музыка сопровождает прибытие таинственной незнакомки. Это Золушка. Принц восхищен ею и приглашает на танец (большой вальс). Сестры пытаются привлечь внимание принца (дуэт с апельсинами), но безуспешно. Принц не отходит от Золушки. Они не замечают, как бежит время. Внезапно романтический вальс-кода прерывается боем часов. Наступила полночь. Золушка убегает, потеряв хрустальную туфельку, которую поднимает принц. **Акт третий.** Принц в отчаянии. С помощью сапожников он примерил туфельку всем дамам королевства, но она никому не подходит. Принц отправляется на поиски незнакомки в далекие страны, но безуспешно. А в доме мачехи Золушка все также занята домашними делами и вспоминает о бале. Вдруг приезжает принц. Он требует, чтобы все женщины померили туфельку. Но тщетно сестры, а затем и мачеха пытаются надеть туфельку — она им безнадежно мала. Заметив Золушку, принц предлагает примерить туфельку и ей. Золушка отказывается, но затем у нее из кармана выпадает вторая туфелька. Принц заглядывает в лицо девушке — это его любимая. Теперь ничто не разлучит их.

## Тема 10 «Симфония № 7 , 1 и 2 части»

Симфония стала классическим произведением советской музыки и раньше многих других сочинений Прокофьева завоевала признание.

Простая, стройная форма произведения, прозрачные инструментальные краски, несколько стилизованная мелодика (вторая часть начинается музыкой, напоминающей старинный полонез, третья часть — остроумный гавот), жизнерадостный характер финала.

«Классическая симфония» посвящена другу м товарищу Прокофьеве по консерватории, академику Б. В. Асафьеву. Впервые исполнено 21 апреля 1918 годе в Петрограде под управлением автора.

В симфонии четыре части, сказанные между собой драматургическим единством, общей идеей сочинения: одна из центральных тем первой части (тема Родина) звучит как апофеоз а коде финала, две средние части — музыкальные реминисценции, навеянные образами юности, светлой мечты.

Первая честь (Moderato) выделяется отсутствием драматических контрастов, острых конфликтов. В ней последовательно возникают три образа, три настроения. Ома открывается мягкой, грустно-задумчивой темой, напоминающей русские протяжные песни. Беспокойные фигурации струнных вносят чувство тревоги, напряжения. Но этот эпизод лишь оттеняет широкий разлив первой лирической темы — в ореоле выразительных подголосков она выступает как главная партия. Почти без подготовки возникает центральная тема части — лирико-эпическая побочная партия, благородный напев басов на фоне глухого тремоло. Одна из самых широких, привольных Прокофьевских тем, словно рожденная созерцанием бескрайних русских просторов, она ассоциируется с образом Родины. Как неожиданный контраст к этой могучей мелодии возникает третий образ — хрупкий, сказочно-фантастический, доверенный прихотливому звучанию гобоя, флейты и колокольчиков.Разработка лишена острых драматических столкновений и естественно сливается с последним разделом части — репризой, где возвращаются (е несколько сокращенном виде) ведущие темы-образы.

Вторая часть симфонии — Вальс (Allegretto) — картина юношеского бала, увлекательнее и блестяща. Жанр вальса занимает существенное место — изящные и поэтические вальсы звучат в «Золушке» и в сюите «Зимний костер», два вальса «дорисовывают» портрет Наташи в «Войне и мире» и т. д. Подобно большинству русских концертных вальсов, композитор строит вальсовую часть из Седьмой симфонии как цепь контрастных по характеру и движению эпизодов, завершающихся кодой.

## Тема 11 «Симфония № 7, 2 и 3 части»

Светлое и мечтательное — Andante espressivo — лирический центр произведения. Основная задумчиво-мечтательная тема перенесена композитором в симфонию из музыки к спектаклю «Евгений Онегин», в котором она звучала как лейтмотив Татьяны. В симфонии эта тема, отмеченная большой эмоциональностью и внутренним теплом, получает широкое развитие. Выразительный монолог виолончели льется непринужденно и свободно, приобретая черты лирико-эпического склада.

Полна задора и молодого веселья основная тема финала (Vivace), остроумно контрастирующая с песенной мелодией, напоминающей пионерские марши. В среднем разделе финала композитор мастерски противопоставляет полярные оркестровые голоса: свистящие флейты и предостерегающие тромбоны, трубы с сурдинами и струнную группу. Кульминация финала совпадает с возвращением центральной темы первой части — темы Родины, которая звучит как вдохновенный гимн жизни и счастью. И вот в последний раз появляются призрачно-фантастический образ заключительной партии первой части и основная тема-галоп финала.

## Тема 12 «Опера Война и Мир (музыкальные фрагменты оперы)»

Война и мир — опера С. Прокофьева в 5 д. (13 к.) с хоровым прологом, либретто композитора и М. Мендельсон-Прокофьевой по одноименному роману Л. Толстого. Первые исполнения 1-й редакции (концертные): Москва, 16 октября 1944 г.,

Великая Отечественная война обусловила замысел и создание оперы, написанной в 1-й редакции (в 4 д., 10 к.) в течение зимы 1941-го и начала весны 1942 г. Однако первоначальная версия не удовлетворила автора, который осознал недостатки сценарной драматургии этого варианта, сосредоточенного на показе судьбы Наташи, хотя и понимал невозможность вместить роман в рамки либретто. Отсюда поиски более стройной и емкой драматургической формы, отбор эпизодов, необходимых для создания органичного целого. 2-я редакция была создана к 1946 г., однако некоторые изменения делались и в дальнейшем.

Прокофьев добивался, чтобы тема войны и патриотического подвига русского народа заняла в спектакле ведущее место. Так появилась во 2-й редакции сцена военного совета в Филях, затем ария Кутузова. Были расширены народные сцены, дописаны многие эпизоды. Замысел разросся до двух-вечернего представления. Ни над одним своим произведением композитор не работал с такой любовью, настойчиво добиваясь возможно более верной передачи идейного содержания великого романа. Прокофьев не увидел на сцене «Войну и мир» в полном объеме, хотя страстно к этому стремился. Незадолго до смерти он сделал сокращенную, одновечернюю редакцию оперы, впервые поставленную в Ленинграде (1955). Чтобы

облегчить задачу театра, были исключены две картины. Однако впоследствии был найден способ преодоления трудностей, и опера исполняется в Большом и Мариинском театрах полностью.

Опера как бы делится на две части: мир — первые семь картин и война — последние шесть (образ ее впервые появляется в финале 7-й к., при известии о вторжении Наполеона). В этом построении Прокофьев следовал Толстому, хотя предчувствие неизбежности военного конфликта дано уже в первых «мирных» главах романа.

Драматическая инсценировка не может передать всего богатства тем, идей, образов книги, тем более такой гениальной и многоплановой, как эпопея Толстого. В центре событий первой половины оперы — история любви Наташи и князя Андрея, увлечения Наташи Анатолем. Эта существеннейшая сторона романа воплощена в музыке с потрясающей глубиной. Не менее глубоко и сильно выражена тема России, поднявшейся на борьбу с врагом. В музыке большое место занимает нежная, поэтическая, задушевная лирика, носительницей которой является Наташа; образ ее в опере достойно продолжает традиции Глинки, Чайковского и в особенности Римского-Корсакова Атмосфера, окружающая ее, поэтична. Лирическая стихия достигает кульминации в гениальном вальсе, символизирующем расцвет любви девушки к князю Андрею. Вальс неразрывно связан в сознании Андрея с обликом Наташи.

## Тема 13 « Шостакович Д. Д., биография»

Родился 25 сентября 1906 г. в Петербурге. В 1919 г. поступил в Петроградскую консерваторию, которую окончил по двум специальностям — в 1923 г. как пианист (класс Л. В. Николаева) и в 1925 г. как композитор (класс М. О. Штейнберга). Дипломная работа — Первая симфония сразу принесла композитору известность.

Жанр симфонии стал ведущим в творчестве Шостаковича. Им создано 15 симфоний, среди которых знаменитая Седьмая, посвященная Ленинграду и написанная в тяжёлом блокадном 1941 году. Композитор лично пережил все ужасы блокады. Образ надвигающегося врага возникает в первой части симфонии, когда звучит тема нашествия. Кроме того, в сочинении отражён контраст картин мирной жизни и разрушительной войны. Произведение олицетворяет борьбу народа против иноземных захватчиков. Кроме симфоний одним из излюбленных жанров Шостаковича стал струнный квартет.

Композитор написал 15 струнных квартетов, получивших всемирное признание. Он внёс вклад и в развитие оперного жанра. В 1930 г. Шостакович написал свою первую оперу — «Нос» на сюжет Н. В. Гоголя. В 1934 г. появилась опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина

Измайлова», новая редакция 1956 г.) по повести Я. С. Лескова. Последняя опера — «Игроки» по Гоголю — не была закончена и прозвучала лишь после смерти композитора, в 1978 г., в концертном исполнении.

Если заслуги Шостаковича-симфониста были оценены сразу, то его оперное творчество долгое время не принималось как публикой, так и критикой. Общую тенденцию выразила статья «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда» за 28 января 1936 г. То же неприятие постигло и балеты Шостаковича: «Золотой век» (1930 г.), «Болт» (1931 г.) и «Светлый ручей» (1935 г.). С 1937 г. композитор начал педагогическую деятельность в Ленинградской консерватории, в 1939 г. получил должность профессора композиции.

В период 1943—1948 гг. преподавал также в Московской консерватории. Среди учеников Шостаковича — такой мастер, как Г. В. Свиридов. Композитор являлся почётным членом многих зарубежных академий и почётным доктором ряда университетов. Творчество Шостаковича оказало огромное влияние на развитие мирового музыкального искусства. Умер 9 августа 1975 г. в Москве.

## Тема 14 « Симфония № 3»

*Основные принципы симфонизма Шостаковича.* Поиски индивидуальной образности (1925-1946). В симфонии «Первомайская» не-мало одночастная конструкция с хоровым финалом, «объективированность» содержания, изгнание лирического героя-субъекта, переживающего и наблюдающего события действительности. Но сама программа, идея «Первомайской» открывала доступ свежим, непосредственным впечатлениям от окружающей жизни, зарисовкам с натуры, а следовательно, и притоку жанрово-бытовых интонаций. Ведь суховатость тематизма третьей симфонии была предопределена, прежде всего, отсутствием индивидуализированных, реалистически-конкретных образов и в стихах, положенных в основу хора. В «Первомайской» условный аллегоризм вытесняется безусловной и вполне конкретной картинностью. Поэтический текст С. Кирсанова.

## Тема 15 « Симфония № 7, 1 и 2 части»

История создания. **Первая часть** начинается широкой, распевной эпической мелодией. Она развивается, растет, наполняется все большей мощью.
Главная партия близка русским богатырским темам размашистые интонации, смелые широкие мелодические ходы, тяжелые унисоны.

Побочная партия тоже песенна. Она похожа на спокойную колыбельную песню. Мелодия ее как будто растворяется в тишине. Все дышит спокойствием мирной жизни.

Начинается эпизод нашествия - потрясающая картина вторжения разрушительной силы. Тема повторяется 11 раз. Эпизод нашествия написан в

форме вариаций на неизменную тему – пассакалии. После мощной кульминации реприза звучит сумрачно и мрачно. Тема главной партии в ней звучит как страстная речь, обращенная ко всему человечеству, полная великой силы протеста против зла. Особенно выразительна мелодия побочной партии, ставшая тоскливой и одинокой. Здесь появляется выразительное соло фагота.

**Вторая часть - скерцо**, выдержанное в мягких тонах. Многие критики в этой музыке видели картину Ленинграда прозрачными белыми ночами. Эта музыка соединяет в себе улыбку и печаль, легкий юмор и самоуглубленность, создавая образ привлекательный и светлый.

## Тема 16 «Симфония № 7, 3 и 4 части»

**Третья часть -** величавое и проникновенное **адажио**. Его открывает хорал - своеобразный реквием по погибшим. За ним следует патетическое высказывание скрипок. Вторая тема, по словам композитора, передает «упоение жизнью, преклонение перед природой». Драматическая середина части воспринимается как воспоминание о прошедшем, реакция на трагические события первой части. **Финал** начинается еле слышным тремоло литавр. Как будто постепенно собираются силы. Так подготавливается главная тема, полная неукротимой энергии. Это образ борьбы, народного гнева. Его сменяет эпизод в ритме сарабанды - вновь воспоминание о павших. А затем начинается медленное восхождение к торжеству завершения симфонии, где главная тема первой части звучит у труб и тромбонов как символ мира и будущей победы.

## Тема 17 «Симфония № 13»

История исполнения 13-й симфонии Д.Шостаковича 19 и 20 марта 1963 года в Минске, несомненно, знаменательна, ведь Дмитрий Дмитриевич присутствовал на двух репетициях и на первом авторском концерте. Эти концерты состоялись несмотря на то, что московское руководство задержало исполнение симфонии после ее премьеры в декабре 1962 года, несмотря на отказ руководства Государственного хора Белоруссии участвовать в исполнении симфонии и даже несмотря на отказ солиста-певца - буквально накануне - участвовать в концерте. В этих безвыходных обстоятельствах, чтобы спасти исполнение симфонии, срочно за вечер и ночь, каждый музыкант оркестра добровольно переписал свою оркестровую партию.

Тринадцатая симфония Д.Шостаковича написана для баса, хора басов и симфонического оркестра на стихи Е.Евтушенко - "Бабий Яр", "Юмор", "В магазине", "Страхи", "Карьера". Ее первое исполнение состоялось в Москве 19 декабря 1962 года под управлением Кирилла Кондрашина с оркестром Московской филармонии, капеллой Юрлова и солистом В.Громадским. В

тринадцатой симфонии запечатлены острые общественные темы, имевшие актуальнейшее значение в те годы. Не случайно все исполнения симфонии заканчивались триумфом - публика стоя аплодировала авторам и исполнителям.

## Тема 18 « Двадцать четыре прелюдии и фуги»

Двадцать четыре прелюдии и фуги соч. 87, цикл прелюдий и фуг, написанный Дмитрием Шостаковичем в короткий срок — с октября 1950 по март 1951 года. Шостакович задумал цикл по образу ХТК И. Баха. Толчком к написанию послужила поездка Дмитрия Дмитриевича в Лейпциг на торжества, посвящённые 200-летию со дня рождения И. Баха, а также в качестве почётного члена жюри международного конкурса пианистов, в котором принимала участие первая исполнительница цикла прелюдий и фуг Татьяна Николаева. Прелюдии и фуги Дмитрия Шостаковича — это глубокое произведение непревзойдённого мастерства и величия. Это Двадцать четыре шедевра, каждая со своей судьбой, жизнью, миром. Своим циклом Шостакович сказал новое слово в искусстве полифонии. Цикл в целом представляет собой драматическое произведение, с развёрнутым сюжетом и неповторимостью. Прослушаем до-мажорную прелюдию и фугу.

## Тема 19 « Музыка к кинофильмам, советских композиторов»

Роль звукового кино. Музыка из кинофильма «Встречный» Шостаковича. Фильмы с участием музыки Дунаевского («Веселые ребята», «Дети капитана Гранта», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь»): использование симфонических методов развития. «Трилогия о Максиме» с музыкой Д. Шостаковича, «Гроза» с музыкой В. Щербачева, «Александр Невский» С. Эйзенштейна в содружестве с С. Прокофьевым.

## Тема 20 «Творчество А.Хачатуряна»

*Творчество А.Хачатуряна.* Особенности личной судьбы композитора. Годы учёбы в Москве. Широта общественной и педагогической деятельности. Симфоническое творчество. Концерты и концерты-рапсодии. Балеты Хачатуряна. Особенности сонатной формы. Ладовые системы.

## Тема 21 «Спартак»

Балет в четырех актах и девяти картинах. Автор либретто Николай Волков, а литературной основой послужили многие исторические материалы и художественные произведения. Премьера: 27 декабря 1956 года, Ленинградский театр оперы и балета им Кирова (так назывался Мариинский театр) Балетмейстер-постановщик премьерного спектакля: Леонид Якобсон.

Гибель мирной жизни несут легионы Римской империи, возглавляемые жестоким полководцем Крассом. Захваченные в плен люди обречены на рабство. Среди них — Спартак. Но Спартак не может с этим смириться, он не мыслит свою жизнь в рабстве. На рынке продают рабов и Спартака разлучают с Фригией. Красавицу Фригию доставляют к полководцу Крассу, и Эгину настораживает его интерес к новой рабыне. В разгар оргии Красс приказывает для полного развлечения привести гладиаторов: пусть сражаются насмерть в шлемах без глазниц, не видя друг друга. Победителем оказывается Спартак, его доводит до отчаяния, что он был вынужден убить своего товарища. Спартак не желает больше этого выносить и принимает решение бороться за свободу. Его поддерживают и другие гладиаторы. На Аппиевой дороге к «спартаковцам» присоединяется группа пастухов — это римский пролетариат, тоже решивший бороться за свободу и независимость.

Поиски Фригии приводят Спартака на виллу Красса. Красс празднует свои победы. А тем временем войска Спартака окружают его дворец. И вот уже Красс попадает в плен к гладиаторам. Но Спартак не хочет расправы. Он предлагает Крассу в открытом честном поединке решить свою судьбу. Красс принимает вызов, но терпит поражение. Спартак гонит его прочь — пусть все узнают о его позоре.

Месть Красса не знает пределов. Он собирает легионеров, идущих на подавление восстание Спартака. Спартак готов принять бой. Но Эгина вместе с куртизанками пробирается к гладиаторам и соблазняет самых морально неустойчивых из них, заманивая в ловушку и передавая в руки легионеров Красса. В неравном бою с легионерами гибнут Спартак и его верные друзья. Фригия находит тело Спартака. Она оплакивает его, но она полна веры в бессмертие его подвига.

В музыке «Спартака», одного из лучших произведений Хачатуряна, воплотились наиболее яркие особенности его творчества: броские, запоминающиеся образы, пышные и блестящие массовые сцены, своеобразная мелодика, в которой европейские черты органично сочетаются с восточными интонациями. Музыкальная драматургия балета основана на резких контрастах, но при этом отличается внутренней цельностью и направлена на раскрытие основной идеи. Балету свойственны сквозное симфоническое развитие, крупные музыкально-хореографические сцены, интонационное единство, широкое использование системы лейтмотивов.

## Тема 22 «Гаяне»

Балет в 3 актах. Либретто К. Н. Державина. Балетмейстер Н. Анисимова. Первое представление: Пермь, Театр оперы и балета им. С. М. Кирова, 9 декабря 1942 года, солисты и оркестр Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова. Балетмейстер: Нина Александровна Анисимова.

Первое видео-издание известного балета Хачатуряна, подарившего миру «Танец с саблями». Написанное в 1942 году, это произведение поставлено в 80-м на сцене Большого театра в хореографии Бориса Эйфмана, с несколько изменённым сценарием, сосредоточенным на передаче в танце отношений между главными героями. Захватывающие дух танцы, приправленные национальным колоритом! Сам Хачатурян так определял три основополагающие стихии партитуры «Гаянэ»: танцевальность, драматизм, порой доходящий до трагизма, лирика. Сюжет балета. Основные номера:«Танец с Саблями».

## Тема 23 «Концерт для скрипки с оркестром»

СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ Хачатурян никогда не скрывал своего особого отношения к скрипке. Достаточно того, что все лучшие темы из сочинений композитора ассоциируются в основном со скрипкой или виолончелью. Летом 1940 г. в подмосковном Доме творчества Союза композиторов «Руза», в окружении замечательной русской природы, за 2 с половиной месяца Хачатурян написал одно из лучших своих сочинений – Скрипичный концерт. «Писал я его с огромным увлечением. Музыкальные мысли переполняли меня, опережая темпы записи их на нотной бумаге», – вспоминает композитор. Композиция Скрипичного концерта с внешней стороны не поражает особенными новшествами. Вся сила эмоционального воздействия произведения заключена именно в тематизме произведения, в щедром и необычайно выразительном мелосе. Осенью того же года, 16 сентября, сочинение прозвучало в Москве во время Декады советской музыки. Исполнял его тогда еще молодой, но уже всемирно известный скрипач Давид Ойстрах (ему же и посвящен концерт). «Никогда мне не забыть праздничный вечер в только что построенном Зале имени П.И.Чайковского, где состоялась премьера, – вспоминал скрипач. В зале среди слушателей были Прокофьев, Шостакович, Мясковский.

## Тема 24 «Г. Свиридов, биография»

Свиридов Георгий (Юрий) Васильевич - (1915–1998), русский композитор. Родился 3 (16) декабря 1915 в Фатеже (Курская губерния) в семье почтового служащего. Отец погиб во время Гражданской войны. После окончания музыкальной школы в Курске учился в ленинградском 1-м музыкальном техникуме, а с 1936 – на композиторском факультете Ленинградской консерватории, которую окончил в 1941 по классу Д.Д.Шостаковича. С 1956 жил в Москве; работал в театре и кино, в 1968–1973 руководил Союзом композиторов РСФСР.

Как композитор Свиридов дебютировал циклом романсов на стихи Пушкина (1935) – ярким и до сих пор репертуарным сочинением; в его ранних инструментальных опусах (фортепианном трио, струнном квартете, разных фортепианных сочинениях и др.) было ощутимо влияние Шостаковича. Но с середины 1950-х годов, начиная с великолепной «Поэмы памяти Сергея Есенина» (1956), определился индивидуальный стиль композитора, являвший собой скорее противоположность Шостаковичу и его школе.

Прежде всего, Свиридов сосредоточился на жанрах, связанных с русским поэтическим словом, – кантате, оратории, вокальном цикле (грани между жанрами у него часто стираются), и все его высшие достижения связаны именно с этой сферой, хотя и среди немногочисленной инструментальной музыки композитора есть настоящие шедевры, среди них – Маленький триптих для оркестра (1966) и Метель (музыкальные иллюстрации к повести Пушкина, 1974). Кроме того, с именем Свиридова связано характерное для 1960-х годов движение в отечественной музыке, которое иногда называют «новой фольклорной волной».

Опорными вехами в этом движении стали упомянутая Поэма памяти Сергея Есенина, вокальный цикл У меня отец – крестьянин (1957), кантата Деревянная Русь (1964) и поэма Отчалившая Русь (1977) на стихи Есенина, а также – в очень большой мере – кантата Курские песни (1964) на подлинные народные напевы и тексты и ряд произведений на стихи Блока (в частности, вокальные циклы Петербурские песни, 1964, и Шесть песен, 1977), Некрасова (Весенняя кантата, 1972), Пушкина (Пушкинский венок, 1979). Свиридов писал также на стихи Маяковского (например, Патетическая оратория, 1959), Пастернака («маленькая кантата» Снег идет, 1965), Лермонтова, Хлебникова, М.В.Исаковского, А.Т.Твардовского и на переводные тексты Шекспира, Бёрнса, Исаакяна.

Основной чертой стиля композитора можно считать опору на первичную национальную жанровость (почти во всех его произведениях так или иначе прослеживается песенная основа) и на национальную интонацию, речевую и песенную (в этом смысле Свиридов – продолжатель Мусоргского); далее можно говорить о лаконизме и мудрой простоте форм, прозрачности фактуры и т.д.

«Свиридовская простота», не имеющая ничего общего с «упрощением», – на самом деле сложное явление: в современных исследованиях ее иногда сопоставляют с тенденциями к минимализму в западной культуре, а постоянное стремление композитора к работе со словом рассматривают как ностальгию по первичной нераздельности музыки и стиха; в том же ключе – обретения корней – может рассматриваться и свиридовский «неофольклоризм». С еще большим основанием можно

говорить о ностальгии в связи с образным миром его музыки, которая нередко звучит как плач по потерянной родине, прощание с ушедшей («отчалившей») Россией.

Пронзительность свиридовской интонации своеобразно проявляется в том пласте его творчества, который связан с духовными мотивами (понимая под этим не «церковность» в чистом виде, а скорее состояние «около церковных стен»). Одним из первых, очень рано обратился он к этому пласту, создав в 1973 три замечательных хора к трагедии А.К.Толстого Царь Федор Иоаннович и Хоровой концерт памяти А.А.Юрлова (рано умершего замечательного хормейстера, одного из лучших исполнителей музыки Свиридова). В последнее десятилетие своей жизни Свиридов постоянно работал над хорами на церковнославянские тексты: некоторые из них вошли в крупный хоровой цикл Песнопения и молитвы, но большая часть написанного пока не издана и не исполнена.

Творческая биография Свиридова в целом являет собой удивительный пример внутренней свободы и независимости при внешней полной адаптации к имевшимся политическим и общественным условиям: он получил звание народного артиста СССР, звезду Героя социалистического труда, был депутатом Верховного совета РСФСР, лауреатом государственных премий, его музыка (из фильма Время, вперед!) звучала (и звучит) в заставке новостей первого государственного телеканала; в то же время нередко можно услышать мелодии Свиридова в исполнении уличных музыкантов (особенно Вальс и Романс из Метели). Умер Свиридов в Москве 6 января 1998.

## Тема 25 «Поэма памяти Сергея Есенина»

История возникновения этого произведения началась с увлечения стихами Есенина, в результате чего осенью 1955 года была сочинена первая песня-монолог «Я — последний поэт деревни...» для тенора с фортепиано. Отсюда возник замысел камерного вокального цикла, реализовавшийся в «Поэму памяти Сергея Есенина». Сочинялась «Поэма» с огромным увлечением, горячо и вдохновенно. В течение всего лишь двух недель большое произведение, состоящее из десяти частей, было завершено. Уже в процессе работы Свиридову стало ясно, что масштабы замысла «Поэмы» выходят за пределы камерного жанра и требуют иного решения. И в начале 1956 года создается новый, окончательный ее вариант — для солиста (тенор), смешанного хора и симфонического оркестра. Выделив в качестве основной темы «любовь к родному краю», Свиридов именно сквозь призму этой темы рисует и самого Есенина — большого и прекрасного русского поэта, «крестьянского сына», неразрывно связанного с народом, с землею, с Родиной — Русью. Этим замыслом обусловлены и отбор есенинских

стихотворений и расположение их в композиции «Поэмы»: Создавая ее, Свиридов обращался к произведениям поэта разных лет: от 1910 до 1924 года. Группировка же их весьма примечательна. Стихотворения, образующие первые шесть номеров «Поэмы», созданы Есениным в период от 1910 до 1916 года. Они воспроизводят картины жизни русского крестьянства до Октябрьской революции. Это: «Край ты мой заброшенный...» (1914), «Поет зима...» (1910), «В том краю...» (1915), «Молотьба» (1916), «За рекой горят огни»(1916), «Матушка в Купальницу по лесу ходила» (1912). Последующие четыре стихотворения относятся к 1918—1924 годам и посвящены образам молодой Советской России. Это два фрагмента из поэмы «Песнь о великом походе» (1924), озаглавленных Свиридовым: «1919...» и «Крестьянские ребята»; стихотворение «Я — последний поэт деревни...» (1919) и фрагмент из цикла «Иорданская голубица» (1918) — «Небо — как колокол...», образующий финал поэмы.

### Тема 26 «Традиции русской музыкальной классики»

*Традиции русской музыкальной классики. Русская тема в творчестве Г.Свиридова и В.Гаврилина*. Вокальное и вокально-симфоническое творчество Свиридова. «Русская тетрадь В.Гаврилина».

### Тема 27 « Музыкальные новации 60-х годов»

*Творчество А.Шнитке, Э. Денисова, С.Губайдулиной (обзор)*. Оппозиционность официальной культуре. Уникальность путей композиторов. Полистилистика как тенденции в творчестве А.Шнитке. Музыка для кино. Претворение жанра concerto grosso. *Техники композиции: додекафония, алеаторика, сонористика.* «Советский авангард» 1960-х годов. «Навёрстывание» «закрытой» западной музыки. Сонористика С.Губайдулиной. Микроинтервалика и идея пространственности.

### Тема 28 «Галина Уствольская»

*Галина Уствольская.* Любимая ученица Шостаковича. Сонаты композитора. Отказ от тактовой черты. Резкость контрастных тембровых и динамических сопоставлений. Единство стиля композитора.

### Тема 29 «Творчество Р.Щедрина»

*Творчество Р.Щедрина.* Биография композитора. Жанр частушки в раннем периоде творчества. Балеты Щедрина и сотрудничество с М.Плисецкой. Балет «Чайка».

## Тема 30 «Творчество Шнитке А.»

**Альфред Шнитке** родился 24 ноября 1934 года в городе Энгельс Саратовской области. Он окончил Московскую консерваторию в 1958 году. В 1961 году там же Шнитке окончил аспирантуру по классу сочинения Е. Голубева. В 1961—1972 годах преподавал в Московской консерватории, а затем стал свободным художником. Первым произведением, которое открыло зрелого Шнитке и предрешило многие черты дальнейшего развития, стал Второй скрипичный концерт (1966). Вечные темы страдания, предательства, смерти воплотились здесь в яркой, контрастной драматургии, где линию положительных персонажей образовали солирующая скрипка и группа струнных, линию отрицательных — отщепившийся от струнной группы контрабас, духовые, ударные, фортепиано. Стилистическая контрастность, частным случаем которой является цитирование, была в искусстве всегда. Но в XX веке «игра» чужими стилями становится основой художественной концепции сочинений. Творчество Шнитке — яркий тому пример. Камерная музыка Шнитке, в которой развиваются традиции лирико-психологического искусства, это поиски синтеза. Внешне многие из его сочинений «попадают в волну» нетрадиционной камерности 1960-х годов. Композитор экспериментирует в области составов инструментов, пишет сочинения с «модными» названиями — «Серенада», «Диалог», использует приемы новых техник. Однако, направляя их на раскрытие сложных психологических концепций, Шнитке оказывается наследником традиций Д. Шостаковича.

## Тема31 «Творчество С. А. Губайдулиной»

**Губайдулина** София Асгатовна (р. 1931) — русский композитор. Училась в Московской консерватории у Н. И. Пейко и В. Я. Шебалина. В творчестве Губайдулиной ярко выражено высокое духовное начало, органически связанное с современными, подлинно новаторскими приемами и средствами музыкального письма. Среди наиболее значительных сочинений Губайдулиной — “Аллилуйя” для хора и орк., симфония (в 12 частях), Концерт для скрипки с орк. (“Offertorium”), “Час души” для меццо-сопрано с орк. на стихи М. И. Цветаевой, концерт “In Croce” (“На кресте”) для виолончели и органа, “Сад радости и печали” для флейты, скрипки и арфы и др. Творчество С. А. Губайдулиной. Жизнь и творчество композитора. Нетрадиционное использование тембров.

## 5 год обучения

**Тема 1 Последний романтизм** посвящена зарубежной музыке конца 19 начала 20 веков. Историческое состояние Европы в период рубежа эпох. Культурное и политическое состояние Европы. Состояние культуры на пороге двух мировых воин. Черты позднего романтизма, как результат мышления общества на рубеже эпох. Представители романтики.

**Тема 2 Иоганнес Брамс.** Биография композитора. Вехи творчества Иоганнеса Брамса. Симфония № 4, I часть.

**Тема 3 Эдвард Григ**. Биография композитора. Вехи творчества. Романтический концерт в творчестве Эдварда Грига. Концерт g-moll.

**Тема 4 Густав Малер.** Биография композитора и вехи творчества. Симфонии Маллера, как путь преодоления романтизма. Фрагменты 10 симфонии Г. Малера

**Тема 5 Веризм** Черты направления, представители и их произведения. Фрагменты Опер Джакомо Пуччини.

**Тема 6 Джакомо Пуччини,** биография композитора, черты стиля. Фрагменты Опер композитора

**Тема 7 «Принцесса Турандот»** Сюжет оперы, история создания «Ария Калафа»

**Тема 8 «Тоска»** Сюжет оперы, история создания, особенности композиции. Ария и Ариозо.

**Тема 9 «Руджеро Леонкавалло «Паяццы»»** Биография композитора, сюжет оперы, фрагменты из оперы.

**Тема 10 Импрессионизм в живописи и в музыке**. Черты импрессионизма, история создания. Импрессионизм в живописи. Художники и принципы импрессионистической живописи. Музыка, как подражание живописи и моменту.

**Тема 11 Клод Дебюсси «Послеполуденный отдых** фавна». Биография композитора. Особенности стиля композитора на примере симфонического произведения «Послеполоуденный отдых Фавна» Просмотр фрагментов балета.

**Тема 12 Клод Дебюсси «Прелюдии»** Закрепление основных вех биографии композитора. Прослушивание «Прелюдий»

**Тема 13 М. Равель «Баллеро»** Биография композитора, список его произведений. Прослушивание «Баллеро» и определение принципов его построения.

**Тема 14 Нововенская школа «додекафония»** Нововенская школа, как отражение новых стремлений в обществе. Представители и стили.

**Тема 13 А. Шенберг «Лунный Пьеро»** Новый взгляд на вокальную музыку. Стихи и музыка «Лунного Пьеро»

**Тема 14 А. Шенберг « Пять пьес для оркестра ор. 16».** Додекафония и ее принципы построения. Серия и её сегмент. Прослушивание пьес в додекафонной технике.

**Тема 15 Албан Берг Опера «Воццек»** Крайнее проявление экспрессионизма. Биография Албана Берга. Опера «Воццек» сюжет и музыка. Прослушивание фрагментов оперы.

**Тема 16 Пуантилизм в живописи и в музыке.** Картины живописцев. Особенности письма. Представители.

**Тема 17 «Антон Веберн «Пять пьес для оркестра ор10»»** Пуантилизм в инструментальной музыке. Особенности стиля и его теоретическая основа. Творческие задания в стиле пуантелизма.

**Тема 18 «Антон Веберн «Хоровая музыка»»** Пуантилизм в хоровой музыке Антона Веберна.

**Тема 19 «Шестерка с двумя плюсами»** Новые веяния эпохи. Молодые композиторы. Подражание А. Шенбергу. Произведения Д. Мийо раннего периода

**Тема 20 «Веселый кубизм Дариуса Мийо»** Кубизм в живописи и в музыке. Представители и особенности стиля. Музыкальный кубизм Д. Мийо. Биография композитора

**Тема 21 «От футуризма к урбанизму»** «Симфонические движения» Артюра Онеггера. Новые стили в литературе, живописи и в музыке. Биография А. Онеггера

**Тема 22 «Контрасты Франсиса Пуленка»** Биография композитора. Романсы Фр. Пуленка.

**Тема 23 «Оливье Мессиан»** Биография и особенности стиля. Фрагменты из хоровых и симфонических произведений. Орнитология, как основа для музыкальных идей композитора.

**Тема 24 «Кроссовер»** Музыка на пересечении стилей. Бродвейское шоу. Мюзикл как жанр. История и особенности.

**Тема 25Джон Гершвин «Рапсодия в блюзовых тонах»** Биография композитора. Просмотр музыкальной анимации из серии «Фантазия 2000» под музыку Гершвина.

**Тема 26 Новое танго Астора Пьяццоллы Танц.** Танго. История танца. Ритмические и инструментальные особенности танца. Биография композитора и его творчество. Классическое и современное исполнение музыки Астора Пьяццоллы.

**Тема 27 Авангардизм Эдгар Варез.** Звуковые эксперименты Эдгара Вареза. Стремление найти чистую вибрацию. Биография композитора, черты стиля и особенности произведений.

**Тема 28 Авангардизм.** Понятие Авангарда. Две волны авангарда и их представители в музыке. Техники и искания композиторов.

**Тема 29Техники авангарда и их создатели Пьер Булез.** Биография композитора. Особенности стиля и музыкальные представления о нотации и современной музыке.

**Тема 30Джон Кейдж** Шок как способ вызвать эмоциональную отзывчивость у слушателей. 4/33 и черный квадрат Малевича. Поиски в электронной музыке. Биография композитора и его взгляды.

**Тема 31 Карлхайнц Штокхаузен** Биография композитора. Необычные средства выразительности. Нотация.

**Тема 32 Нотация в современной музыке.** Расположения и агогика.

**Тема 33 Время в современной музыке.** Виды времени и ритмические особенности произвдений современных композиторов

## III. ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ПОДГОТОВКИ УЧАЩЕГОСЯ

Завершив курс предусмотренный программой обучающийся должен обладать сформированным комплексом знаний, умений и навыков, отражающих наличие у обучающегося:

- наличие первоначальных знаний о музыке, как виде искусства, её основных составляющих, в том числе о музыкальных инструментах, исполнительских коллективах (хоровых, оркестровых), основных жанрах;
- способность проявлять эмоциональные сопереживания в процессе восприятия музыкального произведения;
- умение проанализировать и рассказать о своем впечатлении от прослушенного музыкального произведения, провести ассоциативные связи с фактами своего жизненного опыта или произведениями других видов искусств.

## IV. ФОРМЫ И МЕТОДЫ КОНТРОЛЯ. КРИТЕРИИ ОЦЕНОК

Оценка качества реализации программы «Музыкальная литература» включает в себя текущий контроль успеваемости, промежуточную и итоговую аттестацию обучающихся.

**Текущий контроль успеваемости МБУДО «ДМШ №22»** – контрольные работы, устные опросы, письменные работы, тестирование. Текущий контроль успеваемости обучающихся, проводится в счет аудиторного времени, предусмотренного на учебный предмет.

**Промежуточная аттестация** проводится в форме контрольных уроков, зачетов. Контрольные уроки, зачеты могут проходить в виде письменных работ и устных опросов. Контрольные уроки и зачеты в рамках промежуточной аттестации проводятся на завершающих полугодие учебных занятиях в счет аудиторного времени, предусмотренного на программой. Экзамены проводятся за пределами аудиторных учебных занятий.

Содержание промежуточной аттестации и условия её проведения разработаны МБУДО «ДМШ № 22». В МБУДО «ДМШ № 22» разработаны критерии оценок промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся. Для аттестации обучающихся созданы фонды оценочных средств, включающие контрольные работы, тесты и методы контроля, позволяющие оценивать приобретенные знания, умения и навыки.

Оценки обучающимся выставляются по окончанию четверти. За учебный год обучающиеся должны сдать не более одного экзамена или четырех зачетов.

Требования к содержанию итоговой аттестации обучающихся определены МБУДО «ДМШ № 22».

**Итоговая аттестация** проводится в форме выпускного экзамена по УП «Музыкальная литература».

По итогам выпускного экзамена выставляется оценка «отлично», «хорошо», «удовлетворительно», «неудовлетворительно». Временной интервал между экзаменами составляет не менее трех календарных дней.

Требования к выпускным экзаменам определены МБУДО «ДМШ № 22» самостоятельно.

При прохождении итоговой аттестации выпускник должен продемонстрировать знания, умения и навыки в соответствии с программными требованиями, в том числе:

- выполнить музыкальную викторину по пройденному материалу;
- выполнить тестирование;
- уметь определить на слух тембр музыкального инструмента, формы, жанра;
- рассказать о прослушанном произведении, определить характер, назвать лад, темп и динамику используя первоначальные знания о музыке.

### *Критерии оценки*

При оценивании учащегося, осваивающегося общеразвивающую программу, следует учитывать:

формирование устойчивого интереса к музыкальному искусству, к занятиям музыкой;

наличие исполнительской культуры, развитие музыкального мышления;

овладение практическими умениями и навыками в различных видах музыкальной деятельности;

степень продвижения учащегося, успешность личностных достижений.

# V. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

## *Методические рекомендации преподавателям*

Пяти летний срок реализации программы учебного предмета позволяет: перейти на обучение по предпрофессиональной программе, продолжить самостоятельные занятия, музицировать для себя и друзей, участвовать в различных самодеятельных видах музыкальной деятельности. Каждая из этих целей требует особого отношения к занятиям и индивидуального подхода к ученикам.

Занятия в классе должны сопровождаться внеклассной работой - посещением выставок и концертных залов, прослушиванием музыкальных записей, просмотром концертов и музыкальных фильмов.

Большое значение имеет подбор музыкального материала. Необходимо выбирать высокохудожественные номера, разнообразных по форме и содержанию. Необходимо познакомить учащегося с примерами разных композиторов.

На заключительном этапе у учеников сформирован слушательский опыт классической и народной музыки, эстрадных и бардовских песен. Исходя из этого опыта, они используют полученные знания, умения и навыки в исполнительской практике.

Методы работы над качеством слухового восприятия зависят от индивидуальных способностей и возможностей учащихся, степени развития музыкального слуха и музыкально-слуховых навыков.

Важным элементом обучения является накопление художественного опыта, дальнейшее расширение и совершенствование практики музыкального слушания.

# VI. СПИСКИ РЕКОМЕНДУЕМОЙ НОТНОЙ И МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

## Учебно-методическая литературы

Аверьянова О. И. Отечественная музыкальная литература XX века. Учебник для ДМШ: четвертый год обучения. М.: Музыка, 2004

Аверьянова О. И. Русская музыка второй половины XX века : Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн, 2004

Аверьянова О. И. Русская музыка до середины XIX века. М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн-пресс, 2003

Белоусова С. С. Романтизм. Ф. Шуберт. Р. Шуман. Ф. Шопен. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальной литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн-пресс, 2003

Белоусова С. С. Русская музыка второй половины XIX века. А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальной литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн-пресс, 2003

Брянцева В. Н. Музыкальная литература зарубежных стран. Учебник для ДМШ: второй год обучения. М.: Музыка, 2004

Енукидзе Н. И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн, 2004

Енукидзе Н. И. Русская музыка конца XIX - начала XX века: П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн-пресс, 2004

Ильичева А. В. , Иофис Б. Р. Европейская музыка XX века. Группа «Шести». Новая венская школа. Б. Барток. П. Хиндемит. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн, 2004

Кирнарская Д. К. Классицизм. Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн, 2002

Козлова Н.П. Русская музыкальная литература. Учебник для ДМШ: третий год обучения. М.: Музыка, 2004

Лагутин А., Владимиров В. Музыкальная литература. Учебник для 4 кл. ДМШ и ДШИ: первый год обучения. М.: Престо, 2004

Осовицкая З. Е., Казаринова А. С. Музыкальная литература. Учебник для ДМШ: первый год обучения. М.: Музыка, 2004

Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран. Учебник для 5 кл. ДМШ. М.: Музыка, 2004

Смирнова Э. Русская музыкальная литература. Учебник для 6-7 кл. ДМШ. М.: Музыка, 2004

Тихонова А. И. Возрождение и барокко. К. Монтеверди, Г. Пёрселл, Ф. Куперен, А. Вивальди, И.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель. Книга для чтения. Учебное пособие по предмету «Музыкальная литература» для ДМШ и ДШИ. М.: Росмэн, 2003

## СПИСОК АУДИОКАССЕТ И КОМПАКТ ДИСКОВ

1 Вивальди А. ClassicCollectionRecords, 2001.
2 Викторины, учебно-методическое пособие по музыкальной литературе для 5-6 классов ДШИ, ДМШ., Составители: Метелица С. В. Арама К. В.
3 Гендель Ф. Золотая коллекция, аудио диск, АТ Music, 1999 г.
4 Глинка М. И. Золотая коллекция, аудио диск, АТ Music, 1999 г.
5 Григ Э. Золотая коллекция, аудио диск, АТ Music, 1999 г.
6 Дебюсси К. Золотая коллекция, аудио диск, АТ Music, 1999 г.
7 Зайцева З. Н. Метелица С. В. Орлов В. В. Фонохрестоматия по музыкальной литературе, (учебно-методическое пособие для ДМШ и ДШИ), Саратов, 2010 г.
8 Кушнир М. Б. Аудиопособие для учебных заведений, 5-7 классов детских музыкальных школ, «Торговый дом Ландграф», 2004 г.
9 МоцартВ. А. Реквием, Classic Collection Records, 2001.
10 Паганини Н. Золотая коллекция, аудио диск, АТ Music, 1999 г.

11 Прокофьев С. Золотая коллекция, аудио диск, AT Music, 1999 г.
12 Рахманинов С. В. Золотая коллекция, аудио диск, AT Music, 1999 г.
13Чайковский П. И. Золотая коллекция, аудио диск, AT Music, 1999 г.
14 Шедевры мировой классической музыки, Бах И. С., Мир книги, 2004 г.
15 Шедевры мировой классической музыки, Берлиоз, Мир книги, 2004 г.
16 Шедевры мировой классической музыки, Бетховен Л., Мир книги, 2004 г.
17 Шедевры мировой классической музыки, Бородин А. П., Мир книги, 2004 г.
18 Шедевры мировой классической музыки, Брамс, Мир книги, 2004 г.
19 Шедевры мировой классической музыки, Вагнер Р., Мир книги, 2004 г.
20 Шедевры мировой классической музыки, Вебер, Мир книги, 2004 г.
21 Шедевры мировой классической музыки, Гайдн Й., Мир книги, 2004 г.
22 Шедевры мировой классической музыки, Гендель, Мир книги, 2004 г
23 Шедевры мировой классической музыки, Глинка, Мир книги, 2004 г.
24 Шедевры мировой классической музыки, Дворжик, Мир книги, 2004 г.
25 Шедевры мировой классической музыки, Лист Ф., Мир книги, 2004 г.
26 Шедевры мировой классической музыки, Моцарт В. А., Мир книги, 2004 г.
27 Шедевры мировой классической музыки, Мусоргский М., Мир книги, 2004 г.
28 Шедевры мировой классической музыки, Рахманинов С., Мир книги, 2004 г.
29 Шедевры мировой классической музыки, Регер, Мир книги, 2004 г.
30 Шедевры мировой классической музыки, Римский-Корсаков Н. А., Мир книги, 2004 г.
31 Шедевры мировой классической музыки, Рубенштейн, Мир книги, 2004 г.
32 Шедевры мировой классической музыки, Скрябин А., Мир книги, 2004 г.
33 Шедевры мировой классической музыки, Сметана, Мир книги, 2004 г
34 Шедевры мировой классической музыки, Стамиц, Мир книги, 2004 г.
35 Шедевры мировой классической музыки, Чайковский П., Мир книги, 2004 г.
36 Шедевры мировой классической музыки, Шопен Ф., Мир книги, 2004 г.
37 Шедевры мировой классической музыки, Шуберт Ф., Мир книги, 2004 г.
38 Шедевры мировой классической музыки, Шуман Р., Мир книги, 2004 г.