

Модест Петрович Мусоргский

1839 - 1881

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

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

Биография

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



деревенский быт старинной русской семьи, крестьянский труд, народные обычаи и праздники, песни и легенды оставили глубокий след в душе будущего композитора. Впоследствии он вспоминал, что под непосредственным влиянием няни близко познакомился с русскими сказками, причем это ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций еще до начала знакомства с самыми элементарными правилами игры на фортепиано. Начальную школу фортепианной игры ему ¹ преподала мать, и дело пошло так успешно, что уже в семилетнем возрасте он играл небольшие сочинения Листа, а в девять лет при публике сыграл большой концерт Филда.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

«Борис Годунов»

Осенью 1868 года в доме Л. И. Шестаковой состоялась беседа Мусоргского с его другом, известным историком В. В. Никольским, который предложил композитору в качестве сюжета для оперы трагедию «Борис Годунов» Пушкина. Мусоргского всегда интересовали переломные эпохи русской истории: обращаясь к прошлому, он пытался осознать острые проблемы своего времени. Композитор подходил к историческому сюжету как к живой реальности: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача», — писал он Стасову. В пушкинском сочинении его привлекла возможность воплотить в музыке главную идею произведения — конфликт

между народом и царской властью, показать трагедию обездоленных людей и раскрыть душевную драму преступного царя, трагедию его совести (Мусоргский, как и Пушкин, основывал свое произведение на версии историка и писателя Н. М. Карамзина, изложенной в «Истории государства Российского», согласно которой Борис Годунов был виновен в убийстве в Угличе законного наследника престола, царевича Димитрия. Современные историки считают эту версию недоказанной. В то : время на композитора оказал влияние новый тогда взгляд на эпоху «смутного времени» и личность Самозванца, высказанный историком писателем Н. И. Костомаровым).



Ф.И.Шалыпин в роли Б.Годунова

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

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

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

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

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

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

Опера имеет пролог и четыре действия.

Краткое содержание

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

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

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

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

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

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

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

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

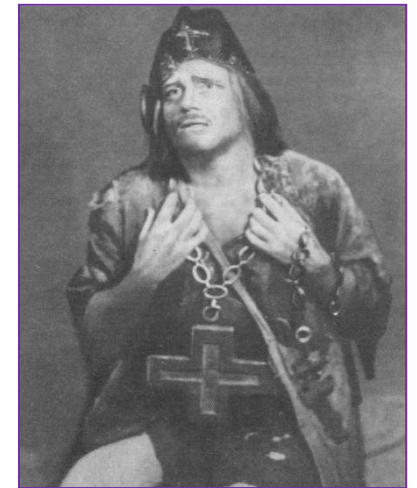
Входит князь Шуйский: он приносит известие о появлении в Литве Самозванца, принявшего имя Димитрия. Борис в смятении; чтобы удостовериться в истинности смерти Димитрия, он просит Шуйского, как свидетеля трагедии, подтвердить факт убийства. Коварный царедворец, пользуясь случаем, начинает подробный рассказ,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

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

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

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

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



И.С.Козловский в роли Юродивого

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

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

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

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

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

56 Умеренно



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

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

57 Умеренно

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

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

58 Умеренно

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

59 Умеренно скоро

60 Умеренно скоро

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

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

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

61 Умеренно скоро

61 Умеренно скоро

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

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

62 Менее подвижно

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

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

63 Спокойно

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

64 Немного живее

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

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



В.Р.Петров в роли Пимена

65 Сдержанно



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

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

66 Скоро



Как во го-ро-де бы-ло во Ка-за-ни,



Гроз-ный царь пи-ро-вал да ве-се-лил-ся.

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

67 Не спеша



До-стиг я выс-шей влас-ти. Шес-той уж год я царст - ву-ю спо-



- кой - но. Но сча-стья нет мо-ей из - му - чень-ной ду-ше.

Второй раздел открывается новой благородно-возвышенной темой ариозного склада:

68 Медленно



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

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

69 Медленно

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

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

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

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

70 Умеренно

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

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

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



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

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

71 Неторопливо

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



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

72 Скоро

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



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



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

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

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

73а Умеренно скоро



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



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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

Песни и романсы

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

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

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

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

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

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

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

74 Довольно скоро



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

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

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

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

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

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

75 Оживленно



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

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

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

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

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

76 Сдержанно, в характере марша



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

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

77 Сдержанно, в характере марша



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

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

Вопросы и задания

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

Основные произведения

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

Николай Андреевич Римский-Корсаков

1844 - 1908



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

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

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

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

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

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

Биография

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

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

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

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

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

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

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

Весной 1865 года Римский-Корсаков вернулся на родину.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



М. П. Беляев

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 июня 1908 года композитор скончался от болезни сердца.

Вопросы и задания

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

«Снегурочка»

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

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

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

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

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

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

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

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

Опера имеет пролог и четыре действия.

Краткое содержание

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78 Сдержанно, не спеша





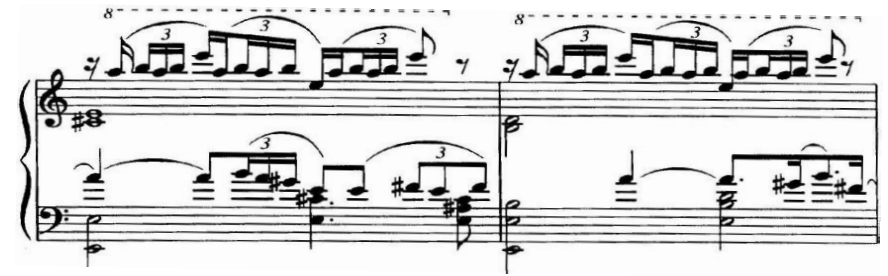
Леший обрисован нисходящей угловатой интонацией тритона, на котором строится его лейтмотив — «дикий, ленивый, потягивающийся»:

79 [Не спеша, сдержанно]



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

80 Сдержанно, не спеша



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

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

81а Скоро





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

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

82 Оживленно, капризно

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

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

83 Медленно

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

за - по - ю ве - се - лу - ю.

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

84 Довольно широко

Слы - ха - ла я, слы - ха - ла, слы - ха - ла, ма-ма, я и жа - во-рон - ков пе - нье, дро - жа - ще-е над ни - ва-ми...

В четвертом действии тема ариетты станет основой сцены таяния Снегурочки.

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

85 Быстро, живо



Е.И.Збруева в роли Леля (1894 год)

85a Не спеша



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



б Умеренно скоро и энергично



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

86 Медленно





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

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

87 Быстро, в характере марша



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

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

88 Неторопливо



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

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

89 Умеренно скоро

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность D-dur. Начинаясь с *mf*, мелодия развивается в две строки. В первой строке: *Аи* во по - ле, ай во. Во второй строке: *p* по - ле, ай, во по - ле ли - понь - ка,.

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

Третья песня Леля начинается пастушеским наигрышем солирующего кларнета:

90 Оживленно, весело

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность B-flat-dur. Начинаясь с *p*, мелодия развивается в две строки. В первой строке: *р*. Во второй строке: *tr*.

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

91 Более медленно, величаво

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность B-flat-dur. Начинаясь с *p*, мелодия развивается в две строки. В первой строке: *Ту - ча со гро - мом сго - ва - ри - ва -*. Во второй строке: *- лась, ты гре - ми, гром, а я дождь ра - зо - лью.*

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

92 Оживленно

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность B-flat-dur. Начинаясь с *p*, мелодия развивается в две строки. В первой строке: *p*. Во второй строке: *schierzando*.

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

93 [Не спеша]

Музыкальный фрагмент в 6/8 такта, тональность B-flat-dur. Начинаясь с *p*, мелодия развивается в две строки. В первой строке: *На теп-лом си - нем мо-ре, у ост-ро-ва Гур-мы-за...*. Во второй строке: *p*.

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

94 [Довольно широко]

Музыкальный фрагмент в 6/8 такта, тональность B-flat-dur. Начинаясь с *pp*, мелодия развивается в две строки. В первой строке: *Но что со мной?*. Во второй строке: *pp*.



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

95 Величественно



Вопросы и задания

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

«Шехеразада»

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

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

Римский-Корсаков предпослал произведению краткую программу:

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

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

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

96 Широко, величественно



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

97 Медленно



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

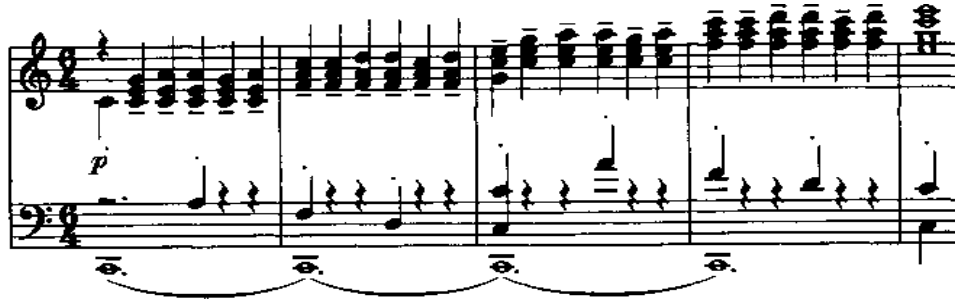
За вступлением следует основной раздел, написанный в сонатной форме без разработки. Главная партия (ми мажор), построенная на теме Шахриара, рисует спокойный и величественный морской пейзаж. Живописность главной партии подчеркивают отрывистые аккорды в окончаниях фраз у духовых и пиццикато струнных,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

98 Не слишком быстро



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

99 Безмятежно



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

100 Не слишком быстро



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

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

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

101 Неторопливо



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

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

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

102 Подвижно



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

103 Чуть живее



В репризе главная партия дважды прерывается появлением темы Шехеразады.

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

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

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

104 Быстро



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

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

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

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

Вопросы и задания

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

Основные произведения

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

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

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

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

Пётр Ильич Чайковский

1840 – 1893



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

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

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

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

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

Биография

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

и другие произведения.

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

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

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

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

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

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

В конце 1876 года Петр Ильич получил письмо от незнакомой корреспондентки, в котором выражалась глубокая любовь к его музыке. Автором письма была московская меценатка Надежда Филаретовна фон Мекк — владелица большого состояния, страстная любительница музыки и поклонница творчества Чайковского. Между композитором и фон Мекк завязалась переписка, длившаяся тринадцать лет и положившая начало необыкновенной дружбе двух людей, так ни разу и не встретившихся друг с другом. Чайковский высоко ценил душевную чуткость Надежды Филаретовны, был бесконечно признателен за трогательную заботу о нем, называл ее своим «лучшим другом». Зная о денежных затруднениях Чайковского и его горячем желании посвятить себя только творчеству, она необычайно деликатно предложила композитору помощь — значительную ежегодную субсидию,



Н. Ф. фон Мекк

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

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

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

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

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

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

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

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



Дом Чайковского в Клину

На вершине славы и мастерства. В середине 80-х годов Чайковский принимает решение обосноваться на родине и подолгу живет в Подмоскowie — Майданове, Фроловском, Клину. Его интенсивная творческая жизнь сочетается с исполнительской и

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

Первая симфония «Зимние грезы»

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

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

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

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

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

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

105 Соро, безмятежно



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

106 Соро, безмятежно



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

подголосочным развитием она близка народным протяжным песням:

107 Скоро, безмятежно

Кларнет



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

108



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

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

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

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

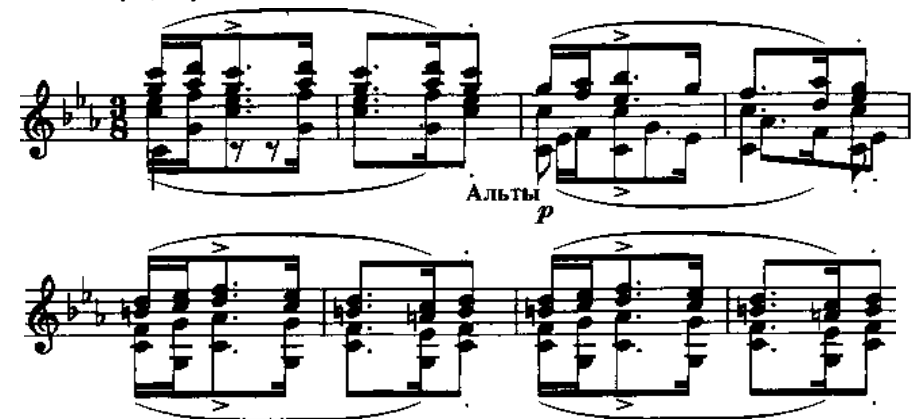
109 Не слишком медленно, певуче



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

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

110 Скоро, шутливо



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

111 Скоро, шутливо





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

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

112 Не спеша, мрачно



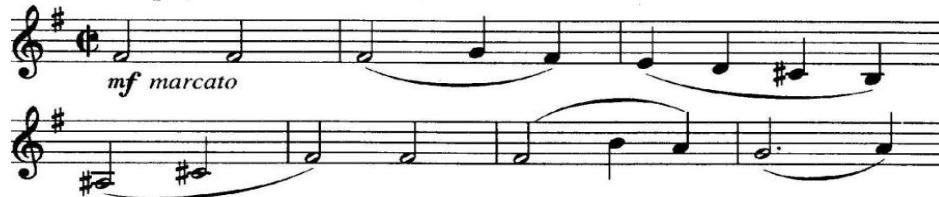
Постепенно характер музыки светлеет, и сонатное аллегро (соль мажор) начинается размашистой, немного тяжеловатой (благодаря массивному тутти) главной партией:

113 [Скоро, величественно]



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

114 [Скоро, величественно]



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

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

Вопросы и задания

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

«Евгений Онегин»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В опере семь картин (три действия).

Краткое содержание

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

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

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

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

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



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

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

Картина пятая. Зимнее утро. У мельницы назначена дуэль. Ленский и его секундант Зарецкий ждут Онегина. Мысли Ленского проникнуты тяжелыми предчувствиями.

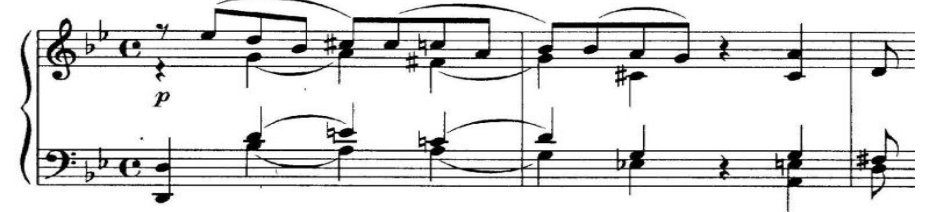
Появляется Онегин со своим слугой-секундантом. Бывшие друзья, понимая нелепость ссоры, полны нерешительности, но, ни один из них не делает первого шага к примирению. Противники становятся к барьеру и по знаку секундантов начинают сходиться. Раздается выстрел: Ленский убит. Онегин в ужасе охватывает голову руками.

Картина шестая. Блестящий бал в Петербурге. Среди гостей — вернувшийся из дальних странствий Онегин, так и не сумевший рассеять свою скуку. В зале появляется князь Гремин, дальний родственник Онегина, с супругой. В величавой великосветской даме Евгений с изумлением узнает Татьяну. Князь рассказывает ему о своем счастье и представляет Онегина жене. Татьяна, научившись «властвовать собой», с честью выдерживает испытание, искусно скрывая свое волнение, а затем под предлогом усталости покидает бал. В сердце Онегина вспыхивает страстная любовь к Татьяне.

Картина седьмая. Дом Греминых. Татьяна в смятении читает письмо Онегина. Неожиданно входит Онегин. Он умоляет Татьяну ответить на его чувство. С глубокой болью она вспоминает их первую встречу, когда «счастье было так возможно, так близко», и признается, что по-прежнему любит его. Но мольбы Онегина напрасны: Татьяна остается верна своему супружескому долгу и покидает Онегина, навек простясь со своей любовью.

Картина первая. Опера начинается с небольшого оркестрового вступления. Его задумчивая нежная тема, изложенная в виде нисходящей секвенции, является первой музыкальной характеристикой Татьяны, темой ее девичьих грез. Она будет иметь большое значение в музыкальном развитии первой и второй картин, а также появится в заключительной сцене:

115 Не спеша



Продолжая элегическое настроение вступления, **дуэт Татьяны (сопрано) и Ольги (контральто)** «Слыхали ль вы» передает обаяние пушкинской эпохи и написан в характере бытового романса начала XIX века. Его музыка полна задушевной мечтательности:

116 [Не спеша, с движением]



Затем дуэт переходит в квартет: к голосам девушек присоединяются Ларина и няня, вспоминающие «давно прошедшие года». Ярким контрастом звучат сочиненные в народной манере **песни и пляска крестьян**. Сначала крестьяне поют медленную, печальную, в характере протяжной «Болят мои скоры ноженьки» (начинается за сценой); она сменяется веселой, удалой плясовой «Уж как по мосту, мосточку»:

117а Медленно





1176 Весьма умеренно



Различны и характеры сестер: если Татьяна любит мечтать под звуки песен (в оркестре появляется ее тема из вступления), то Ольга от души веселится, повторяя плясовой напев.

Ария Ольги «Я не способна к грусти томной» — музыкальный портрет, полный детской радости, простодушия и шаловливости, с которой она подшучивает над задумчивостью Татьяны и ее романтическими вздохами:

118 Не спеша, с движением



Приезд Ленского и Онегина продолжает экспозицию главных действующих лиц оперы. **Квартет** Татьяны, Ольги, Ленского и Онегина на мгновение останавливает развитие событий и передает душевное состояние каждого из героев, несходство их взглядов и характеров.

Образ юного поэта ярче всего раскрывается в **ариозо Ленского** (тенор) «Я люблю вас». Его гибкая взволнованная мелодия — тема любви Ленского — звучит светло и восторженно, она полна счастливых надежд:

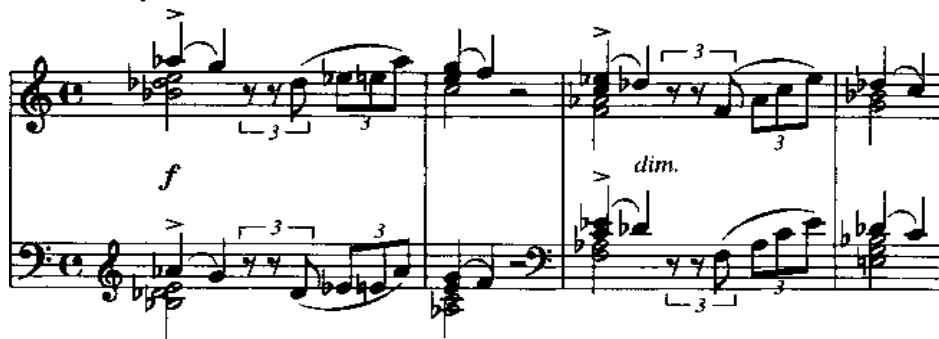
119 Умеренно



Ариозо имеет трехчастную форму с динамической репризой. Тональность ми мажор (а затем в следующих картинах ми минор) является в опере постоянной тональной характеристикой героя. Музыка средней части ариозо («Я отрок был, тобой плененный») предвосхищает не только тему его арии из пятой картины, но и тему Татьяны из второй картины («Кто ты: мой ангел ли хранитель»), тем самым подчеркивая родство образов Татьяны и Ленского.

Ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил» выдержано в ритме менуэта и создает облик скучающего светского человека, надменно-учтливового и равнодушного. Первая картина завершается взволнованно звучащей в оркестре темой Татьяны.

Картина вторая наиболее полно раскрывает образ главной героини. Картина имеет трехчастную композицию: диалоги с няней обрамляют центральный раздел — сцену письма. **Оркестровое вступление** начинается с выразительного мотива — «вздоха» Татьяны, предсказывающего ее печальную судьбу:

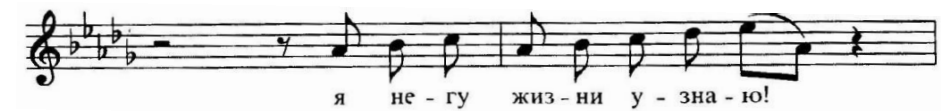
120 Умеренно

Далее звучит тема-секвенция (из вступления к первой картине), которая пронизывает весь диалог с няней; она появится также в сцене письма. Неторопливый рассказ няни строится на выразительных речевых интонациях и близок народным песням. В сцене с няней рождается страстная, порывистая тема любви Татьяны, играющая важную роль во второй картине («Ах, няня, няня, я страдаю, я тоскую»).

Сцена письма, с которой Чайковский начал сочинять оперу, раскрывает всю глубину переживаний героини, тайники ее души. Сцена представляет собой монолог, состоящий из четырех эпизодов с кодой, и начинается с оркестрового вступления, построенного на теме любви:

121 Оживленно

Первый раздел — небольшое ариозо «Пускай погибну (ре-бемоль мажор)» выражает страстную решимость Татьяны:

122 Не слишком быстро

Его порывистой мелодии «отвечают» столь же взволнованные фразы оркестра (Эта мелодия появится в шестой картине в партии Онегина). Появившаяся тема-секвенция приводит ко *второму разделу* сцены (ре минор), где переплетаются проникновенная лирическая тема письма у солирующего гобоя и трогательные декламационные интонации вокальной партии:

123 Умеренно

Третий раздел (до мажор), исполненный уверенности в выборе избранника, звучит пылко и устремленно:

124 Умеренно

В его среднем эпизоде на смену приходит светлая мечтательная мелодия:

125 Медленное

Ты в сно-ви-день-ях мне яв - лял - ся,
не-зри-мый, ты уж был мне мил...

Она интонационно близка как темам Ленского («Я отрок был, тобой плененный» и «Что день грядущий мне готовит»), так и теме следующего, *четвертого* раздела сцены письма — восторженного обращения к Онегину:

126 [Не спеша]

(с большим чувством)

Кто ты: мой ан-гел ли хра-ни-тель,
и-ли ко-вар-ный ис-ку-си-тель?
Мо-и со-мне-нья раз-ре-ши.

Он является одновременно тональной репризой сцены (ребемоль мажор) и ее ликующей кульминацией, которая подчеркивается в оркестре мощным tutti (с трубой соло).

Оркестровая картина рассвета, безыскусный наигрыш пастушьего рожка (соло гобоя) своим покойным, безмятежным характером подчеркивает драматизм предыдущей сцены.

Завершает вторую картину широкое и властное звучание темы любви.

Начиная с **третьей картины** драматическое развитие сюжета оперы строится на столкновении, «жизненном поединке» (по определению Б. Асафьева) Татьяны, Ленского и Онегина. Как и вторая картина, она имеет трехчастное строение.

Сцена свидания Татьяны и Онегина обрамлена **хором** «Девицы, красавицы». Нежная пасторальная музыка, ее изящная вальсовость оттеняют глубину переживаний Татьяны:

127 Умеренно скоро

Де-ви-ищ, кра-са-ви-цы, ду-шень-ки, по-дру-жень-ки!
Ра-зыг-рай-тесь, де-ви-цы, раз-гу-ляй-тесь, ми-лы-е!

Появление Татьяны сопровождается стремительным и тревожным звучанием оркестра, выражающим ее душевное смятение. Вокальная партия Татьяны в этой сцене лаконична; она строится на нисходящих секундовых интонациях, которые передают ее душевное состояние.

Музыкальный портрет Онегина представлен в оркестре, по выражению Б. В. Асафьева, «одной из его мелодий-поз, в которых холодная сдержанность сочетается с приветливым достоинством». **Ария Онегина** (баритон) «Когда бы жизнь домашним кругом» — учтиное наставление Татьяне — звучит уверенно и неторопливо, в ровном размеренном ритме:

128 Не слишком медленно

Ко-гда бы жизнь до-маш-ним кру-гом я о-гра-ни-чить за-хо-тел,
ко-гда б мне быть от-цом, су-пру-гом при-ят-ный жре-бий по-ве-лел,
то, вер-но б, кроме вас одной не-ве-сты не и-скал и-ной.

Картина четвертая начинается с оркестрового вступления, напоминающего о драме Татьяны: нежная мелодия «Кто ты, мой ангел ли хранитель» сменяется тревожным звучанием отрывистых аккордов. Бал открывает веселый беззаботный **вальс**, на фоне которого слышится хор гостей, радующихся празднику:

129 Темп вальса



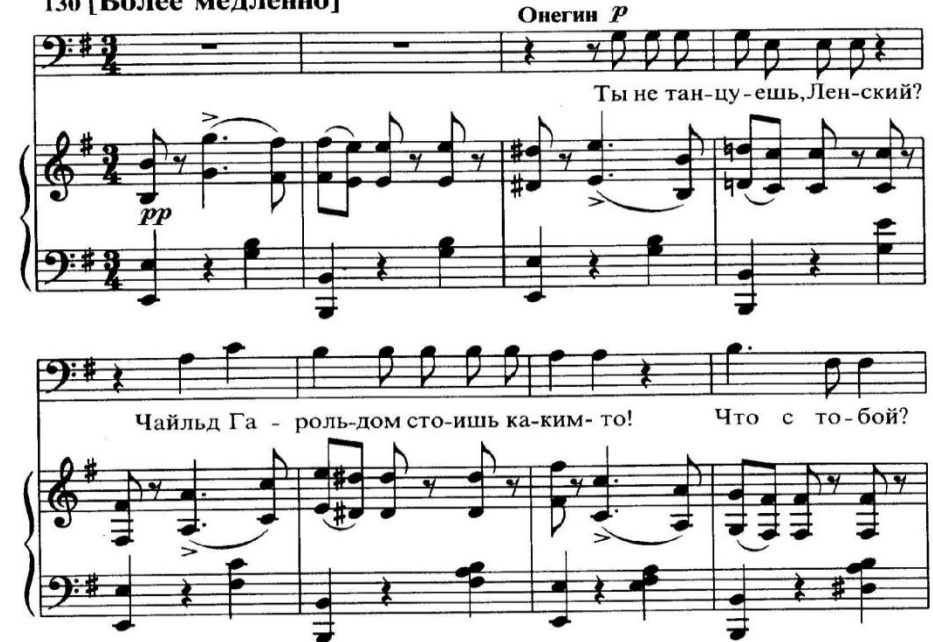
Вальс не только рисует пеструю картину собравшегося у Лариных общества; постепенно его музыка драматизируется, отражая переживания героев и первое столкновение Ленского и Онегина.



Сцена ссоры из четвертой картины
оперы «Евгений Онегин»
(Московская консерватория, 1879 год)

Появление Трике с поздравительными куплетами (Для куплетов Трике Чайковский использовал популярную песенку модного в 30-е годы XIX века в России французского композитора А. де Боплана) прерывает начавшуюся было ссору. Бал продолжает блестящая, по-провинциальному «размашистая» мазурка. Но затем она сменяется печальной лирической мелодией (ми минор), предвосхищающей тему арии Ленского из пятой картины; на ее фоне вновь вспыхивает ссора Ленского и Онегина.

130 [Более медленно]



Финал четвертой картины начинается с **ариозо Ленского** «В вашем доме»; как светлое воспоминание о навсегда ушедшем счастье, звучат начальные фразы, построенные на измененной теме любви Ленского:

131 [Очень умеренно]





Чистота и искренность чувства сменяются настроением горького упрека. Ариозо переходит в ансамбль и хор; в квинтете мелодически различные вокальные партии передают тревожное состояние всех участников. Вызов на дуэль и всеобщее смятение завершают картину.



Л.В.Собинов в роли Ленского

Картина пятая

— первая кульминация оперы и трагическая развязка драмы Ленского. Оркестровое вступление открывается мрачными, напряженными аккордами, предвосхищающими исход поединка. С пронзительной обреченностью у виолончелей в ми миноре звучит тема арии Ленского «Что день грядущий мне готовит?» Наиболее полно раскрываются здесь красота душевного мира юного поэта, его сожаление о несбывшихся надеждах, трепетная любовь к Ольге и

предчувствие гибели. **Ария Ленского** начинается выразительным речитативным вступлением:

132 Не спеша



Главная тема арии — изумительная по красоте лирическая мелодия — интонационно родственна темам Татьяны. Особенную выразительность придает ей широкое ниспадающее движение от III к V ступени лада, опеваемой секундами:

133 Медленно



Вокальные фразы постоянно «допеваются» в оркестре, что способствует непрерывности музыкального развития. Средний раздел трехчастной формы (соль мажор) «Блеснет завтра луч денницы», более оживленный и светлый по характеру, мелодически связан с ариозо «В вашем доме». В динамической репризе страстный порыв любви сменяется прежним печальным настроением. Эта ария — одна из лирических вершин оперы.

Сцена поединка начинается с **дуэта «Враги»**, который построен в форме канона: мелодия Онегина вторит партии Ленского, что передает общие чувства скорби, сожаления и предвещает неотвратимый трагический исход:

134 Умеренно быстро

Ленский *p*

Вра- ги! Дав-но ли друг от дру - га нас жаж-да

Онегин *p*

Вра- ги! Дав-но ли друг от дру-га нас

cresc.

кро - ви от - ве - ла? Дав-но ли мы ча-сы до-

cresc.

жаж-да кро - ви от - ве - ла? Дав - но ли мы ча -

f

- су-га, тра-пе-зу, и мыс-ли, иде-ла де - ли-ли друж-но?

f

- сы до-су-га, тра-пе-зу, и мыс-ли, иде-ла де-ли-ли друж-но?

Мерно повторяющиеся на доминанте до-диез минора приглушенные удары литавр придают музыке характер мрачного оцепенения. Далее в оркестре, как воспоминание, проходит преображенная тема любви Ленского; стремительно ускоряющееся движение музыки обрывается выстрелом, который передается с помощью уменьшенного септаккорда и тремоло

литавр. Как прощание с героем, картину завершает траурное проведение в оркестре темы предсмертной арии Ленского.

Картина шестая начинается блестящим парадным полонезом. Монолог Онегина «И здесь мне скучно» вводит в дальнейшее развитие событий.

Появление Татьяны на балу сопровождается спокойной и благородной лирической темой **вальса** ре-бемоль мажор, который создает новый облик героини — приветливо-сдержанной и величаво-прекрасной княгини Гречиной:

135 [Умеренно скоро]

p

Ария Гречиной (бас) дополняет эту характеристику Татьяны и вместе в тем обрисовывает благородный облик князя:

136 Неторопливо, сдержанно

p

Люб-ви все воз-рас-ты по - кор-ны, е -

- е по - ры-выбла-го-твор-ны и ю-но-ше в рас-

- цве - те лет, ед-ва у - ви-дев-ше-му свет, и за - ка -

- лен-но-му судь-бой бой-ду с се- до-ю го - ло - вой!

В момент представления Онегина Татьяне в оркестре горячо и взволнованно звучит тема любви Татьяны.

В ариозо Онегина «Увы, сомненья нет» решительно изменяется его образ; в его сердце вспыхивает страстная любовь к Татьяне. Его музыкальная речь становится горячей, порывистой и строится на теме Татьяны «Пускай погибну я»:

137 Умеренно скоро



Картина седьмая — вторая драматическая кульминация оперы. В оркестровом вступлении печальная элегическая тема выражает скорбные мысли Татьяны. Во время монолога Татьяны, читающей письмо Онегина, в оркестре, как воспоминание о юности, звучит тема ее девичьих грез. Размышления Татьяны прерывает бурное появление Онегина. Их сцена-диалог — последнее объяснение героев, полное эмоциональных контрастов; оно передает сложную борьбу их чувств, стремление к счастью и невозможность его достижения. Ариозные эпизоды — высказывания Татьяны и Онегина — сменяют друг друга. В музыкальном развитии сцены краткой выразительной остановкой становится дуэт-элегия «Счастье было так возможно, так близко», лирическая мелодия которого близка темам Татьяны и Ленского.

Последнее обращение Онегина к Татьяне «О, не гони! меня ты любишь!», полное мольбы и страсти, звучит в ми миноре —



П.А.Хохлов в роли Онегина

тональности Ленского, которая, завершая оперу, подчеркивает трагическую обреченность чувств и судеб героев.

О вечной жизни и красоте музыки Чайковского замечательно сказал уже в XX веке Д. Д. Шостакович: «Нет ни одного русского композитора конца XIX или первой половины XX столетия, который не был бы обязан той или иной стороной своего творчества Петру Ильичу Чайковскому... Подобно Пушкину он вошел в самую основу основ русского национального сознания. Без Чайковского мы не можем жить в дни нашей национальной скорби, имя его сопровождает нас и в дни побед, и в години величайшего творческого подъема русского национального духа...»

Вопросы и задания

1. Почему опера стала излюбленным жанром для Чайковского? Какие сюжеты привлекали к себе композитора?
2. Расскажите историю создания оперы «Евгений Онегин».
3. В каком жанре написана опера? Какова ее тема?
4. Изложите содержание оперы по картинам.
5. Расскажите о главных героях; как они охарактеризованы в музыке?
6. В чем состоят особенности музыкального языка оперы? Расскажите об интонационных связях музыкальных образов произведения.

Основные произведения

10 опер: «Воевода», «Ундина», «Опричник», «Кузнец Вакула» (позже переработана в «Черевички»), «Евгений Онегин», «Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка», «Пиковая дама», «Иоланта»

3 балета: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»

Симфонические произведения: 6 симфоний, симфония «Манфред», фантазии «Фатум», «Буря», «Франческа да Римини»; увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», Итальянское каприччио, Торжественная увертюра «1812 год», 4 симфонические сюиты, Серенада для струнного оркестра, 3 концерта для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром

Камерно-инструментальные произведения: 3 струнных квартета, фортепианное трио «Памяти великого художника», струнный секстет «Воспоминание о Флоренции» и другие

Фортепианные произведения: 2 сонаты, Тема с вариациями, циклы «Времена года» и «Детский альбом», отдельные пьесы

Вокальные произведения: более 100 романсов; «Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» и другие произведения

Русская музыка в 80 – 90-е годы XIX века

После реформ и общественного подъема 60—70-х годов в России наступают сложные времена. Убийство народовольцами Александра II, усилившиеся гонения против инакомыслия, упразднение ряда реформ не заглушили, однако, развития русской науки и искусства.

Широкую известность приобретают писатели Короленко, Мамин-Сибиряк, Чехов; расширяется деятельность художников-«передвижников», свои лучшие произведения создают скульпторы Опекушин и Антокольский. В сфере музыкального театра увеличивается количество частных антреприз; среди них самой выдающейся стала Частная опера С. И. Мамонтова в Москве, на сцене которой выдвинулся великий певец и артист Ф. И. Шаляпин. В балете выдающийся хореограф М. И. Петипа создает такие шедевры, как «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского, «Раймонда» Глазунова. Расширяет свою концертную деятельность ИРМО. Большой вклад в развитие национального исполнительского искусства вносят пианисты Танеев, Есипова, Сафонов, Зилоти, Блуменфельд, виолончелист Брандуков, певцы Хохлов и Фигнер.

В 80-е и 90-е годы продолжился творческий путь многих русских композиторов — Бородина, Балакирева, А. Рубинштейна, Римского-Корсакова, Чайковского. По-прежнему страстно выступает Стасов, а также и другие критики — Ларош, Кашкин, Кругликов. В это же время появляется плеяда молодых талантливых композиторов. Среди них сразу выделились выпускники Петербургской консерватории, ученики Римского-Корсакова — Лядов, Глазунов, Аренский — и московские композиторы — ученик Чайковского Танеев, Калинин; у Танеева и Аренского в свою очередь учились крупнейшие русские композиторы рубежа XIX—XX веков Скрябин и Рахманинов. Так осуществлялась связь времен и поколений, так русская музыка входила в XX век.

Содержание

<u>Русская музыка с древних времён по XVIII век</u>	<u>2</u>
<u>Русская музыка первой половины XIX века</u>	<u>9</u>
<i>Романс и песня</i>	<i>10</i>
<i>А.А. Алябьев.....</i>	<i>11</i>
<i>А.Е.Варламов</i>	<i>12</i>
<i>А.Л. Гурилёв</i>	<i>13</i>
<u>Михаил Иванович Глинка.....</u>	<u>15</u>
<i>Биография</i>	<i>15</i>
<i>«Иван Сусанин» или «Жизнь за царя».....</i>	<i>19</i>
<i>Симфонические произведения.....</i>	<i>26</i>
<i>Романсы и песни</i>	<i>28</i>
<u>Александр Сергеевич Даргомыжский</u>	<u>31</u>
<i>Биография</i>	<i>31</i>
<i>Романсы и песни</i>	<i>34</i>
<u>Русская музыка в 60-е – 70-е годы XIX века.....</u>	<u>37</u>
<u>Александр Порфирьевич Бородин</u>	<u>40</u>
<i>Биография.....</i>	<i>40</i>
<i>«Князь Игорь».....</i>	<i>44</i>
<i>Вторая симфония</i>	<i>50</i>
<u>Модест Петрович Мусоргский.....</u>	<u>53</u>
<i>Биография.....</i>	<i>53</i>
<i>«Борис Годунов».....</i>	<i>57</i>
<i>Песни и романсы</i>	<i>64</i>
<u>Николай Андреевич Римский-Корсаков</u>	<u>66</u>
<i>Биография.....</i>	<i>67</i>
<i>«Снегурочка».....</i>	<i>71</i>
<i>«Шехеразада»</i>	<i>78</i>
<u>Пётр Ильич Чайковский</u>	<u>82</u>
<i>Биография.....</i>	<i>83</i>
<i>Первая симфония «Зимние грезы".....</i>	<i>86</i>
<i>«Евгений Онегин».....</i>	<i>88</i>
<u>Русская музыка в 80 – 90-е годы XIX века</u>	<u>98</u>