

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский  
государственный университет имени Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

**Н.А.ИВАНОВА**

**ИСТОРИЯ МУЗЫКИ  
(ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ)**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Рекомендовано кафедрой теории, истории и педагогики искусства  
Института искусств СГУ  
в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся  
по направлению 53.03.01 - Музыкальное искусство эстрады  
профили - Инструменты эстрадного оркестра, Эстрадно-джазовое  
пение

Саратов, 2017

УДК 78.072  
ББК 85.31

Рецензент:

доктор педагогических наук, профессор И.Э.Рахимбаева

**Иванова Н.А.**

История музыки (зарубежной и отечественной): учебное пособие /  
Н.А.Иванова. - Саратов, **И 69** 2017. - 61с.

Целями освоения дисциплины «История музыки (зарубежной и отечественной)» являются оснащение студентов знаниями из области истории музыки в объеме, необходимом для профессиональной деятельности артиста эстрады; формирование у студентов умения соотносить полученную информацию с требованиями практики сценической деятельности. Тезисный план раздела "Краткое содержание учебной дисциплины" дополнен лекционным материалом, необходимым для уточнения позиций интерпретации музыкально-исторических событий.

Пособие адресовано студентам обучающимся по направлению по направлению 53.03.01 - Музыкальное искусство эстрады, профили - Инструменты эстрадного оркестра, Эстрадно-джазовое пение

**УДК 78.072**  
**ББК 85.31**

©Иванова Н.А., 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

Структура и содержание дисциплины «История музыки зарубежной и отечественной)».....	4
Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины.....	6
Краткое содержание учебной дисциплины .....	10
История зарубежной музыки до XX века .....	10
История зарубежной музыки XX века .....	23
История отечественной музыки .....	24
Рекомендуемая литература .....	61

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. Чернышевского

**Структура и содержание дисциплины «История музыки  
(зарубежной и отечественной)»**

Наименование разделов и тем	Семес тр	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)				Формы текущего контроля успеваем ости (по неделям семестра ) Формы промежут очной аттестаци и (по семестра м
		ауд ито рны е	ле к- ци и	пра кти чес кие	Сам.р абота	
1	2	3	4	5	6	
Тема1. Введение. Музыкальная культура Античности	1					
Тема 2.Музыка средневековья. Полифонический склад .	1					
Тема 3.Музыка эпохи Возрождения.	1		1			
Тема 4. Опера в 17 веке.	1		1			
Тема 5. Музыка эпохи Просвещения.	1			1		
Тема 6. Творчество И.С.Баха.	1			1		
1	1	4	2	2	32	
Тема 7. Оперная реформа Глюка.	2					
Тема 8. Венская классическая школа. Сонатная форма.	2		1			
Тема 9.Романтизм в музыке	2		1	1		
Тема10. Импрессионизм	2			1	экзамен	
	2	4	2	2	59	
Тема 1. Музыка русского средневековья	3		1			
Тема 2.Преобразования русской	3		1			

музыкальной культуры в 17-18 веках.						
Тема 3. Становление отечественной профессиональной музыки в конце 18-начале 19 веков.	3		1			
Тема 4. Творчество Глинки	3			1		
Тема 5. Творчество Даргомыжского	3					
Тема 6. Композиторы «Могучей кучки»	3		1	1		
Тема 7. Творчество Чайковского	3			2		Контроль ная работа, зачет
	3	8	4	4	60	3
Тема 8. Музыкальная культура начала XX века	4		1			
Тема 9. Музыкальная культура периода становления Советской власти.	4		1			
Тема 10. Творчество Глиэра.	4			1		
Тема 11. Творчество Прокофьева.	4		1			
Тема 12. Творчество Шостаковича.	4		1			
Тема 13. Творчество Свиридова	4			1		
Тема 14. Творчество Щедрина.	4			1		
Тема 15. Характерные тенденции в современной отечественной музыке.	4			1		экзамен
	4	8	4	4	91	9
Характерные тенденции развития западно-европейской музыкальной культуры второй половины XX	5		1			

века						
Музыкальная культура Великобритании	5		1			
Музыкальная культура Франции	5			1		
Музыкальная культура Германии и Австрии	5		1			
Музыкальная культура стран Восточной Европы	5			1		
Характерные тенденции развития отечественной музыкальной культуры второй половины XX века	5		1			
Творчество Шнитке	5			1		
Творчество Э.Денисова	5			1		
Современная песенная культура	5					экзамен
	5	8	4	4	127	9

**Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины**

**Темы для рефератов и эссе**

1. Формирование оперной традиции в Италии XVII века
2. Французская опера на примере творчества Люли
3. Средневековые мистерии
4. Искусство трубадуров и труверов во Франции
5. Партесное пение в России XVII века
6. Становление музыкального театра в петровской России
7. Урбанизм в европейской музыке XX века
8. Профессиональная музыка в американской культуре. Творчество Айвза.
9. Афро-американская музыкальная культура.
10. Г. Малер и его влияние на мировую музыкальную культуру.
11. «Уцелевший из Варшавы»
12. Традиции и новаторство в балетах А. Хачатуряна.
13. Традиции и новаторство в балете Р. Щедрина «Анна Каренина»
14. Частушка в произведениях Р. Щедрина

15. «Новая фольклорная волна» в отечественной музыкальной культуре на примере творчества А. Гаврилина.
16. Моно-опера в отечественном музыкальном театре.
17. Мюзикл и оперетта в музыкальной культуре XX века.
18. Историческая тема в отечественном музыкальном театре.

### Произведения для слушания

1. Б. Бриттен «Военный реквием»
2. Л. Уэббер «Иисус Христос супер-звезда»
3. А. Онеггер «Пасифик»
4. О. Мессиа́н Симфония Турангалила
5. А. Шенберг «Лунный Пьеро»,
6. А. Берг «Воцтек»
7. Б. Барток Музыка для струнных, ударных и челесты
8. Д. Шостакович Симфония №14
9. Д. Шостакович «Катерина Измайлова»
10. А. Хачатурян адажио Фригии и Спартака из балета «Спартак»
11. А. Хачатурян народные танцы из балета «Гаянэ»
12. Р. Щедрин «Кармен-сюита»
13. Р. Щедрин Кадриль из оперы «Не только любовь»
14. Р. Щедрин «Озорные частушки»
15. Р. Щедрин Концерт №2 для ф-но с оркестром.
16. Р. Щедрин «Девичий хоровод» из балета «Конек-горбунок»
17. Г. Свиридов Музыкальные иллюстрации к «Метели»
18. Г. Свиридов «Курские песни»
19. Г. Свиридов 6 романсов на стихи Пушкина
20. А. Шнитке «История доктора Фауста»,
21. А. Шнитке Кончерто-гроссо №№ 1, 2,
22. А. Шнитке Реквием.
23. Э. Денисов Реквием

### Вопросы к экзамену 2 семестр

1. Музыкальная культура Античности.
2. Музыка в греческой трагедии и зрелищных представлениях в Древнем Риме.
3. Музыка средневековья. Полифонический склад.
4. Роль церкви в становлении профессионального музыкального искусства
5. Музыка эпохи Возрождения. Ars nova.

6. Начало развития светской инструментальной музыки (лютня, орган).
7. Опера в 17 веке.
8. Эстетические основы оперы флорентийской камераты.
9. Opera-seria и opera-buffa.
10. Музыка эпохи Просвещения.
11. Творчество И.С.Баха.
12. Оперная реформа Глюка.
13. Венская классическая школа
14. Сонатно-симфонический цикл в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена.
15. Музыкальный театр Моцарта.
16. Идеино-художественные и социальные предпосылки романтизма в музыке.
17. Возрастание роли лирико-психологического начала в творчестве романтиков (на примере песенного творчества Шуберта, Шумана).
18. Рост интереса к национальной истории, культуре и фольклору в творчестве романтиков (на примере творчества Шопена, Грига, Бизе).
19. Импрессионизм.
20. Взаимодействие литературного, музыкального и живописного импрессионизма в произведениях Дебюсси и Равеля.
21. Особенности музыкальной лексики импрессионистов и ее значение для музыкальной

### **Вопросы к зачету 3 семестр**

1. Музыка русского средневековья. Знаменное пение.
2. Преобразования в русской музыкальной культуре в 17-18 веках. Партесное пение
3. Роль преобразований Петра 1 в развитии отечественной музыкальной культуры
4. Характеристика творчества Глинки.
5. Характеристика творчества Даргомыжского.
6. Эстетические установки творчества композиторов «могучей кучки».
7. Характеристика творчества Римского-Корсакова
8. Характеристика творчества Мусоргского
9. Характеристика творчества Даргомыжского
10. Характеристика творчества Чайковского.



### Вопросы к экзамену 4 семестр

1. Основные тенденции музыкальной культуры начала XX века.
2. Симфоническая музыка начала XX века.
3. Фортепианная миниатюра начала XX века
4. Музыкальная культура периода становления Советской власти.
5. Традиции и новаторство в музыкальном театре России 30-х гг XX века  
Творчество Прокофьева.
6. Творчество Шостаковича.
7. Симфоническое творчество Шостаковича.
8. Творчество Свиридова
9. Инструментальная музыка Свиридова (на примере музыкальных иллюстраций к пушкинской «Метели»).
10. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве Свиридова.
11. Творчество Щедрина.
12. Балеты Щедрина.
13. Характерные тенденции в современной отечественной музыке.

### Вопросы к экзамену 5 семестр

1. Музыкальная культура Великобритании
  2. Рок-опера в европейской музыкальной культуре XX века
  3. Характеристика творчества Б.Бриттена
  4. Музыкальная культура Франции
  5. Характеристика творчества А.Онеггера
  6. Характеристика творчества Д.Мийо
  7. Характеристика творчества О.Мессиана
  8. Музыкальная культура Германии и Австрии
  9. Додекафонная система
  10. Экспрессионизм в европейской музыке XX века
  11. Музыкальная культура стран Восточной Европы
  12. Характеристика творчества Шнитке
  13. Полистилистика в музыке XX века
  14. Характеристика творчества Э.Денисова
- Современная песенная культура

# КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

## История зарубежной музыки до XX века

**Тема 1. Введение. Музыкальная культура Античности.** Роль музыки в общественной и личной жизни греков. Рапсоды. Лирика. Синкретичность видов искусств в культуре Древней Греции. Теория музыки: осмысление роли ладовой структуры музыки (изыскания Пифагора, Платона, Аристотеля и др.), осознание психологического воздействия музыки на слушателя. Музыкальные инструменты, различие функций духовых и струнных инструментов. Музыка в греческой трагедии и зрелищных представлениях в Древнем Риме, ее вспомогательная роль.

**Тема 2. Музыка средневековья.** Полифонический склад. Роль церкви в становлении профессионального музыкального искусства. Формирование музыкальных элементов католического богослужения. Раннее многоголосье. Мензуральная нотация. Светская музыка: трубадуры (культ поклонения прекрасной даме, высокая "ученая" поэзия). Социально-критические мотивы в творчестве труверов и миннезингеров.

**Тема 3. Музыка эпохи Возрождения.** Осознание эстетической ценности выражения человеческих эмоций. Ars nova. Типизация человеческих характеров и способов сценического выражения типичных эмоциональных проявлений в театре del arte. Начало развития светской инструментальной музыки (лютня, орган). Первые попытки воплощения в музыке единства возвышенного и обыденного в ранних сюитах. Творчество Винченцо Галилеи, Франческо да Милано. Роль полифонии в музыке европейских стран.

**Барокко.** Вопрос, является ли барокко общенациональным стилем XVII – первой половины XVIII века или эпохой, до сих пор остается дискуссионным для многих исследователей. Понятие «эпоха» безусловно является более широким. Это определенный исторический период, насыщенный множеством сложных социальных, культурных, интеллектуальных, художественных процессов. И все же, современные исследователи более склонны рассматривать барокко как понятие стиля, на протяжении всего периода сосуществовавшего в XVII веке с классицизмом, в XVIII с рококо и неоклассицизмом. В результате такого соседства не редким было взаимопроникновение и взаимодействие стилей.

Рождение «барокко» тесно связано с рождением буржуазных отношений, с процессом формирования новой картины мира. В нем

присутствует определенная целостность в создании универсальной идейно-образной и формально-стилистической систем в отображении окружающего мира. Барокко является определенным этапом в истории Европы эпохи Нового времени, яркой и многоликой, полной непримиримых идей и явлений.

Новая барочная эстетика вытеснила ренессансный принцип подражания природе, в основе которого лежит простота, ясность, гармония. На смену им приходит причудливость, стремление изумлять, проявляя остроумие, изобретательность, использование игры образами, метафоричность. Все это проявляется в необузданном украшении фасадов барочных построек, в широком использовании цветовых контрастов в живописи.

Особая роль в искусстве барокко отводится метафоре.

Также одним из ключевых понятий эстетики барокко являлась эмблема. В эмблематике барокко выражался обобщенный образ времени, действительности как в некоем мимолетном символе вечности. Эмблема стала способом выражения замысла при помощи изображения. Часто к изображению добавлялся комментарий, помогавший в расшифровке смысла.

Необходимо подчеркнуть, что синтез искусств — одна из главных особенностей стиля барокко. Именно в нем ярко проявилось своеобразие и полисемантизм стиля, то есть способность охватить и выразить идейно-тематические аспекты видения мира. Результатом стремления барокко поразить воображение зрителя, одним из важных элементов синтеза становится иллюзионизм. Иллюзорное начало в произведениях архитектуры, живописи, скульптуры призвано было создавать оптическую иллюзию материального и духовного, стирая грань между реальным и воображаемым. В ансамблевом синтезе среда буквально сливалась со зрителями средствами оптической иллюзии. Живопись обогащала интерьеры красочностью и размахом образов. Ввысь взмывали сонмы ангелов, колесницы богов. Световые эффекты в монументальных росписях дворцов и храмов призваны были поражать зрителей. Архитектура, скульптура, живопись как бы перетекали друг в друга в организации пространства. Лепная декорация соединялась в живописный декор, рельеф сливался с пространством из-за отсутствия четких контуров, тяготая к открытой форме, подобно рисунку барокко. Так например, рука ангела в скульптуре Джованни Лоренцо Бернини в скульптурной группе Экстаз святой Терезы Авильской римской церкви Санта Мария делла Виттория напоминает витую колонну, аналогичную той, которую скульптор использовал в Балдахине для собора Святого Петра.

Теоретик барокко Г. Вёльфлин отмечал особенности барокко, проявившиеся в ансамблевом синтезе: развитие пространства от плоскостного к глубинному; от линейных - к живописным открытым формам; стремление множественности к единству целого, а также тяготение к сложности мотивов.

Одним из высших достижений барокко по праву можно считать музыку. Она играла значительную роль в синтезе барочных искусств, будучи тесно связанной с театральным искусством, архитектурой, скульптурой, изобразительным искусством. Музыка будила чувства человека, обращалась к его внутреннему миру. Динамизм, движение, изменчивость, сложные контрасты, метафоричность, свойственные барокко находили в ней наиболее яркое отражение. Большие возможности эмоционального раскрытия образов, доступность восприятия, демократичность выдвигали музыку на первый план в ряду искусств.

По-прежнему достаточно значительной оставалась роль религиозной музыки, призванной привлекать паству в храмы. Она славилась Всевышнего, эмоционально воздействовала на прихожан, создавая определенное возвышенное настроение, сопровождала полные пафоса сцены страданий и жития святых, запечатленные на стенах, взывала к чувствам верующих.

Вместе с тем, широкое развитие в XVII веке получают жанры светской музыки. Светская музыка, безусловно, была менее сложна, в сравнении с церковной, но ее звучание в залах дворцов тоже славилось небеса. Она была полна величия, и соответствовала росписям светлых просторных залов.

На первый план выдвигаются музыкально-театральные жанры, прежде всего опера, что определялось характерным для барокко стремлением к драматической экспрессии и синтезу различных видов искусств. Следует отметить, что данные проявления безусловно были свойственны и религиозной музыке, и нашли отражение в духовных ораториях, кантатах, пассионах. В иезуитских коллегиях исполнялись мессы, оратории, священные драмы — постановки на религиозные сюжеты. В капеллах соборов и церковной службы сопровождалась хорами, в которых огромное многоголосие являлось проявлением постулата «единства во множественности». Мощная полифоническая традиция, идущая из предшествующих веков, получает развитие и в XVII веке. Музыкальный аккорд в полифонии звуков создавал картину изменчивого и движущегося окружающего мира.

Синтез музыки и театрального искусства играл в искусстве барокко большую роль не случайно. Авторы XVII века, часто писали о современном мире, сравнивая его с театральной сценой, где у каждого своя роль, и каждому воздастся по заслугам. Синтез музыки и театрального искусства

открывал большие возможности в желании эстетики барокко изумлять, и трогать самые глубинные струны человеческих душ. Следуя этим устремлениям писатель и теоретик барокко Лопе де Вега отстаивал независимость литературы и театра от «правил трех единств» - места, времени и действия. Даже иезуит Шарль де Сен-Дени де Сент Эвремонт призывал театр изображать человеческое, способное заставить зрителя поверить в происходящее на сцене.

Наиболее ярко стиль барокко проявился в Италии, где его черты наметились уже во второй половине XVI века

В XVII веке начинается решительный перелом в музыке. Он ознаменован борьбой против полифонии строгого стиля, борьбой со старыми музыкальными принципами. В первых операх, появившихся в Италии, происходит рождение нового стиля — монодии с сопровождением. Монодия, в отличие от полифонии, была проста, гибко следовала за поэтическим словом, обладала большими драматическим и эмоциональным воздействием на публику.

Музыкальный язык становится динамичнее и напряженнее, усиливается динамика и самого формообразования. Наряду с этим возрастает и значение образных контрастов в пределах самой музыкальной формы: значение частей в произведениях крупной формы, таких как рассматриваемый нами концерт, а также в сюитах, сонатах. Все это ведет к обогащению и обновлению музыкального искусства, побуждает к новым исканиям, так свойственным духу рассматриваемого нами временного периода. Выдвигаются крупные и яркие фигуры музыкантов — новаторов: в Италии — это Клаудио Монтеверди и Джироламо Фрескобальди, Жан Батист Люлли и Франсуа Куперен во Франции, Генри Пёрселл в Англии, Генрих Шюц в Германии.

XVII век стал значительной эпохой в развитии инструментальной музыки западноевропейских стран. На протяжении всего XVII века инструментальная музыка Западной Европы развивалась с большой интенсивностью и в итоге достигла самостоятельного художественного признания в небывалых ранее масштабах. В это время происходит созревание полифонического, гомофонного, смешанного жанров, то есть фуги, сюиты, старинной сонаты, концерта. Этот процесс не был единообразным, ему скорее характерны разветвленность, сложность, смешение художественных тенденций. В начале века мы можем ясно различить два пути развития инструментальных жанров. В основе одного — опора на полифоническую традицию: от канцон и ричеркаров для органа пошел путь к фуге и отчасти к старинной сонате, токката и фантазия вели в своем развитии к к импровизационным полифоническим формам. Другая линия вела от бытовых

танцевальных форм к сюите — как циклу из динамически контрастных частей. Обе эти линии пересекались, скрещивая тенденции ряда жанров, что приводило к различным гибридным образованиям. XVII век стал по существу эпохой взаимного влияния полифонического и гомофонного стилей.

В этой связи, необходимо отметить огромное значение появления новых совершенных инструментов, в особенности скрипки. В качестве профессионального инструмента она становится известна уже со второй половине XVI века, а в конце XVI - начале XVII века величайшие мастера Северной Италии Г. да Сало, А. и Н. Амати, Дж. Гварнери, А. Страдивари в мастерских городов Бреши и Кремоне, доводят конструкцию инструмента до непревзойденного и поныне совершенства. Скрипка обретает свою законченность, вырабатывает специфический тембр. Будучи чисто народной по происхождению, она выступает как носитель новой демократической культуры.

Из обстановки «музыки под открытым небом» скрипка переходит в аристократические салоны, как они тогда назывались «самера» - комната (отсюда всем известное название «камерная музыка», «камерный оркестр» и т.д.), а также занимает свое место в церковном исполнительстве, не утрачивая между тем связи с народным бытом.

новые жанры, возникшие в инструментальной музыке XVII-XVIII века — сольная соната и концерт — возникли первоначально как жанры именно скрипичной музыки.

Круг образов в инструментальных жанрах к середине XVII столетия значительно расширяется, растет стремление к более обширной концепции всего произведения, к *контрасту образов*. Вследствие этого расширяется сфера *жизненного содержания* музыкальных произведений инструментальных жанров. Именно эти особенности мы отмечаем как одни из наиболее характерных в эстетике барокко.

Необходимо отметить также расширение возможностей органного исполнительства, и как следствие — существенное расширение и обогащение репертуара. Учитывая главную особенность органной музыки — ее церковную принадлежность, важным остается историческое следование традициям. В XVII веке сохраняется достаточно серьезное влияние церкви на развитие этой разновидности инструментальной музыки, и как следствие, формообразование от ричеркара - канцоны к фуге идет в основном по пути органной композиции. В клавирной и органной музыке также получают свое развитие старинные навыки импровизации, обработки хоралов. Орган с его репертуаром занимает важное и почетное место в ряду инструментов XVII века. С органной музыкой были связаны имена крупных мастеров и

создателей школ, по уровню их органного творчества в те времена судили о степени их музыкального профессионализма в целом.

Большой вклад в самые различные области музыкального искусства своего времени внес А. Вивальди. Однако наиболее значительные его достижения связаны с развитием инструментальных жанров, и прежде всего жанра скрипичного концерта.

Вивальди не был первым композитором, в чьем творчестве скрипичная музыка заняла центральное место. В его эпоху многие композиторы обращались к новому, только что сформировавшемуся в скрипичных мастерских струнному смычковому инструменту, который отличался от всех своих предыдущих родственников сочетанием высокой tessitury, необычайной певучести и невероятной технической подвижности..

**Тема 4. Опера в XVII веке.** Академия Барди-Корси. Эстетические основы оперы флорентийской камераты, попытка возрождения идеалов Античности в опере "Орфей". Становление оперных школ в Риме, Венеции и Неаполе. Французская «балетная» опера, творчество Ллюли. Opera-seria и opera-buffa.

**Тема 5. Музыка эпохи Просвещения.** Основы музыкальной эстетики Просвещения. Эстетическое сближение музыки с другими видами искусств. Роль типизирующей тенденции в формировании новой музыкальной лексики. Теория аффектов.

**Тема 6. Творчество И.С.Баха.** Образы и идеи. Религиозность. Жанровое разнообразие творчества (зависимость от условий жизни и творчества).

**Тема 7. Оперная реформа Глюка.** Особенности opera-seria, ее положительные черты; противоречивость этого жанра; идейно-художественный кризис. Борьба французских энциклопедистов против лирической трагедии. Социальные и идейные предпосылки оперной реформы.

**Тема 8. Венская классическая школа.** Влияние идей Просвещения. Стремление к объективности. Оптимизм, отсутствие индивидуализма и рефлексии. Сочетание индивидуальной характерности тематизма с его значительной обобщенностью. Гомофонно-гармоническое мышление. Эстетическое единство формы и содержания. Сонатно-симфонический цикл в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена. Музыкальный театр Моцарта.

**Тема 9. Романтизм в музыке.** Идейно-художественные и социальные предпосылки романтизма

Отразив разочарование в итогах Великой Французской революции в идеологии Просвещения и буржуазном прогрессе, романтизм противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремленность к

безграничной свободе и «бесконечному», жажду совершенства и обновления. Заслуга романтиков заключалась в том, что они почувствовали противоречия и дисгармонию буржуазного общества. Однако при всём неприятии нового социального порядка романтики не могли ни понять его сущности, ни постигнуть его законов. Романтическая критика капиталистической цивилизации носила отвлечённый характер. Романтики нередко идеализировали патриархальное общество, в котором видели царство добра, искренности, порядочности. Поэтизируя прошлое, они уходили в старинные легенды, народные сказки.

Романтизм получил в каждой культуре своё собственное лицо: у немцев - в мистике; у англичан – в личности, которая будет противопоставлять себя разумному поведению; у французов – в необычных историях.

Независимо от национальных различий, основной задачей романтизма было изображение внутреннего мира, душевной жизни, а это можно было делать и на материале историй, мистики и т. д. Нужно было показать парадокс этой внутренней жизни, её иррациональность. Наследуя традиции средневековья, испанского барокко и английского ренессанса романтики раскрыли необычайную сложность, глубину и античность внутреннего, субъективного человека, внутреннюю бесконечность индивидуальной личности. Человек для них – малая вселенная, микрокосмос. Напряжённый интерес к сильным и ярким чувствам, всепоглощающим страстям, к тайным движениям души, к новой её стороне, тяга к индивидуальному, бессознательному – сущностные черты романтического искусства.

Романтизм явился как бы высшей точкой антипросветительского движения, прокатившегося по всем европейским странам; его основная социально-идеологическая предпосылка – разочарование буржуазно-позитивистской цивилизации в социальном, промышленном, политическом и научном прогрессе, принёсшем новые контрасты и антагонизмы а также «дробление», нивелировку и бездуховность личности. Неприятие буржуазного образа жизни, протест против пошлости и прозаичности, бездуховности и эгоизма буржуазных отношений, наметившиеся в недрах самого просветительства, нашедшие первоначальное выражение в сентиментализме и предромантизме, обрели у романтиков особую остроту. Современная действительность предстала перед ними как неразумное, иррациональное, полное тайн и вместе с тем – как враждебное природе человека и его личностной свободе.

Проблему свободы следует считать центральной для культуры романтизма, именно ею обусловлены все основные сюжетные линии в



развитии этой культуры: интерес к средневековью, к народной культуре, к творчеству, к трансцендентному.

В стремлении утвердить свои идеалы романтики обращаются к религии и искусству, к миру природы и жизни экзотических народов, к истории и фольклору – всему, что не похоже на прозаическую повседневность. Главное внимание они уделяли не обстоятельствам жизни человека, а его внутреннему миру.

Романтики обновили художественные формы: создали жанр исторического романа, фантастической повести, лиро-эпической поэмы, развили жанр баллады.

Блестящего расцвета достигла в эпоху романтизма лирика. Романтики проповедовали разомкнутость литературных родов и жанров, взаимопроникновение искусств, синтез искусства, философии, религии. Они заботились о музыкальности и живописности литературы, смело смешивали высокое и низменное, трагическое и комическое, обыденное и необыденное, тяготели к фантастике, гротеску, демонстративной условности формы.

Особое место в эстетике романтизма принадлежит фантастике. Фантастика связана с особым характером художественных произведений, прямо противоположных реализму. Фантастика не воссоздает действительности в ее законах и устоях, но свободно нарушает их; она образует свое единство и цельность не по аналогии с тем, как это совершается в действительном мире. Закономерность мира фантастического совсем иная, по природе, чем закономерность реалистическая. Именно, оторванные от действительности фантастические образы вступают в соотношения наподобие того, как это происходит в музыке со звуковыми комплексами. Фантастика есть чистое искусство видений, музыка образов; она находит в самом себе законы своей жизни, не заимствуя их у действительности, подобно тому, как музыка есть фантастическое искусство звуков, которых и вовсе нет в природе. Правда, фантастика не совсем порывает с действительностью, по крайней мере пользуется ее элементами, которые только свободно и заново компанует, разрушая их связи в действительном мире и создавая новые образы, непохожие на действительные, — необычайные.

Мощным источником фантастической образности в литературе всегда была сфера желаемого, идеального. В творчестве романтиков находим новый, оригинальный вариант ее художественной разработки. Область идеального у романтиков фантастична не только по содержанию, но и по форме (фантастика - и предмет, и способ изображения) и не только лишена какого-либо конкретного социально-политического содержания, но и мало координирована с чуждой, отвергаемой романтиками действительностью.

Достичь ее можно, лишь сумев "изнутри" преодолеть губительное воздействие повседневности, сбросив с себя бремя мелочных житейских забот и эгоистических страстей, всецело посвятив себя служению вечным идеалам красоты и поэзии, В романтической фантастике идеального преобладают символ и аллегория, туманные поэтические иносказания, сказочные, фольклорные формы.

Из романтического отрицания реального мира и отрицания всемогущества разума вытекают и многие особенности романтической поэтики. Прежде всего – новый романтический герой, подобного которому не знала прежняя литература. Это герой внебытовой, необыкновенный, беспокойный, человек чаще всего одинокий и трагический. Романтический герой – воплощение романтического бунта против действительности; в нем, как правило, заключен протест и вызов, реализована поэтическая и романтическая мечта, не желающая смириться с бездуховностью и обыденной прозой жизни.

Из романтического отрицания «мира сего» вытекает и стремление поэтов - романтиков ко всему необычайному, ко всему, что выходит за пределы отвергаемой окружающей каждодневной реальности. Романтиков влечет не близкое, а отдаленное во времени и в пространстве. Немецкий поэт и философ Новалис писал: «Так все в отдалении становится поэзией: дальние горы, дальние люди, дальние события». Отсюда интерес к странствиям, историческому прошлому, старинным обрядам, народному поэтическому и музыкальному творчеству.

Романтики и в теории, и на практике проявляли горячий интерес к «родным истокам» поэзии. Недаром в своем творчестве они охотно обращались к тем жанрам, которые ведут свое происхождение от народной поэзии, так или иначе близки ей сказки, песни, баллады. Немецкий критик Ф. Шлегель писал: «...нужно вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая былую силу и былой возвышенный дух, который, не оцененный никем, дремлет в памятниках национальной древности, начиная с «Песни о Нибелунгах» и кончая Флемингом и Векерлином».

Первоначально балладой называлась у романских народов одноголосная танцевальная песня, ведущая свое происхождение от народных хороводных песен (поздне-латинское слово ballo означало «танцую»). В XII – XIII веках баллада была одним из важнейших музыкально-поэтических жанров искусства трубадуров и труверов. Постепенно утрачивая связь с танцем, баллада превратилась в повествовательную песню, исполнявшуюся попеременно соло и хором. Листки с напечатанным текстом баллад распространялись специальными разносчиками, которые нередко бывали одновременно и исполнителями. Такой образ запечатлен, например, в

«Зимней сказке» Шекспира в лице бродяги Автолика. С помощью средневековых народных музыкантов-менестрелей и жонглеров - баллада начинает свое путешествие по Европе.

Пережив длительную эволюцию, баллада сложилась в эпико-драматический жанр со своими типическими признаками. Прежде всего - это произведения сюжетные. Сюжеты баллад легендарны, иногда навеяны отдалёнными историческими событиями или старинными преданиями, преображёнными народной молвой. Развитие действия часто происходит на мрачно-фантастическом фоне, в необычных условиях. Объективное повествование о давно прошедшем свободно переходит в драматический показ событий; в то же время эпичность и драматизм не исключают личного авторского отношения, лирических отступлений. Это переплетение эпического, драматического и лирического открывает широкий простор творческой фантазии.

В этой связи уместно отметить важные свойства баллады, в которой отражается не конкретное историческое время, а прошлое как таковое. Формула баллады: не история, а старина. В балладе не может быть дат, а события, разделенные столетиями, нередко объединяются в одно. Героем баллад становится не выдающийся исторический деятель, а частное лицо - любимец народа, который не в ладах с законом и властями. Чаще всего - это благородный разбойник, защитник обиженных и униженных.

Такие столь разные баллады, как "Суд божий над епископом" Саути, "Видение Валтасара" Байрона и "Валтасар" Гейне, "Будрыс и его сыновья" Мицкевича, "Песнь о вещем Олеге" Пушкина объединяет обращение к далекому прошлому. Однако в балладе, в отличие от исторического романа, принцип историзма реализуется иначе. Если в романах Вальтера Скотта или "Соборе Парижской богородицы" Гюго хронология строго соблюдается, то в балладах историческое время выступает просто как таковое, а датировки событий игнорируются.

Во всех приведенных выше примерах возможно установить время действия, однако автор интерпретирует его как некое условное, давно прошедшее. Что же касается исторически реальных действующих лиц, то они выступают не как творцы истории, а скорее как ее жертвы. Это объясняется тем, что главный сюжетный стержень романтической баллады - неотвратимость возмездия за грехи. Рок уравнивает всех, поэтому авторы баллад карают за исторические деяния правителей или их полководцев.

Разнообразны и увлекательны сюжеты народных баллад. В одних говорится о битве, о борьбе с вражеским нашествием, о восстании против тирана-короля, в других – прославляется храбрость и ум простых людей, сумевших отомстить за притеснения богатым и знатным. Нередки баллады о

бедственном положении народа. Такова немецкая «Баллада о голодном ребенке». В ней рассказывается, как крестьянка, выбиваясь из сил, работает в поле, а ее ребенок умирает от голода, так и не дождавшись хлеба, который растит его мать. Во многих воспеваются черты национального характера: патриотическая гордость поляков, пожелавших скорее погибнуть, но не покориться врагу; мужество и сила чувств немецких женщин: получив разрешение выйти из осажденной крепости, взяв с собой все, что смогут унести на плечах, они вынесли из нее своих мужей и братьев. Встречаются баллады, исполненные юмора, шутки: веселая английская «Баллада о королевском бутерброде», немецкие – о сказочной стране лентяев или же о веселом портняжке, изгнанном из ада за то, что пообрезал хвосты всем чертям.

Фантастика занимает в балладах значительное место. В них участвуют русалки, эльфы, лесные цари, водяные, черти, волшебники; встают из гробов мертвые, оживают тени убитых. Вымышленные персонажи часто выступают в качестве защитников справедливости, являются отомстить за содеянное зло. Так народная мудрость устами своих баллад, используя богатейшие возможности фантастики, наказывает за жадность, измену, коварство, предательство.

Если же баллада посвящена судьбам сильных мира сего (властителю острова Самос Поликрату у Шиллера или пушкинскому вещему Олегу), то великие мужи предстают в балладе в ипостаси своей частной жизни, их величие испытывается судьбой, перед которой все равны. Самодержавный правитель, как бы высоко вознесен он ни был, всего лишь человек, неотвратимость рока в балладе неизбежна, баллада сигнализирует об этом предзнаменованием. Вследствие этого сюжет баллады нередко пугающе страшен и открывает читателю или слушателю неизъяснимые тайны мироздания. В балладе предпринимается попытка заглянуть за грань бытия, проникнуть интуитивно в иной мир.

В вокальной музыке XIX века заметно изменяются уже сложившиеся жанры и формы, появляются новые и среди них баллада. Особенности вокальной баллады во многом определяются специфическими чертами баллады литературной. Нередко музыка вокальной баллады последовательно раскрывает развитие поэтического сюжета. Поскольку для литературной баллады характерны эпические сюжеты, рассказывающие о каких-либо необыкновенных, часто фантастических событиях, образы их обычно ярко контрастны, что способствует драматизму ситуаций. Контрастность поэтических образов влечет за собой и контрастность образов музыкальных. В этих случаях фантазия композитора подчиняется прежде всего смене различных образов и настроений, выраженных в тексте. Поэтому такие

баллады построены весьма свободно: в них сменяет друг друга ряд контрастирующих эпизодов. Действие в балладе часто разворачивается на фоне грозной разбушевавшейся стихии – это помогает композитору убедительно раскрыть эмоциональное состояние героев. Такой пейзажный фон, как правило, изображается и в музыке. Изобразительные моменты наиболее ярко выявляются в фортепианной партии.

Шубертом написано свыше двадцати баллад. Среди них – «Молодая монахиня» на текст Крайгера, «В селе» на слова Мюллера, «Прощание Гектора» и «Кубок» на стихи Шиллера, «Плач Кольмы» из Оссиана. Шедевром шубертовского вокального творчества является баллада «Лесной царь» на текст Гете.

В «Лесном царе» он впервые до конца преодолевает разграниченность лирического и драматического развертывания содержания, типичную для его юношеских песен. Как художник-романтик и музыкант, он в еще большей степени, чем Гете, акцентирует психологическую углубленность высказывания. При этом он достигает такой силы драматической выразительности, которой в то время владел только Бетховен. Важно, что бетховенский принцип целеустремленного развития находит преломление в вокальном произведении. Многоплановость действия, присущая жанру баллады, приводит к новаторской трактовке строфической формы. Диалогическое строение текста нашло выражение в музыкальной композиции, приближающейся к рондо, в котором рефреном является диалог ребенка и отца, эпизодами – слова Лесного царя. Растущее напряжение передается при помощи такого важного средства выразительности, как гармония и ладотональность: переход от ласковых уговоров Лесного царя к жесткой угрозе в третьем эпизоде сопровождается резким сдвигом из ми бемоль мажора в ре минора. В этой балладе проявилось романтическое влечение к необычному, к фантастике, к сюжетам, где реальное подчас неотделимо от вымышленного. Так, сгущенную фантастичность картины «Лесного царя»: мрачную ночь, бешеную скачку коня, бредовые видения умирающего ребенка Шуберт облекает в реальные образы действительного мира, отчего драматизм происходящего становится более ощутимым, остро впечатляющим.

Для создания ярких музыкальных образов Шуберт использует разнообразные приемы. Так, например, чтобы еще более подчеркнуть чарующую завлекательность фантастического образа Лесного царя, композитор меняет фактуру сопровождения: на фоне «колышущегося» аккомпанемента реплики Лесного царя становятся еще более мягкими и ласково – усыпляющими.

Роль фортепианного сопровождения в этом произведении настолько

велика, что правильной было бы говорить не о сопровождении, а скорее о равноправной роли фортепиано. В раскрытии идейно - образного замысла этой баллады фортепианной партии принадлежит огромная роль. С одной стороны, она выполняет изобразительную функцию, вызывая в нашем воображении картину бешеной скачки коня. С другой стороны, быстро повторяющиеся октавы в сочетании с порывисто - устремленными, мрачными ходами в басу создают атмосферу романтической приподнятости, ожидания чего - то необычного и рокового. Объединяя изобразительные и выразительные приемы, Шуберт создает полную зрительно - слуховую иллюзию.

В «Лесном царе» фортепианная партия важна еще и в другом отношении. Однотипное сопровождение, сохраняемое на протяжении почти всего произведения (за исключением реплик самого Лесного царя), сообщает большую необыкновенную цельность.

Органичное, так называемое «сквозное развитие» заметно отличает балладу Шуберта от баллад его предшественников и современников, например, Леве, у которого следование за текстом носит несколько внешний характер, а свобода музыкального развития иной раз приводит к фрагментарности, разорванности изложения.

Эта баллада является замечательным примером и в другом: музыка раскрывает здесь подтекст, настроение, едва уловимый колорит, которые присущи всякому высокохудожественному стихотворению.

Яркие музыкальные образы шубертовского «Лесного царя» вдохновили Ф. Листа на создание замечательного переложения этой баллады. «Лесной царь» Шуберта - Листа - это одно из популярных произведений в концертной программе пианистов.

Романтическое содержание (благородные чувства, сильные страсти, героические порывы), драматизм коллизий (острые ситуации, яркие контрасты, трагические развязки), лирическая насыщенность и жанровая многоплановость (лирика, эпос, драма, фантастика, картинная изобразительность) - все эти черты баллады не могли не привлечь внимание выдающегося представителя романтизма - польского композитора Ф. Шопена. Чутьем истинного драматурга он угадал скрытые большие возможности этого литературно- поэтического жанра, послуживших благодатной почвой для его инструментальных драм со сквозным симфоническим развитием музыкальных образов.

В балладах Шопена глубоко сплетаются лирика, эпос и драма. Фантастика и картинная изобразительность имеют второстепенное значение. Содержание баллад раскрывается преимущественно со стороны лирико- психологической. Эпическое, лирическое и драматическое у Шопена

находятся в неразрывном единстве. Эпическое всегда растворяется в лирике, иногда интимно - камерного плана и отличается тонкой детализацией эмоциональных оттенков. И напротив, драматическое у Шопена содержит оттенок повествовательности, как будто здесь не столько изображаются действия, сколько рассказывают о них.

Четыре баллады Шопена - это не только одна из вершин творчества композитора, но и пример новой трактовки жанра баллады. Подобно тому как Шуберт явился создателем вокальной баллады, Шопен стал основоположником инструментальной – фортепианной.

Известно, что баллады Шопена написаны под впечатлением баллад великого польского поэта, современника Шопена, А. Мицкевича: «Конрад Валленрод», «Свитязь» и «Свитезянка», но не являются иллюстрацией к ним.

**Тема 10. Импрессионизм.** Взаимодействие литературного, музыкального и живописного импрессионизма в произведениях Дебюсси и Равеля. Особенности музыкальной лексики, ее близость живописной. Роль пейзажа и портрета. Значение творчества импрессионистов для музыкальной культуры последующего времени.

## **История зарубежной музыки XX века**

**Музыкальная культура Великобритании.** Б.Бриттен «Военный реквием», «Маленькая месса», оперы. Творчество Л.Уэббера, его роль в появлении и развитии жанра рок-оперы.

**Музыкальная культура Франции.** Французская «шестерка». История создания творческого объединения. Интерес к новым для европейской музыки фольклорным пластам, тяготение к неопрIMITивизму, влияние эстетики мюзик-холла.

Творчество А.Онеггера, его связь с художественными установками «шестерки»; эволюция симфонического творчества. Поиск новой образности в творчестве О.Мессиаана; «Одиннадцать взглядов на лик младенца Христа», симфония «Турнагалила».

**Музыкальная культура Германии и Австрии.** Нововенская школа. Влияние экспрессионистов на формирование художественного метода Шенберга, Берга и Веберна. Роль рационального начала, додекафонная система. «Лунный Пьеро», Шенберга, «Воццек» Берга. Пуантилизм в произведениях Веберна.

**Музыкальная культура стран Восточной Европы.** Развитие сонористики в произведениях польских композиторов Лютославского,

К.Пендерецкого. Неофольклоризм. Развитие традиций Б.Бартока в венгерской музыке.

## **История отечественной музыки**

**Тема 1. Музыка русского средневековья.** Фольклорные традиции, былина. Знаменное пение. Влияние византийской культуры (в способе записи, в технике распева, в содержании текстов). Формирование традиции хорового пения.

**Тема 2. Преобразования в русской музыкальной культуре в XVII-XVIII веках.** Смена музыкально-культурной ориентации. Влияние западно-европейской музыкальной традиции, проявившееся в партесном пении, расцвете жанра канта. Развитие прикладной музыки. Интерес к опере, крепостные и общедоступные театры.

**Тема 3. Становление отечественной профессиональной музыки в конце XVIII-начале XX века.** Общая ситуация, сложившаяся в России в первые десятилетия XIX в., содержала для русского искусства различные возможности и перспективы. Пафос победы европейского масштаба в борьбе с Наполеоном и разочарование при виде прежних российских порядков, отстаивание общегосударственных интересов и одновременное нарастание протеста против власти, затем восстание декабристов и суд над ними, потрясшие все передовое русское общество, и в первую очередь молодежь. Все это находило выражение в разных художественных идеях, подчас противоположных друг другу, и укреплялось в практике художников классицистов и романтиков.

Путь русской культуры и искусства, начинаясь с классицизма, пролегал через романтизм к реализму. Это была общая закономерность, которая проявилась в области литературы, живописи, графики, скульптуры.

Литература играла в этом движении авангардную роль. В ней уже в первые десятилетия XIX в. обнаружили ярко выраженные романтические тенденции. Именно поэтому романтизм стал важным звеном в общем движении литературы и искусства к критическому реализму. Об этом свидетельствует творчество самых значительных писателей того времени - А. С. Пушкина, М Ю. Лермонтова, Н В. Гоголя. Каждый из них начинал свой творческий путь с романтических произведений, а затем все более последовательно обращался к анализу современной действительности, к ее реалистическому осмыслению.

Важнейшую роль в произведениях критического реализма играет описание быта. Это проявляется почти во всех реалистических



произведениях. Быт - самое яркое явление окружающей действительности, и поэтому именно быт в его реальном изображении привлекал внимание писателей-реалистов.

Характерной чертой всех произведений критического реализма явилось то, что все они были невелики по объему. И очень часто картины быта, в частности помещного быта, представляли в сатирическом освещении.

Главное реалистическое требование – писать точно, кратко и просто.

Критический реализм не сводится к критике, к отрицанию изображаемой действительности. Критический реалист, исходя из своих идеалов, может искать и находить в действительности положительные явления, положительные характеры, может создавать положительные образы. Творчество Пушкина вполне соответствует такому пониманию критического реализма. Великий поэт-реалист, уделяя основное внимание критической оценке действительности, не отказывался и от создания положительных образов.

Те же, в основном, задачи реального изображения и критической оценки современности и современников по-своему решались в реалистическом творчестве Гоголя и Лермонтова.

«Через романтизм к реализму» - это определение применимо не только к литературе и живописи, но и к музыке».

В русской музыке XIX века от Глинки до Рахманинова черты классицизма, а позднее и музыкального реализма, сочетались с чертами романтизма. К началу второго десятилетия XIX века романтические тенденции проявляются наиболее ярко, обнаруживая более или менее полно свое национальное своеобразие. Процесс «романтизации» русской музыки происходит стремительно. Убыстренность развития наложила свою печать и на более зрелую стадию русского романтизма. Уплотненностью художественной эволюции объяснимо и то, что в русском романтизме трудно распознать четкие хронологические стадии.

В первой половине XIX века композиторы не стремились к заимствованиям у композиторов западно-европейских школ. В этот период интенсивно формировалась собственная национальная композиторская школа, опирающаяся на многовековое народное творчество. Сочетание народных мотивов с романтизмом обусловило появление особого жанра - русского романса, оказавшего большое воздействие и на другие области музыкального творчества.

В первой половине XIX в. открылась новая страница в истории отечественной музыкальной культуры. Композиторы не стремились к заимствованиям у немецкой, итальянской и французской школ. Многовековое народное творчество создало основу для развития

национальной музыкальной школы. Сочетание народных мотивов с романтизмом обусловило появление особого жанра - русского романса (А.А.Алябьев, А.Е.Варламов, А.Л.Гурилев). В это время русская музыкальная культура поднялась на невиданную еще высоту.

Именно жанру бытового романса исторически было суждено выполнить основную функцию быстрой демократизации русского музыкального языка и оказать решающее воздействие на формирование художественной выразительности многих музыкальных явлений как первой, так и второй половины XIX столетия.

В основе эстетической сущности такого явления, как русский бытовой романс, лежало стремление русских музыкантов к простоте и задушевности воплощения человеческих чувств, переживаний, миропонимания и мировосприятия жизни и природы своими современниками. В музыке бытовая песня и бытовой романс постепенно становятся важным средством выразительности во всех жанрах профессионального творчества.

Некоторые теоретики не считают возможным говорить о реализме в музыке, так как для музыкального искусства несвойственно отражение жизни в формах самой жизни. Однако с того момента, когда термин «реализм» вошел в эстетику и критику, он применялся и по отношению к музыке (впервые В. В. Стасовым).

Наиболее широкая и фундаментальная концепция реализма в музыке дана Б.В.Асафьевым, который пришел к выводу об историческом законе «вбирания» в интонацию смысла тех конкретных социальных ситуаций, в которых создается, бытует и воспринимается музыка. Этот смысл, закрепляясь за определенными звуковыми соотношениями, становился их эмоционально-психологическим содержанием. Таким образом, формируется «интонационный фонд эпохи», который отражает свойственные данному времени и культуре унаследования и психологические установки.

Основоположник реалистической школы в русской музыке – М. И. Глинка, чьи традиции получили развитие в творчестве крупнейших русских композиторов XIX- начала XX веков.

Родоначальником реализма в музыке, по определению В. В. Стасова, был и А. С. Даргомыжский. Стасов отмечал также выдающийся вклад в русский реализм М. П. Мусоргского. Особенно это проявилось в их песнях и романсах.

Критический элемент в музыке реалистической русской школы представал подчас в виде реалистического гротеска.

Развитие инструментальной культуры первой трети XIX столетия характеризуется явным преобладанием тенденций камерности, проявляющихся и в творчестве, и в формах бытового музицирования.

Искусство камерного исполнительства нашло плодотворную почву в условиях русского быта, когда увлечение музыкой начало захватывать все более широкие слои общества. Любительские музыкальные вечера, квартетные собрания, концерты в учебных заведениях и частных домах в немалой степени содействовали росту и процветанию камерного творчества, тогда как исполнение крупных симфонических произведений, естественно, было в то время более сложной задачей.

На протяжении первой половины XIX века в русской музыке появилось немало камерных ансамблей самых разнообразных жанров. Среди них - струнные квартеты, сонаты для струнных смычковых или для духовых инструментов с сопровождением фортепиано, ансамбли для струнных и духовых инструментов различного состава (в том числе, например, такой редкий вид ансамбля, как квартет для четырех флейт Алябьева, 1827). Далеко не все эти произведения достигают подлинно профессионального уровня, однако лучшие из них прокладывают путь к созданию русской камерной классики, к творениям Глинки, Чайковского, Бородина.

В русской камерной музыке первых десятилетий XIX века преобладают две основные тенденции: одна из них связана с разработкой национального, народно – песенного материала, другая характеризуется широким применением классических принципов, сложившихся на основе общеевропейских традиций.

Развитие первой тенденции находит наиболее полное выражение в излюбленном жанре вариаций, в то время как овладение методом общеевропейского классического инструментального стиля проявляется чаще всего в произведениях циклической формы – сольных сонатах и камерных ансамблях.

Другое значение в музыкально-общественной жизни приобрела фортепианная музыка. Тесно связанная с условиями домашнего быта, доступная для самых широких кругов любителей, она более гибко откликалась на новые требования растущей национальной культуры. Прослеживая эволюцию русской фортепианной музыки на протяжении первой половины XIX века, нельзя ограничивать ее достижения областью сольных произведений. В основе развития фортепианной культуры лежало взаимодействие всех жанров камерной музыки, включая романс и камерный ансамбль; в тесном слиянии с вокальной, песенной традицией формировались такие ценные качества фортепианной школы, как выразительная напевность, мягкость и теплота лирического тона, щедрая мелодическая насыщенность фактуры и тематизма; в сфере же камерного ансамбля складывались традиции блестящего, виртуозного концертного стиля. Нельзя не отметить, что именно в жанре фортепианного ансамбля (где

ведущая роль принадлежала, как правило, пианисту) ярче всего проявляла себя камерная музыка глинкинского периода.

Как и в других жанрах русской музыки, в фортепианном искусстве наглядно отразилась смена различных стилистических направлений. В начале XIX века произведения русских авторов ещё несут на себе печать эпохи классицизма. В них разрабатывается чаще всего традиционный жанр строгих классических вариаций с преобладанием фактурного развития, по типу вариационных циклов XVIII века. Новые же романтические тенденции, намечающиеся в творчестве композиторов старшего поколения, открыто проявились в русской фортепианной музыке 20 – 30-х годов. Здесь значительно расширяется жанровый диапазон фортепианной музыки. Появляются типичные жанры фортепианной миниатюры – ноктюрн, баркарола, колыбельная, прелюдия, экспромт. В этом прослеживается определённая связь с популярными, в то время в Западной Европе, циклами произведений Ф.Шопена, Р.Шумана.

Наполнение общеевропейского классического стиля национальным содержанием.

**Тема 4. Творчество Глинки.** Высокий уровень типизации и поэтического обобщения явлений действительности. Оптимизм, народность, совершенство формы. Проявление народности в сюжетах, мелосе, в тяготении к эпической драматургии. «Руслан и Людмила» — эпическая опера. Монументальные образы Киевской Руси, легендарные фигуры великого князя Светозара, богатыря Руслана, вещего народного певца Баяна переносят слушателя в обстановку глубокой древности, рождают представление о красоте и величии народной жизни. В этом проявляется национальный характер исконно русской оперы.

Значительное место в опере занимают фантастические картины царства Черномора, замка Наины, музыка которых наделена восточным колоритом.

Музыка здесь наиболее разнообразна по красочности, живописности. Чередующиеся хоры, танцы, сольные номера рисуют обстановку волшебного замка Наины. Чарующе-обольстительно звучит гибкая, проникнутая сладостной истомой мелодия персидского хора "Ложится в поле мрак ночной". Ярко выраженным восточным колоритом отмечена ария Ратмира "И жар и зной сменила ночи тень": прихотливая мелодия медленного раздела и гибкий вальсообразный ритм быстрого, обрисовывают пылкую натуру хазарского витязя. Фантастическая картина царства Черномора отличается пышной декоративностью, яркостью неожиданных контрастов. Присутствие дев, вышедших из воды, и дев, вышедших из цветка, создает обстановку красочного и волшебного царства. Марш Черномора рисует картину причудливого шествия; угловатая мелодия, пронзительные звуки труб,

мерцающие звучания колокольчиков создают гротескный образ злого чародея, - фантастического и могучего. За маршем следуют восточные танцы: турецкий - плавный и томный, арабский - подвижный и мужественный; танцевальную сюиту включает огненная, вихревая лезгинка.

В жанровом многообразии русского музыкального театра XIX века одно из наиболее значительных явлений представляет *историческая опера*. В конце в столетия она сыграла во многом определяющую роль для судеб национальной музыкальной культуры.

Опираясь на двухвековой опыт европейского оперного театра в синтезе с традициями и достижениями различных видов и жанров национального искусства, русская историческая опера ярко заявила о себе в «Жизни за царя» М. Глинки и достигла блестящего расцвета к концу столетия. На протяжении XIX века она находилась в состоянии интенсивного движения и творческого роста, результатом которых явилось создание подлинных шедевров, высокохудожественных образцов жанра. Этим объясняется весомость ее вклада в сокровищницу национальной и мировой культуры.

В процессе становления и эволюции русской исторической оперы при многообразии индивидуальных художественных решений выявилась универсальность ее генотипа, сложилась своеобразная жанровая модель.

Для уточнения жанрового наклона оперы должен учитываться ряд имманентных признаков, в том числе определяющих особенности ее поэтики. Обозначим наиболее существенные из них, являющиеся имманентными для исторической оперы как суверенного жанрового типа.

Все исследователи сходятся во мнении, что фундаментальной функцией исторического произведения является масштабное обобщение. Это предусматривает ощущение автором, его героями и зрителями глобальности происходящих событий, которое должно возникать в качестве окончательного итога. Масштабность обусловлена отображением событий с позиций большой временной дистанции, их определенной опосредованностью, остраненностью, то есть ведущей ролью эпического начала, проявляющегося на различных уровнях художественного целого.

В то же время, наряду с эпическим в историческом произведении должен присутствовать конкретно-исторический ракурс, обеспечивающий реалистическую достоверность изображаемого. Еще одним среди наиболее важных параметров жанровой принадлежности такого сочинения является сюжетно-тематический ракурс изображаемых событий. Именно конкретные исторические события, в зависимость от которых ставятся судьбы героев, выступают объектом изображения, образуют основу сюжетной коллизии исторической оперы.

Наконец, фундамент произведения драматического, составляет, как известно, драматургический конфликт.

Безусловно определяющим для исторического произведения является внешний конфликт, опирающийся на борьбу не отдельных личностей, а непримиримых общественных сил. В тех случаях, когда указанные признаки не присутствуют вкупе, произведение не может быть классифицировано как произведение исторического жанра, даже если в основе сюжета лежат подлинные исторические события, а в действии выводятся образы реальных исторических личностей.

Опера Глинки *"Иван Сусанин"* – историко-героическая народная музыкальная драма. Это первая отечественная опера, основанная на непрерывном музыкальном развитии без разговорных вставок. Сюжетом для создания оперы послужило предание о героическом подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина во время оккупации России иностранными захватчиками. Поляки уже были изгнаны из Москвы, но отдельные их отряды еще бродили по стране. Один из таких отрядов забрел в село Домнино, где жил Иван Сусанин. Он согласился стать проводником, но завёл отряд в непроходимые болота и сам погиб там. Этот подвиг вдохновил поэта-декабриста Рылеева, написавшего думу *"Иван Сусанин"*. В опере четыре действия и эпилог.

Глинка назвал свое творение «отечественной героико-трагической оперой», сделав главным героем произведения, активным участником событий народ, придав опере эпический размах, насытив ее действие массовыми хоровыми сценами. Личные судьбы отдельных героев предстают в неразрывной связи с судьбами родины. Широкие картины жизни народа, быта, русской природы сочетаются в опере с глубоким раскрытием многогранных характеров.

«Жизнь за царя» - настоящая русская музыка, можно сказать, родилась именно с композицией этой оперы. Глинка в этом своем произведении, в сущности, положил начало «русской национальной музыкальной школе». Даргомыжский и вся «Могучая кучка» уже шли по его пути. Но почин принадлежит именно ему. Это он впервые поставил русскую музыку на фундаменты композиторской техники Европы и национального стиля самой музыки. И эти лозунги стали основными и держались все столетие, только в самом конце прошлого века начиная делать некоторые уступки влияниям интернационализма. Три поколения композиторов шли по этому национально-культурному пути.

«Жизнь за царя» в настоящее время является уже классикой. Опера эта синтезировала в своем облике музыкальные культуры трех «музыкальнейших наций» мира: Германии, Италии и Франции, прибавив к

ним русскую музыкальную одаренность и глубокую проникновенность в сущность русской национальной мелодики. В сущности, в Глинке уже было положено начало «русской школы» музыки — остальные композиторы шли по уже открытому пути; он был Колумбом, открывшим русскую музыкальную Америку.

Конечно, многое в «Жизни за царя» теперь кажется наивным. Но надо признать, что для своего времени, даже в европейском масштабе, он являлся крупным новатором в области мелодики, гармонии и даже оркестровки. В частности, в области ритмики им впервые, и именно в «Жизни за царя», введены в музыку пятидольные ритмы, Европе незнакомые, но свойственные русскому народному песенному складу.

«Жизнь за царя» является одним из наиболее гармоничных и эстетически совершенных произведений оперной литературы. В России она стала как бы синонимом или олицетворением русской музыки. И эта ее позиция сохранилась и в наше время, и при советской власти.

Ахиллесовой пятой этой оперы являлся всегда ее текст, либретто. Идея оперы принадлежала поэту Жуковскому, но по непонятным причинам он уклонился от написания либретто, которое было написано на ужаснейшем русском языке немцем — бароном Розеном. Но, как это ни странно, дефекты либретто прошли незамеченными: за музыкой дефекты либретто пропадали. Как известно, опера эта в России при первых представлениях не имела успеха в аристократических слоях посетителей императорского театра: тогда откровенно предпочитали музыку итальянскую.

Тем не менее опера была оставлена в репертуаре по приказу императора Николая I, которому, видимо, понравилась продиктованная Жуковским монархическая и патриотическая идея оперы. Первоначально опера была названа Глинкой «Иван Сусанин», как называлась и предшественница глинкинской оперы — опера жившего в России капельмейстера Кавоса (итальянца) на тот же самый сюжет.

Император сам окрестил оперу — «Жизнь за царя», и она с тех пор стала на восемьдесят лет как бы «официальной» оперой русской монархии: ею традиционно открывался оперный сезон императорских театров. Отчасти ее появление совпало с зарождением течения славянофильства и усиленного национализма в интеллигентных сферах России. Она именно остается навсегда «матерью всех русских опер» — включительно даже до прокофьевской «Войны и мира» и до национально-патриотических изделий современных композиторов.

В годы начиная с Февральской революции опера Глинки была снята с репертуара: идея «Жизни за царя» становилась мало популярной. Как это ни странно, но именно при советском режиме начались попытки восстановления

популярности «Жизни за царя», но по условиям времени сюжет требовал приспособления к текущему моменту. В это время началась для глинкинской оперы пора всевозможных пертурбаций и «экспериментов».

Одним из первых опытов было полное изменение сюжета и приспособление его к обстоятельствам времени. Одним из организаторов «спасения» таким образом глинкинской гениальной оперы был покойный Луначарский, который полагал, что героиня оперы вполне согласуется с героиней советского новорожденного народа и что достаточны небольшие изменения. Первая редакция была — перенесение времени действия в эпоху большевицкой революции. В соответствии с этим Иван Сусанин обратился в «предсельсовета» — в передового крестьянина, стоящего за советскую родину. Ваня обращен был в комсомольца. Поляки остались на месте потому, что в это время как раз была война с Польшей, где выдвинулся Тухачевский.

Но почему-то в этом трансформированном виде опера не прижилась, и многие коммунисты возражали против нее, считая, что «монархический дух» слишком ассоциировался с этими звуками. После нескольких лет забвения опера была, уже после смерти Ленина вновь вызвана из забвения. На этот раз с ней поступили менее радикально — исторический фон был восстановлен и «советский строй» в гимне был заменен «русским народом».

Все это позволяет взглянуть на национальную историческую оперу XIX века как на некую целостность, создавшую определенную жанровую модель, которая сыграла роль художественного ориентира и оказала немаловажное воздействие на судьбы оперы и других жанров не только в XIX, но и в XX столетии.

Интерес к бытовому жанру.

В творчестве каждого русского композитора отдельное место занимает танцевально-бытовая музыка. У некоторых композиторов это проявляется в симфонических произведениях, в частности в творчестве М.И.Глинки. Но также довольно часто танцам уделяется большое внимание и в операх, например, в «Евгении Онегине» П.И.Чайковского, где танцу отведена огромная роль.

Основную линию симфонического творчества Глинки можно определить как линию жанрового симфонизма, в своих истоках тесно связанного с народной музыкой. Широкое отображение народной жизни, народного характера в симфонических произведениях Глинки является главной задачей. Особое место в творчестве старших современников Глинки занимала симфоническая музыка. Развитие крупных симфонических форм в первых десятилетиях XIX века по-прежнему тесно связано с оперой, театральной традицией. В условиях сравнительно слабо развитой концертной жизни оркестровая музыка, естественно, не успела еще выйти на



самостоятельный путь развития. Однако она по-своему убедительно отразила художественную эволюцию русского искусства этой поры. В жанре программной увертюры к оперному или драматическому спектаклю русские композиторы сумели осуществить интересные, смелые замыслы. Яркие по оркестровке и выразительные по тематизму увертюры Козловского, Давыдова, Алябьева и Верстовского подготовили симфонические принципы Глинки. В них отразился большой путь, пройденный русской музыкой от классицизма XVIII века через «неистовую романтику» к реалистическому симфонизму «Сусанина», «Камаринской» и «Руслана». Поездка в Испанию и общение с Берлиозом помогли М.И.Глинке осуществить планы о создании собственных симфонических произведений. Испания в то время – время расцвета романтизма – привлекала многих европейских мастеров разных стран и была овеяна чарующим и манящим ореолом таинственности, яркой, будоражащей воображение красоты и необычности. Одаренная, творческая натура композитора не могла остаться равнодушной к такой красоте, и Глинка с наслаждением окунулся в жизнь, быт, природу, искусство новой страны. И, естественно, в первую очередь его влекла народная музыка. Но отыскать подлинные народные песни было не так – то легко, ибо «современная цивилизация», как с горечью заметил композитор, губительно сказалась на старинных народных обычаях. Но Глинка не только «добрался» до подлинных напевов, а и воплотил их в симфонических поэмах «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» так, как до него это не удалось сделать ни одному композитору, в том числе и испанскому. Работа, которую затем проделал композитор с этими напевами, феноменальна. Приходится только удивляться, как, не будучи испанцем, он сумел воссоздать и склад характера, и темперамент испанского народа, и даже картины природы Испании. Вряд ли ему удалось бы написать музыку, столь совершенную и столь же, казалось бы, бесхитростную, если бы он не «вжился» в эту страну, и не полюбил её всем сердцем, если бы безраздельно не погрузился в стихию испанской жизни. Все сказанное относится в равной степени к обеим увертюрам.

Нельзя не упомянуть еще о двух шедеврах инструментального творчества М.И.Глинки – его «Камаринской» и «Вальсе – фантазии». Истинно русская «Камаринская», созданная между двумя испанскими увертюрами, положила начало русскому симфонизму. Она передана им, как музыкальное действо, разыгранное средствами чисто музыкальными – мелодическими, гармоническими, ритмическими и, конечно, оркестровыми. Последнее симфоническое произведение композитора – «Вальс – фантазия» – воплощение танцевальности. Здесь его больше всего привлекала

возможность передать в танцевальной музыке тонкие психологические движения – легкую дымку нежной печали, грусти.

Во всех, кратко рассмотренных произведениях, можно уловить многие характерные черты романтизма, но отдельно хочется отметить что по строению все они одночастные, в то время, как в Западно-Европейском симфонизме преобладало многочастное симфоническое строение.

Становление русской композиторской школы происходит к середине XIX в., она перестаёт быть замкнутой и неизвестной, выходя на мировую арену. Здесь ее главными чертами, в оценке западноевропейской критики, были: опора на богатый и свежий фольклорный музыкальный материал «евразийского» типа, сочетающий в себе «восточные» и «западные» элементы; принципиально новые формы симфонического развития - часто синтезирующего, а не аналитического, как в западноевропейском симфонизме, типа; оригинальные оперные формы, построенные, с одной стороны, на смелом непосредственном отражении в музыке интонаций речи (Даргомыжский, Мусоргский), а с другой - на применении в опере приемов эпического, сказочного и т.п. повествования (Бородин, Римский-Корсаков).

**Тема 5.** Творчество Даргомыжского. Влияние критического реализма современных художников и литераторов. Эстетические принципы Даргомыжского начали формироваться уже в конце 30-х годов. Однако до середины 40-х годов эстетика Даргомыжского носила сложный, неоднородный характер. В целом его художественный облик тех лет определялся усвоением черт классического реализма Пушкина и Глинки.

Со второй половины 40-х годов Даргомыжский находит свой путь в музыкальном искусстве и становится одним из типичных представителей русского реализма послепушкинской эпохи («гоголевский период»).

Под влиянием духа времени и творчества представителей «натуральной школы» у Даргомыжского пробуждается живой интерес к «простым» людям, к явлениям обыденной действительности, порой весьма неприглядным, но зато обладающим особой привлекательностью в глазах художника-реалиста.

Со зрелыми произведениями Даргомыжского в русскую музыку вошла социальная тематика. В его песнях и романсах появляются представители низших слоев общества - крестьяне, солдаты, бедные чиновники, изображаются мелкие, частные явления общественной и семейной жизни. Но бытовое содержание, факты житейской повседневности трактуются композитором с позиций гражданственности. В передаче жизненных сцен, в обрисовке людских характеров звучат ноты социального обличения и протеста. Тем самым творчество Даргомыжского по своему содержанию

образует параллель не только к русской литературе, но и к изобразительному искусству того времени, к живописи П. А. Федотова, к графике А. А. Агина.

В романах и песнях Даргомыжского предстает целая галерея «музыкальных портретов» современников композитора, каждый из которых как будто выхвачен музыкантом-художником из окружающей действительности, является порождением ее. Б.Асафьев писал, что Даргомыжский «...глубоко заглядывает в жизнь мелкого чиновника, мещанина, петербургской скромной и чувствительной барышни, разочарованного юноши, отвергнутой женщины; в мир людей с уязвленным самолюбием, с гордым характером, с решительной волей («Старый, капрал») и людей жалких, уродливых, вызывающих презрение, смешанное с сожалением («Червяк»). Так вырастает острое, оригинальное и самобытное искусство Даргомыжского - музыкального портретиста. Личность с ее характерными свойствами становится объектом выражения и изображения в музыке».

Особенно велика роль композитора в развитии самобытного русского речитатива.

Конец 50-х-60-е годы ознаменовались в жизни Даргомыжского сотрудничеством в демократическом журнале «Искра». Издатель «Искры» - поэт-сатирик В. С. Курочкин. Начало тесного общения с новым кругом людей, вхождение в демократическую сферу привело к тому, что внимание композитора привлекло демократическое искусство Пьера Жана Беранже.

Склонность к социально-бытовой теме. Драматический талант, его проявление в «Русалке» и в камерно-вокальных произведениях. Вокальные миниатюры Даргомыжского, по мнению В.В.Стасова, «являются родоначальниками целого нового рода музыки: комических, иногда сатирических романсов-сцен, втекающих в русскую действительную, ежедневную жизнь с такою глубиной, изображающих ее с такой неподкрашенной правдивостью и юмором, какие есть у Гоголя, но каких еще никогда до тех пор музыка не пробовала. Таковы романсы-«сцены» «Червяк», «Титулярный советник», «Как пришел муж из-под горок», «Мчит меня в твои объятия».

Поэзия Курочкина и сотрудничество в «Искре» способствовали появлению у Даргомыжского произведений в жанре музыкальной пародии. Романс «Мчит меня в твои объятия» высмеивает широко распространенный сентиментально-выспренный тон высказывания. В музыке имитируется шаблонный тип модного бытового лирического романса, а текст повествует о молодом человеке, который обнаруживает, что его избранница бесконечно глупа.

В духе пародии написаны также романс «Что делать с ней» и дуэт «Безумно жаждать твоей встречи».

«Русалка» - первая русская опера в характере психологической бытовой музыкальной драмы. Основная задача, поставленная композитором, - отражение душевного мира героев, их переживаний и характеров.

Новая задача потребовала и новых музыкально-выразительных средств. Вот почему в опере сравнительно немного замкнутых музыкальных номеров, арий и лирических ансамблей. Преобладает принцип сквозного развития. Совместное пение в ансамбле свободно сменяется диалогом между действующими лицами. Причём именно в диалогах нередко содержатся яркие музыкальные характеристики героев. Этот смелый и новый приём позднее получил развитие и в творчестве других русских композиторов.

Основное внимание композитор уделяет драме, лежащей в основе «Русалки», воссозданной композитором с большой жизненной правдой, глубоким проникновением в душевный мир героев. В своей опере Даргомыжский стремился, прежде всего, раскрыть характеры главных героев, их внутреннее переживание и душевное состояние.

Даргомыжский оставил неприкосновенной большую часть пушкинского текста. Им была внесена лишь заключительная сцена гибели Князя. Изменения коснулись также трактовки образов. Композитор освободил образ Князя от черт лицемерия, которыми он наделен в литературном первоисточнике. Развита в опере душевная драма Княгини, едва намеченная поэтом. Несколько облагорожен образ Мельника, в котором композитор стремился подчеркнуть не только корыстолюбие, но и силу любви к дочери. Вслед за Пушкиным Даргомыжский показывает глубокие перемены в характере Наташи. Он последовательно отображает ее чувства: затаенную грусть, задумчивость, бурную радость, смутную тревогу, предчувствие надвигающейся беды, душевное потрясение и, наконец, протест, гнев, решение мстить. Ласковая, любящая девушка превращается в грозную и мстительную Русалку.

Даргомыжский показывает характеры в развитии, передает тончайшие оттенки переживаний. Образы основных действующих лиц, их взаимоотношения выявляются в напряженных диалогических сценах. В силу этого значительное место в опере занимают, наряду с ариями, ансамбли.

В основе содержания «Русалки» лежит социальный конфликт. С большой художественной силой и правдой рассказывается в опере о судьбе простой русской девушки, обманутой и брошенной богатым князем. Трагедия Наташи - это трагедия многих русских девушек, жизнь которых в условиях помещичье-крепостного строя была искалечена барскими

прихотями. Присочинив лишь конец, отсутствовавший у Пушкина, в опере Даргомыжского некоторые герои драмы получили имена.

Под действием драматических событий меняются характеры героев. В нежной и самоотверженной Наташе пробуждаются гнев и ожесточение, ненависть к обманувшему её человеку. В конце оперы - это властная и мстительная русалка.

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

В содержании этого произведения Даргомыжского привлекли социальная направленность сюжета, осуждение несправедности существовавшего жизненного уклада. Личная трагедия девушки-крестьянки становится частью трагедии народа – угнетённого и несправедливого.

**Тема 6. Композиторы «могучей кучки».** Во второй половине XIX в. огромную роль в развитии музыкальной культуры сыграло творческое объединение композиторов «могучая кучка» [М. А. Балакирев (1836/37-1910), М. П. Мусоргский (1839-1881), Ц. А. Кюи (1835-1918), А. П. Бородин (1833-1887), Н. А. Римский-Корсаков (1844-1908)]. Это название дал ему музыкальный критик и его идейный руководитель В. В. Стасов. Идеино-нравственные взгляды этого содружества формировались под воздействием передовых идей 60 —70-х годов. Одной из основных черт эстетики и музыкального творчества композиторов «могучей кучки» было стремление передать в музыке «правду жизни», национальный характер. Они широко использовали музыкальный фольклор, тяготели к историко-эпическим сюжетам и способствовали утверждению на сцене народно-музыкальной драмы («Борис Годунов», «Хованщина» М. П. Мусоргского).

Модест Петрович Мусоргский (.1839-1881) - один из самобытнейших русских композиторов, представитель критического реализма. Драматический парадокс его судьбы - непонятость эпохой. Мусоргский в своем творчестве проникает в самую сердцевину жгучих социальных и нравственно-философских вопросов времени. Он очень ярко выделял реальное, то есть, отразил в своем творчестве обиденную жизнь. Его даже обвиняли в недостатке художественности.

Мусоргский - преимущественно вокальный композитор. В своих произведениях он не писал о своих чувствах, а воплощал образы людей различных сословий, возрастов, характеров, запечатлевал бытовые эпизоды, острые драматические столкновения (поэтому использует необычную форму

- монолог-рассказ, монолог-сцена, баллада, включающая слова автора и прямую речь действующих лиц).

Главная тема его камерно-вокального творчества - социально-обличительная, достигавшая иногда поистине трагедийной силы. В некоторых произведениях под видом шутки, невинной бытовой зарисовки он поднимает жгучие вопросы современности. Значительное место в этих произведениях занимает сатира.

По содержанию оригинальные вокальные пьесы, или говоря условно, романсы Мусоргского глубоко различны по характеру и по жанровым признакам - контрастны.

В творчестве Мусоргского 60-х годов ярко проявляется сатира. Мусоргский написал две сатирические песни-сценки: «Ах ты, пьяная тетеря» (из походов Пахомыча) и «Семинарист» - обе на собственные слова. Первая долгое время оставалась неизвестной и лишь в 1926 году была обнародована Н.А. Римским-Корсаковым. Вторая вокальная миниатюра быстро завоевала популярность, несмотря на цензурный запрет и преследования.

Многих смущали и даже шокировали тематические превращения в музыке Мусоргского, которые, как казалось на первый взгляд, противоречат принципам реализма. Однако это не так. Свободно распоряжаться собственным тематическим материалом - неотъемлемое право композитора, поэтому Мусоргский часто использовал одну «тему» в трансформированном виде в различных своих произведениях. Глубокий реалист-психолог, он чувствовал и понимал скрытую образную многозначность темы в диалектике живой музыкальной речи и умел, когда это было надобно, преобразовать использованный тематический материал в новом развитии, подчиняя его правде выражения нового замысла.

«*Борис Годунов*» — народная историческая музыкальная драма, многогранная картина эпохи, поражающая шекспировской широтой и смелостью контрастов. Действующие лица обрисованы с исключительной глубиной и психологической проницательностью. В музыке с потрясающей силой раскрыта трагедия одиночества и обреченности царя, новаторски воплощен мятежный, бунтарский дух русского народа.

Мысль написать оперу на сюжет исторической трагедии Пушкина «*Борис Годунов*» (1825) Мусоргскому подал его друг, видный историк профессор В. В. Никольский. Мусоргского чрезвычайно увлекла возможность претворить остро актуальную для его времени тему взаимоотношений царя и народа, вывести народ в качестве главного действующего лица оперы.

Работа, начатая в октябре 1868 года, протекала с огромным творческим подъемом. Через полтора месяца уже был готов первый акт. Композитор сам писал либретто оперы, привлекая материалы «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина и другие исторические документы «Борис» был поставлен лишь благодаря энергичной поддержке передовых артистических сил, в частности певицы Ю. Ф. Платоновой, избравшей оперу для своего бенефиса. Премьера состоялась 27 января (8 февраля) 1874 года в Мариинском театре. Демократическая публика встретила «Бориса» восторженно. Реакционная же критика и дворянско-помещичье общество отнеслись к опере резко отрицательно. Вскоре оперу стали давать с произвольными сокращениями, а в 1882 году вообще сняли с репертуара.

Несмотря на отдельные возобновления «Бориса», его подлинное открытие и международное признание пришли после 1896 года, а в особенности в 1908 году в Париже, когда в опере, отредактированной Римским-Корсаковым, пел Фёдор Шаляпин.

В основу оперы положено гениальное творение Пушкина, в котором показана не только трагедия совести (Пушкин принял версию о виновности Бориса в убийстве царевича Димитрия), но прежде всего конфликт между царем и народом, выступающим в качестве неподкупного судьи и решающей силы истории. «Мнение народное» определяет успех Самозванца, но грозное молчание толпы в финале трагедии знаменует крушение этой поддержки.

Мусоргский развил и усилил роль народа, сделав его главным героем. Опера показывает перемену отношения простых людей к Борису и царской власти. От равнодушия при избрании царя, через осуждение его Юродивым, к открытому восстанию идет движение массовых сцен. Но гнев народный искусно и коварно используется ставленником шляхты Самозванцем. Опера завершается плачем Юродивого над судьбой Руси. Личная трагедия героя, показанная с исключительной психологической глубиной, неразрывно связана с отношением к нему народа. Борис не может не видеть безразличия к нему массы, но властолюбие побеждает. Уже в первом его монологе «Скорбит душа» звучит не столько торжество (цель достигнута — он стал царем), сколько «страх невольный», «зловещее предчувствие».

Мусоргский, как гениальный драматург, строит на одной гармонии колокольный звон, сопровождающий коронацию, и звон погребальный, предваряющий смерть Бориса. Гибель изначально заложена в избрании его царем. Нарастание народного протеста приводит к постепенно усиливающемуся одиночеству Годунова. Не только муки совести (они играют большую роль в этом сложном психологическом образе), но и сознание тщетности попыток завоевать доверие подданных и их любовь определяют драму Бориса. И если кульминация личной драмы — финал II

действия (галлюцинации), то высшая точка драмы человека и царя, осужденного и отвергнутого народом,— сцена Бориса с Юродивым (у собора Василия Блаженного).

Мусоргский в «Борисе Годунове» по глубине психологического анализа, раскрытия тончайших движений души не уступает ни Толстому, ни Достоевскому, а по умению воссоздать образы истории равен Сурикову. Произведения, с такой силой раскрывающего трагедию личности и народа, не было в мировом оперном искусстве.

Эпический симфонизм.

В области русской музыки, Бородин является композитором с редким дарованием к национальному колориту; обладая самобытным талантом, Бородин не был чужд влиянию некоторых композиторов. В симфонической музыке наибольшее влияние оказали на Бородина сочинения Шумана, которого, впрочем, не заметно в камерной музыке. В опере Бородина заметно влияние Глинки.

*Интерес к Востоку как проявление романтических тенденций.* Как колорист, в смысле национального элемента в симфонической музыке, Бородин высказался в "Средней Азии" (восточный и русский элементы); те же два элемента широко разработаны в его опере "Князь Игорь". Гармония Бородина отличается большой своеобразностью, красотой, хотя автор порою и страдает изысканностью.

Половецкие мотивы в опере «Князь Игорь» Бородина – ещё один яркий пример национального характера «загадочного» Востока. В небольшом оркестровом вступлении к песне половецких девушек («На безводье») нарисована картина южной степи, отдыхающей вечером после зноя. В музыке разлиты нега и покой. Сама песня носит созерцательный, статичный характер. Бородин тонко передает ритмические особенности восточной музыки, импровизационную свободу изложения. Тонко воспроизведены ладовые черты, характерны распевы в мелодии и «переливы» голоса.

Ещё один пример: Н. А. Римский-Корсаков и его симфоническая поэма «Шехеразада». Идею воплотить в музыке образы сказок "Тысячи и одной ночи" подсказал композитору Стасов. Эти увлекательные сказки были хорошо знакомы Римскому-Корсакову с детства. Он выбрал сюжеты нескольких сказок, составив из них части симфонической сюиты. Таким образом, в "Шехеразаде" нет единого сюжетного развития – она дает картину многочисленных восточных чудес в целом. Здесь композитор почти не пользуется подлинными народными мелодиями. Но ему удалось в музыке сюиты воплотить характерные черты музыкального фольклора стран Кавказа и Средней Азии.



Н.А.Римский-Корсаков непревзойденный мастер изображения восточных сцен и национальных восточных образов. На примерах его опер «Садко», «Майская ночь», «Снегурочка», мы наблюдаем с каким интересом композитор относится к фантастическим образам, сценам, сюжетам, и как мастерски он создает атмосферу национального быта и природы.

Вникая в основные элементы былин о Садко и в природу их поэтической образной системы, мы можем подметить в них несколько главных черт.

Во-первых, богатырские подвиги Садко связаны с фантастическими заморскими путешествиями, которые возвеличивают торговые связи Великого Новгорода с дальними и чужеземными краями.

Во-вторых, фантастичность маршрута Садко, является символическим преувеличением тех реальных связей, которые существовали у Новгорода с Русью и зарубежными странами.

В-третьих, богатырский характер путешествий Садко по морям — это возвеличение богатырской силы «Господина Великого Новгорода», лежащего на путях «из варяг в грехи».

В-четвертых, мы заметим, что богатство само по себе не может составить счастья Садко. Будучи бедняком, тосковал он, как непризнанный и не званный на почётные пиры, но и став богачом, не переменялся певец. Его влечет бескрайний, неизведанный путь по морям, и образ богатыря, мечтающего о том, чтобы прославить свою родину заморскими странствиями по далеким краям.

*Опера «Майская ночь»* была заметной вехой в биографии Римского-Корсакова. В ней наметились черты, характерные для последующего творчества Римского-Корсакова: влечение к образам народно-сказочной фантастики, обрядовым игровым сценам, живописным зарисовкам природы.

Несмотря на простоту сюжета и относительно скромные размеры, «Майская ночь» привлекает разнообразием музыкального содержания. Наряду с лирическими сценами в ней представлены комедийно-бытовые и фантастические эпизоды, картины народных обрядов, в обрамлении и на фоне которых разворачивается действие. Музыка оперы имеет преимущественно лирический характер, основой ее служат многочисленные напевные, легко запоминающиеся мелодии, среди которых немало народных.

*Опера «Снегурочка»* - еще один пример фантастичности образов, природы, всех сцен и самого сюжета. Действие оперы происходит в сказочном царстве берендеев, где все люди добры и справедливы, любят искусство. Ложь и обман считаются преступлением. Берендеи поклоняются природе и солнцу - источнику жизни на земле. С большой теплотой воспроизвел в своей опере композитор старинные обычаи и обряды.

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

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

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

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

**Тема 7. Творчество Чайковского.** Выражение интересов дворянского сословия. Драматическое начало в опере и симфонии. Симфонизация, высокий уровень обобщения в оперных и симфонических увертюрах. Влияние на мелодическую структуру городского романса.

Музыкальный язык оперы «Евгений Онегин» отличается напевностью, доходчивостью и задушевностью. Одновременно композитор использует в бытовых сценах мелодику различных типов крестьянской песни (хоры крестьян в первом действии). Однако наиболее широко представлены в опере танцевальные жанры: вальс (в первой картине второго действия и первой картине третьего действия), полонез и экосез (в первой картине третьего действия) и мазурка (там же). Нередко танцевальные ритмы органически включаются в общее развитие музыкального действия, выполняя важную драматургическую функцию.

Огромнейшее место танцы занимают в опере Чайковского «Евгений Онегин» (так же, как и в самом романе в стихах Пушкина, где танцы также имеют важнейшее значение). Естественно, больше всего это проявляется в сценах балов в первой картине второго действия (бал в доме Лариных по случаю именин Татьяны) и в первой картине третьего действия (бал в Петербурге).

Первая картина второго действия открывается оркестровым вступлением. Вступление сменяется ре-мажорным вальсом, на фоне

которого звучат реплики хора (гости Лариных). Атмосфера беззаботного праздника, веселый гул. Танцы резко контрастируют с душевным состоянием Татьяны. Таким же контрастом явятся в дальнейшем и поздравительные куплеты француза Трике, написанные Чайковским на мелодию французского бытового романса.

Вальс - не только характеристика сельского бала. На его фоне происходит первое столкновение Онегина с Ленским. Речитативные реплики действующих лиц накладываются на танцевальную музыку, звучащую в оркестре. По мере развития действия интонации вальса видоизменяются, отражая психологическое состояние героев. Следующий бал - это бал в Петербурге, первая картина третьего действия. Начинается картина большим инструментальным номером: праздничным полонезом, рисующим картину из жизни светского общества. Характер музыки этого-танца, как и самый факт включения его в действие, восходит к полонезу из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Праздничная музыка сменяется монологом Ленского. Связывая сюжетную нить драмы с предшествующей картиной, он вводит в дальнейшее действие сцены.

Большое драматургическое значение имеет вносящий в действие лирическую окраску вальс (Ре-бемоль мажор), который так же как и в первой картине второго действия включается непосредственно в развитие основной драматической линии. На фоне звучащего вальса появляется Татьяна, звучат реплики хора гостей, комментирующих ее появление, происходят встреча Татьяны и Онегина, диалог Онегина и Гремина. Вальс является в данном случае характеристикой не только быта, но косвенно и нового облика Татьяны, связанной теперь с жизнью светского общества. Вместе с тем, тональность вальса и некоторые особенности мелодии родственны музыкальным темам из сцены письма, благодаря чему создается единство между различными стадиями в развитии образа героини.

Идея роковой предопределенности, невозможности достижения счастья в реальности – сквозная в творчестве Чайковского. Она, с одной стороны, была следствием его природы и его судьбы, а с другой – проявлением романтического взгляда на вечные темы искусства. При воплощении этой идеи в произведениях Чайковского соединились черты, присущие двум разным эпохам. Идея рокового предназначения была, как известно, в основе древнегреческой трагедии. В ней же был намечен и выход из роковых ситуаций: цепь роковых следствий должна быть разорвана для того, чтобы не было бесконечного повторения рока. Романтизм, также часто обращающийся к теме рока, возрождает трагическую предопределенность древнего искусства, преодоленную классицизмом, и во многом трансформирует идею

рока в сторону, которая часто определяется словами «герой и окружающий мир».

У Чайковского происходит соединение романтического представления о трагическом с древнегреческим представлением о фатуме. Отсюда - особая трагедийность романтической лирики Чайковского, острая конфликтность тем, напряженное развитие в драматических разработках, особенно в Четвертой симфонии. Отсюда - ностальгическая нотка даже там, где, казалось бы, возникает просветление. Чайковский подчеркивает это обстоятельство в описании второй части этой симфонии: «Вторая часть симфонии выражает другой фазис тоски... Вспомнилось многое. Были минуты радостные, когда молодая кровь кипела и жизнь удовлетворяла. Были и тяжелые моменты, незаменимые утраты. Все это уж где-то далеко. И грустно, и как-то сладко погружаться в прошлое...». Все, кто слышал вторую часть Четвертой симфонии, понимают, что только что приведённые слова не имеют прямого отношения к музыке, кроме первой фразы, но они помогают прикоснуться к раздумьям композитора, узнать больше о его жизни, а также понять, что музыка второй части связана с воспоминаниями о прошлом. Конкретности в этих музыкальных воспоминаниях нет, музыка передаёт через щемящий песенный напев типичную для русского человека грусть-тоску.

С воспоминаниями, игрой воображения П.И.Чайковский связывает и третью часть симфонии: «Третья часть не выражает определенного ощущения. Это капризные арабески, неуловимые образы, которые проносятся в воображении...»[50, 219]. Вся эта часть, кроме среднего эпизода, играет пиццикато, что придает ей характер некоторой призрачности.

Главные мысли в изложении программы четвертой части следующие: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ... - писал композитор о программе четвертой части. – Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомный фатум опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела»[50, 219].

В основе финала симфонии русская народная песня «Во поле береза стояла». Мелодию хороводного типа Чайковский вводит в драматическое действие, которое усиливается вторжением темы рока – начальной темы симфонии. Драматическая трактовка народной песни, включение её в конфликтное развитие тем и образов отличает использование Чайковским народной мелодии в своем творчестве от того, как это делали М.И.Глинка и «кучкисты».

Осмысливая композиторское изложение программы симфонии и сравнивая его с музыкой, нужно сказать, что программа совпадает с музыкой лишь частично, на уровне идей. Однако она достаточно точно передает смысл сочинения.

Рассмотрим ещё один пример, ещё одно произведение П.И.Чайковского, ещё один шедевр русского романтизма.

*Шестая симфония Чайковского* - последнее произведение композитора, почти завещание. Здесь он до конца выразил себя как романтик; общая тема и "сюжет" связывают Шестую Чайковского и с "Неоконченной" симфонией Шуберта, и с Четвертой симфонией Брамса, и со Второй сонатой Шопена с похоронным маршем. В Шестой симфонии разворачивается борьба героя-поэта и безжалостной судьбы, которую романтики называли Фатумом. Единственное светлое пятно в жизни героя - его собственные грезы, которым не дано воплотиться. Завершается первая часть романтической симфонии гибелью поэта, его поражением. Везде, как и у других романтиков, у Чайковского, господствуют три набоковских "не": невозвратимость, несбыточность, невозможность.

Однако романтизм Чайковского - русский романтизм, и оттого острота чувств здесь больше, трагизм глубже, и чувство роковой обреченности фатальнее. Борьба героя проиграна, не успев начаться. В отличие от других романтических симфоний, в Шестой Чайковского тема героя - это инобытие темы Фатума, очередная его трансформация. У темы героя и темы Фатума общий начальный мотив: сила рока неотвязна и неотвратима, потому что герой носит его в себе самом. Разработка начинается с катастрофы, с рокового удара и тщетных попыток главной темы, темы героя, подняться и распрямиться, но напев из православной панихиды "Со святыми упокой" лишает последней надежды и приводит к новой трагической кульминации.

Два открытия, касающихся всей русской жизни, сделал Чайковский в первой части Шестой симфонии. Первое - бесконечная катастрофичность существования, когда за одним несчастьем следует еще большее. Не такова ли судьба многих героев русской литературы, и не такова ли судьба России, состоящая из череды трагедий? Такой "цепной катастрофичности" европейский романтизм не знал. И второе: яд обреченности, ген злосчастья, который врос в плоть и кровь русского человека, сводя на нет его прекрасные порывы. Едва ли не все герои русской литературы - жертвы не столько обстоятельств, сколько собственного прекраснодушия, неверия и апатии. Такого слияния, схождения героя и Фатума в европейском романтизме не было. Вот почему страдание Шестой беспредельно - от него веет безысходностью. И так же как Достоевский, композитор будто пытается поклониться этому страданию, испить горькую чашу вместе с героем, словно

предчувствуя всю бездну несчастий, через которые уже вскоре судьба поведет Россию.

Вторая часть "Патетической" симфонии подобна многим вторым частям европейской симфонической традиции: она обнажает сокровенное "я" героя, как бы произносит его внутренний монолог. Звучит вальс; в нем есть сглаженность акцентов, мягкая грация пологой, стелющейся мелодии. Эта музыка словно продолжает тему мечты из первой части симфонии: мелодия сама выливается из невидимого источника, и композитор как бы ловит ее на середине и ведет дальше. Тема второй части Шестой симфонии известна тем, что вальс в данном случае лишь кажущийся; Чайковский избрал для него весьма необычный размер, и ритм здесь нужно считать не на три, как в других вальсах, а на пять. Отсюда этот вальс по-особому неуловим и фантастичен.

Эффект волшебства усиливается тем, что вальс этот как бы подчеркивает свое сходство с балетом. В теме слышатся характерные мелкие шажки, как бы сопровождающие движения летучих сильфид; в конце изложения вдруг возникает торжественный выход, который мало характерен для вальса, но в вальсе волшебном, балетном может быть связан с неожиданным появлением Королевы фей или с пробуждением Спящей красавицы. Продолжение темы со светлыми, воздушными переливами скрипок еще больше усиливает сходство с балетной музыкой, в которой Чайковский был таким непревзойденным мастером. Но середина вальса разрушает волшебное видение и возвращает музыку на грешную землю: тоскливые вздохи, меланхолически ниспадающие мотивы будто напоминают о страданиях. Первой части, не дают увлечься прекрасными грезами. И когда возвращается основная мелодия вальса, становится еще более ясно, что этот вальс - из детской сказки, что он - вальс-мираж, вальс-призрак из страны волшебства, где живут принцессы и феи.

Европейские романтики тоже обращались во вторых частях симфоний к теме грез и мечтаний; герой-поэт романтической музыки, оставшись наедине с собой, естественно пребывает в мире фантазии. Однако в музыке Шумана, Шуберта и Брамса он грезит о героическом прошлом, которое все-таки было, об экзотических странах, которые все-таки есть, или о прекрасной любви, которая могла бы быть. Чайковский же идет дальше их, вступая в мир волшебства, в мир сказки. Его мечта, омраченная тоской средней части, еще более фантастична, еще более далека от действительности. Она так же трагически несбыточна как "Соловьиный сад" Александра Блока и многие стихи-признания поэтов "серебряного века": любовь, свет и радость могут привидеться русскому человеку лишь в счастливом сне.

Третья часть "Патетической" симфонии Чайковского - скерцо. Первоначальный смысл жанра скерцо как музыки буффонной, комической, трансформировался у романтиков в фантастическую картину из жизни сказочных существ - эльфов, фей и гномов. В этом фантастическом скерцо Чайковский виртуозно воссоздает таинственную, волшебную атмосферу воображаемого действия. Она возникает и от характера музыки, тематически связанной с романтической фантастикой - по аналогии с известным шедевром Мендельсона это скерцо можно было бы назвать "Сон в летнюю ночь" - и оттого, что музыкальные мысли и темы композитор показывает как бы во вступительном режиме. Все мелодии и фрагменты этого симфонического скерцо напоминают то шорохи и скольжения, то крадущиеся шаги, то проносящиеся в полете силуэты.

Слушатель ждет, что вот-вот начнется нечто важное, главное и значительное, но ожидание это затягивается: проносятся, мелькают и торопливо сменяют друг друга разнообразные осколки, проходящие мотивы. Они сопровождаются стрекотанием, колыханием, таинственными призывками, будто показывающими ночную жизнь зачарованного леса. Главная же тема - это парадный кукольный марш, появление которого готовится долго и тщательно: в полный рост тема фантастического марша разворачивается лишь ближе к концу, хотя отголоски его мелькают едва ли не с самого начала.

Третья часть симфонии продолжает линию второй; так же как вальс из второй части, это фантастическое скерцо-марш можно было бы вообразить сценой из балета. Исстрадавшийся лирический герой симфонии, сломленный уже в первой части повествования, находит утешение в мире грез, связанных с детством, со сказкой, с волшебством. И это вполне понятно. Герой Чайковского принадлежит к русскому дворянскому сословию; известный критик Густав Ларош, друг композитора и большой поклонник его творчества, говорил, что автор "Патетической" симфонии напоминает ему русского барина тургеневского душевного строя.

В годы детства Чайковского в дворянской среде были очень распространены праздники, игры, домашние театральные постановки для детей; не только дни рождения и православные праздники, но и будни, и вся жизнь ребенка были наполнены лаской, радостью, красочными развлечениями и забавами. Поэтому мир детства - источник жизненных сил и оазис отдохновения для героя Чайковского. Воистину, как говорил Лев Толстой: "Счастливая, невозвратимая пора детства. Как не любить, не лелеять воспоминания о ней". Мир детства русского дворянина был слишком прекрасен, чтобы с ним расстаться: не оттого ли русская дворянская интеллигенция страдала некоторым инфантилизмом и породила два

поколения так называемых "лишних людей" от Онегина до персонажей Тургенева.

Финал симфонии - часть чрезвычайно ответственная, потому что в ней композитор как бы подводит итог жизни, прожитой героем симфонии. Финал - последнее слово, последний монолог героя перед падением занавеса. Почти никогда европейские композиторы, и сам Чайковский в предыдущих своих симфониях, не решались на трагический финал. И лишь в Шестой Чайковский сказал наконец все, что действительно хотел сказать. Может быть, оттого, что предчувствовал свою скорую гибель, он отбросил все условности.

Главная тема симфонии, которая звучит в представленном фрагменте - это предвестие смерти героя; ее корни восходят к барочной арии скорби, она похожа на еле сдерживаемые рыдания, на глубокие вздохи и стоны. Таков возврат к реальности после грез и мечтаний второй и третьей части: сломленный Фатумом герой теперь должен погибнуть. Однако менее всего музыка этого финала напоминает оплакивание обреченного, потому что на пороге гибели герой как будто сопротивляется уже победившему року - он не согласен покинуть этот мир без последнего боя. И словно подтверждая это, вслед за главной темой приходит вторая, мажорная. Она звучит как отголосок всего светлого, что было до сих пор, как луч надежды, как голос живой души, все еще жаждущей любить и верить. И когда вслед за мелодией надежды вновь возникает скорбная главная тема, сопротивление рождается изнутри нее. Мелодия неожиданно взлетает вверх и восклицает, настаивает, будто пытаясь до кого-то достучаться, как приговоренный к смертной казни, отказывающийся взойти на эшафот. Но эта попытка оказывается последней, и сумрачная, в нижнем регистре тема надежды, обернувшейся новым поражением, знаменует свершившуюся трагедию.

Весь финал Чайковский построил как напряженную жизнь основного нисходящего мотива, который то поднимается вверх, то опускается в преисподнюю. Даже тема надежды - это его вариант, его новый облик. Отсюда необычайная собранность, органичность музыки финала, когда становится ясно, что все происходящее разворачивается в душе героя. Но благодаря накалу внутренней борьбы, борьбы на пороге смерти, его личная драма приобретает иное, всечеловеческое измерение. И как в настоящей трагедии, слушатель испытывает особое просветление, катарсис: герой погиб, но благородство его чувств и сила его любви пребудут вечно.

Многие образы в русской музыке напоминают героя Шестой симфонии Чайковского: Демон у Рубинштейна, Алеко у Рахманинова, герои многих романсов у русских композиторов. Многие персонажи русской литературы напоминают героя Шестой симфонии Чайковского. Они мечтательны,



инфантильны и не склонны к практической жизни: Лаврецкий из "Дворянского гнезда", чеховский дядя Ваня, барон Тузенбах из "Трех сестер", Константин Треплев из "Чайки" - типичные неудачники. Но сколько в них нерастрченных сил, сколько любви, какое душевное богатство заключено в этих людях, проживших такую нелепую жизнь. Шестая Чайковского - их музыкальная исповедь и памятник им всем.

**Тема 8. Музыкальная культура начала XX века.** Общая тенденция к симфонизации. Расцвет инструментальных жанров (Скрябин, Рахманинов, Аренский).

Неповторимые черты творческой индивидуальности *С.В.Рахманинова* запечатлелись в многочисленных сочинениях. Острота и психологическая насыщенность жизненных конфликтов, бурный протест и романтически приподнятая патетика сочетаются в его музыке с поэтически прекрасной лирикой, проникнутой глубоким смыслом. И если спросить романтического героя, что для него дороже жизни, он, не задумываясь, ответит: свобода! Это слово написано на знамени романтизма. Ради свободы романтический герой способен на все, и даже преступление не остановит его - если он чувствует внутреннюю правоту.

Образ пушкинского Алеко был воплощен в одноименной опере С.В.Рахманинова на либретто Вл.И. Немировича-Данченко (1892). Название оперы свидетельствует о переносе конфликта в интимное пространство лирико-психологической «маленькой трагедии». Человек всеокрушающих страстей, Алеко с первой ноты мрачен, терзаем ревнивыми подозрениями. Композитор с сочувствием раскрывает трагедию одиночества отвергнутого героя. Музыка «от первого лица» рассказывает о всеоправдывающем чувстве любви, которое возвышает Алеко над возлюбленной и соперником.

Сталкивая две жизненные философии, Пушкин не отдает предпочтение той или другой. Важнейший в романтическом мышлении прием контраста необходим для особо яркого освещения рассматриваемого конфликта. В сущности Алеко символизирует в этом конфликте крайности развития современного индивидуалистического общества, непомерно разросшийся принцип личности. Этим, возможно, объясняется максимальная обобщенность характеристики героя, который лишен реальной биографии и национальной принадлежности, выключен из конкретной историко-бытовой среды. В литературной критике сложилась давняя традиция обвинений Алеко в несостоятельности (Белинский видел в нем эгоиста, Достоевский - вечного изгоя). Но позиция Пушкина гораздо сложнее, чем разоблачение героя. Хотя в «Цыганах» герой объективирован, но присутствие в нем автобиографических черт (Алеко - цыганская форма имени Александр) указывает на лирическую трактовку не только некоторых воззрений героя

(критики современности, например), но и на общую тональность авторского сострадания к его судьбе. Образ Алеко трагичен. В выразительном портрете героя времени, обреченного идти путями зла и оплачивающего жизнью свои заблуждения, Пушкин показал несовершенство самой природы человека, объективный трагизм путей развития человеческой культуры.

XX век с его невиданными по новизне и масштабу социальными преобразованиями, крайним обострением идеологической борьбы стал благоприятной почвой для процветания разных видов комического и гротескного. Особые формы, которыми располагает художественная культура балагана, позволили принять ее модель в качестве основы экспериментов в области балетной драматургии. Наиболее ярко это проявилось в балетах на музыку И.Ф.Стравинского и С.С.Прокофьева.

В начале XX века эстетика балагана была творчески переосмыслена и стала центральной для многих художников, писателей, поэтов, композиторов, режиссеров. Все искусство Серебряного века пронизано образами балагана, выведенными на иной эстетический и смысловой уровень. Балаган врывается в поэмы и стихотворения А.Ахматовой и В.Брюсова, ему отдает дань В.Набоков. Балагану посвящены несколько стихотворений А.Блока. Позже из них рождается первая пьеса Блока – Балаганчик, которую ставит В.Мейерхольд, много размышлявший о природе балагана.

Кустодиев понимал значение балагана в жизни народа, балаган был народным театром, народной эстрадой и народной трибуной, выражая мысли, надежды, идеалы народа и его эстетические вкусы. Поэтому Кустодиев с таким вниманием и интересом изучал и старался понять все, что относилось к народной зрелищной культуре, как бы вступая в спор с утверждением Блока, что «балаган, перенесенный на Мариинскую сцену, есть одичание, варварство (не творчество)».

С балаганом связаны значительные периоды творчества театральных художников А.Бенуа, М.Добужинского, Л.Бакста, С.Судейкина. Это был уже совсем другой балаган – по-прежнему пестрый и яркий, но философский и изысканный, ставший отражением трагической эпохи.

«Балаган» в театре начала XX века представляет собой то совокупность конкретных мотивов и тем, то апелляцию к определенным стилям, то наглядный и воинствующий символ театральной реформы, то даже некую метафору своей эпохи. Более того, находясь в синхроническом плане на стыке разнонаправленных творческих исканий модернистов, это явление включает в себе многослойную историческую память, включающую самые различные театральные традиции, сложившиеся не только в России, но и даже в большей степени в западноевропейских странах. В частности,

commedia dell'arte в Италии XVI XVII вв. и ее рецепция в немецком и французском романтизме, а затем во французском символизме, оказала значительное влияние на становление «балагана» русского модернизма. В первые десятилетия XX века в русском балете в контексте антиромантической тенденции сформировалось и получило широкое распространение фольклорное направление. Оно привнесло с собой гротескные балаганные мотивы, ранее не свойственные высокому искусству классического балета. Важную роль сыграла идея балаганных представлений с характерными сюжетными мотивами: осмеяние всех и вся, злая насмешка, мотив волшебных превращений и неожиданных подмен, всеобщего оборотничества и игры со всевозможными масками. Такая образно-смысловая система предполагала амбивалентность, проявляющуюся в соединении полярных начал: жизнь и смерть, утверждение и отрицание, веселье и мировой катастрофизм как трагический итог, всеобщая гибель. Исследователи отмечают влияние на балаганные представления лубочного стиля, для которого характерны красочные и яркие образы.

В 1911 году в рамках «Русских сезонов» Сергей Дягилев демонстрирует в Париже балет Игоря Стравинского «Петрушка», где соавторами либретто выступили сам композитор и автор декораций и костюмов, известный художник, основатель и идеолог журнала «Мир искусства» Александр Бенуа. Хореографию балета поставил Михаил Фокин, а в главных ролях выступили «звезды» «Русских сезонов» - Вацлав Нижинский (Петрушка) и Тамара Карсавина (Балерина).

Следует отметить, что фольклорный персонаж Петрушка проявляется в различных эстетических дискурсах XX-го века, утрачивая или приобретая ряд характеристик, обращаясь к различной аудитории, но, в любом случае, будучи узнаваемым объектом традиционной культуры. В начале XX века кукольный персонаж Петрушка перемещается из декораций площадного балагана, контекста низовой культуры в пространство элитарной культуры. Это связано с появлением нового направления в эстетике и философии начала XX века – модернизма. Принципиальным для модернизма было отношение к искусству, как к «высокой» игре, и этот мотив игры становится важным аспектом в стратегиях большинства авторов означенной эпохи.

Генетически образ Петрушки восходит к праобразу персонажа-шута, который обладал общими внешними признаками в разных культурах: большеголовый, крючконосый, с одним или двумя горбами – спереди и сзади. Таким предстает в английском народном кукольном театре Панч, в индийском – Видушака, в турецком - Карагез, во французском - Полишинель и т.д. В собрании И. П. Ерёмкина имеется следующее описание куклы Петрушки: «Петрушка на голове имеет дурацкий колпак, плащ его красного

цвета. Голова, шея и кисти рук сделаны из дерева и окрашены в телесный, красный цвет».

В мифологическом восприятии красный цвет играет одну из основополагающих ролей, входя в примитивную хроматическую триаду красный – белый- черный: в образе куклы Петрушки функция красного многопланова. Энергия цвета акцентирует внимание зрителей на кукольном герое, будит непосредственное эстетическое восприятие и легко прочитывается неискушенной публикой. В русской традиционной культуре красный цвет связан с понятием праздника - отсюда красная одежда невесты; нарядная одежда непременно имела некий красный элемент. Интернациональное по своему ощущению восприятие красного как праздничного цвета подчеркивалось словами художника Делакура, которые приводит в свою очередь В.Кандинский : «Всякому известно, что желтый, оранжевый и красный цвета вызывают и представляют идею радости и изобилия»

Взаимосвязь цвета и эмоций осмыслялась рядом исследователей, подтверждая мысль Делакура: «было выявлено заметное изменение цветовой чувствительности (порогов цветоразличения) в зависимости от эмоционального состояния человека. Положительные эмоции, например, радость, оказались связанными с повышением чувствительности к красному и желтому и с понижением — к синему и зеленому. При переживании отрицательных эмоции наблюдалась обратная картина: чувствительность к синему и зеленому возрастала, а к желтому и красному снижалась.»

Красный цвет несет в себе глубинно-изначальное, хтоническое восприятие. Кроме того, красным цветом в русской фольклорной традиции обозначались многие мифологические персонажи, в том числе и «мифические инородцы». Реплика этой традиции, возможно, продолжается в костюме Петрушки, намекая на иностранное происхождение кукольного персонажа, который, по сути, является русским вариантом интернационального образа куклы-трикстера, куклы-шута: его предки – немецкий Гансвурст, английский Панч, итальянский Пульчинелла и т.д.

С другой стороны, весь костюм Петрушки в целом выделяется из ряда прочих своим геометрическим декором, подчеркнутыми ломаными и острыми линиями в орнаменте. Поэтому будет примечательно рассмотреть костюм Бенуа с точки зрения теории Кандинского, высказанный им в работе «Точка и линия на плоскости», где художник рассматривает функции и взаимодействия цветов и геометрических фигур в контексте абстрактного искусства. Так, ломаные линии и квадраты с костюма главного героя прочитываются через текст Кандинского: «взаимосвязи прямых углов с живописными элементами едва уловима, однако параллель ломаных с

(определенными)цветами не может оставаться необозначенной. Тепло-холодное квадрата и его безусловно плоскостная природа являются прямым указанием на красный.» .

Так в колористической интерпретации костюма Петрушки работы Бенуа транслируются эстетические практики и теории Кандинского, осмысляющего современное ему культурное пространство в его переходной фазе от культуры символизма к новым практикам русского авангарда.

Таким образом, культура балагана получила самое широкое отражение в изобразительном и театральном искусстве, в литературе и в балетном театре начала XX века. Произведения разных видов искусства художников разных творческих индивидуальностей объединили модернистские тенденции, господствующие в эстетике нового времени. В феномене балагана авторов привлекала присущая ему способность объединять возвышенное и низменное, комическое и трагическое. Синкретизм балагана был созвучен стремлению художников Серебряного века к органичному синтезу искусств в их творчестве.

**Тема 9. Музыкальная культура периода становления Советской власти.** Первые декреты о музыке. Отношение художественной интеллигенции к революции. Возрастание роли песенного жанра. Творческие союзы 20-х годов.

**Тема 10. Творчество Глиэра.** Жанровое разнообразие творчества и его связь с общественной деятельностью композитора. Большое место балетного жанра: новаторство в балетах «Красный мак», «Медный всадник».

*Балет «Красный цветок» («Красный мак») Р. Глиэра.* Идея столкновения старых традиций с новаторскими взглядами на уклад общественного строя через субъективное восприятие главной героини. Премьера состоялась 14 июня 1927 в Большом театре СССР. Либретто М. Курилко. Постановка В. Тихомирова, Л. Лацелина. Художник М. Курилко. Прежде всего, это политически острая тема. Газеты в тот период времени ежедневно сообщали о растущем революционном движении в Китае. В Москве было создано общество «Руки прочь от Китая!», в вузах учились китайские студенты. Балетный театр не первый обратился к этой теме. Китаю были посвящены многие спектакли драматической сцены и эстрадные номера.

Но мало было выбрать тему. Следовало найти такой ее поворот, чтобы она могла послужить основой танцевального действия. Здесь авторы пошли испытанным путем и приспособили старые формы многоактного балета к новому сюжету. Это была мелодраматическая история китайской танцовщицы Тао Хоа, бесправной и запуганной. Тао Хоа встречалась с советскими моряками и, убедившись в том, что они — друзья ее и ее народа,

отказывалась содействовать убийству советского капитана и платила за это жизнью.

Современники отмечали высокое мастерство исполнительницы роли героини Екатерины Гельцер, создавшей яркий, выразительный образ.

Многое казалось в «Красном маке» безнадежно устаревшим, а в действительности возникало как раз вовремя. Сама архаичность балета была симптоматична. Именно к концу 1920-х годов, когда бурная волна экспериментаторства стала спадать и наметился возврат к более нормативной эстетике, приверженцам академизма стало легче отстаивать свои позиции.

Форма «Красного мака» казалась традиционной даже в сравнении с искусством предоктябрьской поры. Но обращение к ней было вовсе не случайным и объясняется не одной беспомощностью. Непримируемо относясь к новаторству хореографов младшего поколения, Гельцер и Тихомиров стремились доказать, что в канонических формах балетного зрелища XIX века можно изобразить даже революцию в Китае.

«Красный мак» — балет противоречивый и в то же время симптоматичный для конца 20-х годов. Это стало ясно после первых же его представлений. Спектакль вызвал ожесточенную дискуссию. Серьезные статьи перемежались фельетонами, юмористическими стихами. Поток рецензий не иссякал многие месяцы и обнаружил удивительное несогласие суждений.

В «Красном маке» сцена разгрузки корабля, танцы моряков и особенно «Яблочко» отражали уже черты действительного героя современности. Они были провозвестниками тех танцевальных образов массы, национальных героических плясок, которые утвердятся на сцене 1930-х годов.

Проблема «народ и власть» поднималась в отечественных балетах вместе с все большей актуальностью исторической тематики. В них показывалось не только прошлое, но и настоящее. Это найдет своих последователей, которые в дальнейшем в своих спектаклях поставят перед собой цель — раскрыть исторические сюжеты, личности, идейные проблемы в отечественном балете.

**Тема 11. Творчество Прокофьева.** Черты преемственности и новаторства в музыкальном стиле; особенности музыкального языка. Интерес к скифским образам в раннем творчестве. Роль балета в художественном наследии композитора.

Балетное творчество Прокофьева, как и оперное, отличается особым разнообразием тематики и жанров. В XX в. балет симфонизируется и становится ведущим жанром музыкального театра. На этом этапе развития балетного театра утверждались принципы симфонизации хореографического произведения, заложенные в XIX веке Чайковским и

Глазуновым, а несколько позже, в начале XX века в балетах Стравинского, ибо их музыка в основе своей симфонична и при точном соответствии сценическому действию к одной иллюстративности не сводится. Этим же путем шел и Прокофьев, творчески развивая то, что было утверждено его великими предшественниками.

Русская национальная природа творчества Прокофьева ярко проявилась в первом, завершенном и поставленном дягилевском балете – в «Сказке про шута, семерых шутов перешутившего» по мотивам русских сказок из собрания А.Н. Афанасьева (постановка 1921 г., балетмейстер Т. Славинский, художник М.Ф. Ларионов). Эта партитура стала одной из самых эксцентричных, наиболее остро выражающей гротеск, который так привлекал композитора в молодые годы.

Новаторство «Шута» заключалось в оригинальном утверждении на балетной сцене русского скоморошьего представления. Подобно прославленному «Петрушке» И.Ф. Стравинского, «Сказка про шута» вобрала в себя стихию русского балаганного представления, переходящего порой в гротеск. Вообще у Прокофьевского Шута и Петрушки Стравинского много общего. Прежде всего, то, что они были созданы в начале XX столетия, под большим влиянием модернистской эстетики Дягилева. Другим важным сходством является то, что в обоих балетах мужским персонажам отводятся главные роли (в отличие от классических канонов XIX века, где главной в балете была героиня). Однако в интерпретации и воплощении образов есть существенные отличия. Несмотря на то, что и Шут, и Петрушка являются представителями скоморошьего рода (а в русском фольклоре скоморох – это веселый балагур, любимец публики), каждый из создателей балетов увидел этот образ по-своему. Петрушка у Фокина – символ страдающей русской души. Маленькая невезучая кукла марионеточного театра. Он смертельно боится Фокусника и Арапа, не умеет постоять за себя. Толпа смеется над несчастьями Петрушки. Совсем по-другому прочтен образ у Прокофьева. Его Шут хитрый, уверенный в себе, веселый и находчивый. Плакатный персонаж как в настоящем народном балагане. Толпа не смеется над ним. Скорее наоборот, Шут сам издевается над ней. Вначале он веселится над другими шутами, продавая им «волшебные плетки», потом обманывает Купца, устраивая авантюру с переодеванием. Показное удальство Шута продолжается до самой последней сцены, в которой он «веселится с бумажником и со своею Шутихою, а солдаты с шутиными дочерьми».

Новая музыкальная и хореографическая лексика. Анализ балета «Ромео и Джульетта». Характерной чертой симфонизма является и подверженность музыкального образа влияниям со стороны противоположных образных систем, и в связи с этим, его ощутимая

изменчивость. Это качество симфонической музыки нашло яркое отражение в балете С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта». Для иллюстрации названного положения достаточно обратиться к существованию в балете темы «Улица просыпается». В начале балета картина пробуждающейся улицы разворачивается на фоне задорной мелодии, но в разгорающейся ссоре она вдруг становится агрессивной, вызывающей, а в сцене приготовления к балу (№9), приданная кормилице, она приобретает оттенок добродушного юмора, другое ее появление наполнено драматическим звучанием и связано со смертью Меркуцио (№34). Такое разнообразие преображений этой темы не ограничивается внешней отзывчивостью на сценические события. Улица с ее ритмом повседневности может стать угрожающей, когда неуправляемые страсти овладевают толпой. С улицей, с заполняющей ее массой простых горожан связана и кормилица. Наконец, Меркуцио трактован Прокофьевым как корифей толпы, именно поэтому его интонационная сфера с живым, задорным гротеском.

Интересно проследить танцевальное воплощение идей композитора в спектакле в постановке Л.Лавровского. Ведущим принципом согласования музыки и сценического действия стал своего рода хореографический речитатив, представляющий своеобразный сплав танцевальных элементов и пантомимы. Такой речитатив позволял найти тонкие и гибкие соответствия пластических образов, творимых исполнителями, движению звукообразов музыки, напоенной стихией танца.

Использование политональности в кантате «Александр Невский».

**Тема 12. Творчество Шостаковича.** Место и значение театральных жанров на примере оперы «Катерина Измайлова», балета «Болт». Ведущая роль симфонического жанра. Публицистические черты в искусстве. Политональность в Ленинградской симфонии. Использование додекафонного письма в симфонии №14.

**Тема 13. Творчество Свиридова** Национальный характер творчества. Проявление его в выборе жанров, тем, образов, в особенностях мелодики. Инструментальная музыка (на примере музыкальных иллюстраций к пушкинской «Метели»). Ведущая роль кантатно-ораториального жанра. Фольклорные истоки новаций в области гармонии Свиридова.

**Тема 14. Творчество Щедрина.** Эволюция творчества. Роль балета. Жанрово-бытовая наполненность ранних произведений (балет «Конек-Горбунок»). Выведение героев классической русской литературы на балетную сцену («Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»). Своеобразие балета «Кармен-сюита».

В балетной литературе можно отыскать немало иных примеров соответствия музыкальной и сценической драматургии. Большой интерес, на



наш взгляд, представляет балет Р.К.Щедрина «Кармен-сюита». Темы, затронутые в этом произведении, несомненно, волнуют старшеклассников, входят в круг их ближайших личных интересов. Волнующие проблемы любви, верности, предательства, яркая темпераментность музыки, выразительное воплощение ее в танце – все это причины, которые определяют целесообразность введения балета Р.К.Щедрина в круг произведений, изучаемых в школе.

«Кармен-сюита» в ее сценическом воплощении оказалась не столько сюитой, сколько одноактным балетом на сюжетные мотивы «Кармен». Эти мотивы объединены привнесенной в спектакль единой темой жизни-арены, на которой разворачиваются судьбы героев, арены, законами которой правит рок.

Несмотря на то, что постановщики балета сохраняют сюжетную последовательность событий: выход-характеристика Кармен, ее встреча с Хозе, гаданье, вспыхнувшая любовь к тореро, диалог с Хозе, смерть Кармен и т.д., общая метафоричность спектакля вывела его из плана конкретного времени, придала реально происходящим событиям сюжета оттенок символики.

Этот балет, несмотря на внешнюю реальность происходящего, выводит это происходящее в план широких обобщений. Поэтому каждый эпизод «Кармен-сюиты» является законченным в себе номером-сценой, но одновременно последовательность их связывает содержание спектакля в единую сюжетную линию действия, и каждый из эпизодов кажется кульминационным сгустком события.

Следует отметить, что эти особенности структуры и драматургии балета Щедрина позволяют обращаться к отдельным сценам балета как к законченным номерам на разных уроках, посвящая их той или иной содержательной стороне произведения, тому или иному сюжетному моменту: зарождение любви, объяснение в любви, пробуждение чувственности, ревность и т.д.

По насыщенности каждого эпизода «Кармен-сюита» заставляет думать о том, что перед зрителями предстает сконцентрированная форма сюжетного многоактного спектакля, но четкость единой образной метафоры, которой подчиняется развитие сюжета, способствует органичности его одноактной формы и делает удобной включение как целого балета так и его фрагментов в контекст школьных уроков музыки.

Авангардные приемы техники письма в инструментальных сочинениях на примере Второй симфонии, Второго фортепианного концерта, фортепианных циклов «24 прелюдии и фуги», «Тетрадь для юношества».

Своеобразие драматургических и музыкально-интонационных решений в опере «Мертвые души».

**Тема 15. Характерные тенденции в современной отечественной музыке.** Особенности претворения исторических тем в музыкальном театре (балет Тищенко «Ярославна»).

«Ярославна» — балет, написанный по мотивам великого литературного памятника России XII века «Слова о полку Игореве». С момента своего возрождения в начале XIX века это произведение неизменно привлекает внимание художников, работающих в самых разных видах искусства. Нельзя не упомянуть в этой связи, несмотря на общеизвестность этого факта, что «Слово» легло в основу одной из величайших русских опер — «Князя Игоря» Александра Порфирьевича Бородина.

Хореография балета и оформление О. Виноградова, музыка, либретто — Б. Тищенко. Спектакль представляет собой «Хореографические размышления в 3-х действиях по мотивам „Слова о полку Игореве“»; премьера спектакля состоялась 30 июня 1974 в Государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде .

Как отмечают театральные критики, балет проникнут болью и гордостью за русский народ, мужественно боровшийся с внутренними и внешними врагами; талантлива музыка балета, созвучная древнерусскому искусству и динамике поэтического повествования «Слова»: при передаче жалобно-печальных сцен в оркестре использована флейта, а для усиления музыкальной экспрессии в других случаях привлечены и современные инструменты. Важную роль играет хор, олицетворяющий коллективное действие (хор служит передатчиком текста «Слова», монологов и диалогов персонажей произведения). Полифония балета, призванная отразить смену чувств героев и трагическую напряженность событий Древней Руси, дополняется лаконичным внешним оформлением с элементами символики древне-русского искусства.

Большое внимание уделено главным образам «Слова», а среди них выделяется образ Ярославны, символизирующей Мать-Родину. Пластика, хореография, музыка и в целом балет «Ярославна» представляют собой новый шаг в развитии советского искусства на базе исторических сюжетов русской литературы. Высокую и в то же время критическую оценку балета «Ярославна» дал Д. Шостакович, отметивший силу и выразительность русскую по духу музыки композитора Б. Тищенко, суровость и трагичность всего спектакля, оригинальную интерпретацию образов «Слова», отличающуюся от музыкального воплощения тех же образов в эпической опере А. П. Бородина.

В музыке «Ярославны» переплелись магистральные линии, пронизывающие все творчество композитора. Сопричастность прошлому и талант погружения в его тайны. Глубокий интерес к подлинному фольклору, прежде всего фольклору русскому, как неиссякаемому источнику музыкальных идей. Не могло не сказаться на стилистике балета и многолетнее увлечение Тищенко музыкой Востока, прежде всего традицией японской средневековой музыки гагаку. Наконец, здесь, как и в лучших симфониях Тищенко, явственно и органично проявилось его обостренное, драматическое переживание мира.

Хореографические размышления — так был определен жанр балета «Ярославна», сочиненного композитором Б.Тищенко по текстам «Слова о полку Игореве». Юрий Петрович говорил о русскости темы, своеобразии исторического момента, запечатленного в литературном источнике, и полемичности взглядов специалистов. О бессмысленных усобицах, губящих Русь, политическом авантюризме князей, лидеров государства, и их ответственности перед народом.

Ю.Любимов, ставший режиссером спектакля, заражал необычными для балета технологичными приемами образного раскрытия движения; лихо показывал, как, ударя ладонями в колено, можно достичь эффекта выбивания зубов в сценической драке. Или как при косьбе «выкашивается» свет до полного мрака. Он настраивал на трагический тон событий, повлекших за собой трехвековое татарское иго. Концепция существенно отличалась от величественной традиции, характерной для эпической оперы Бородина.

Процесс работы был необычным. На первой репетиции эпизода «Усобицы», в котором участвовали четыре князя, Юрий Петрович сказал артистам, что они не должны танцевать, по-балетному имитируя драку, и обратил внимание на слово «свара», его смысловую, энергетическую емкость. Пластический текст должен быть выразительным настолько, чтобы вызвать ужас от кровью залитой земли — так хотел видеть он. В конце свары должен был появиться Святослав и примирить князей. Ю.Любимов предложил, чтобы он вышел с пучком стрел и дал каждому по стреле, а князья ломали их. Когда он предлагал сломать пучок стрел, все понимали, что сделать это невозможно. Так был решен эпизод усмирения князей.

О.Виноградовым были разработаны ключевые композиции: «Барельефы княжеств», «Курганы», конструкции половецких танцев, и самым неожиданным оказалось то, что они исполнялись женским ансамблем на пуантах. Партия Кончака также была поставлена на пальцах.

Необычная функция женского кордебалета лишь подчеркивала столкновение мужской сущности воинственных амбиций и простых чувств Ярославны, а по физическим и эмоциональным нагрузкам, выпавшим на

долю мужского кордебалета, «Ярославну» вряд ли можно сравнивать с каким-либо другим балетом.

Больше всего нареканий городского худсовета вызывал финал спектакля. Постепенно, незаметно для глаз, задник в глубине сцены, на котором были письма «Слова», тлел и к концу почти весь выгорал. Несколько строк оставалось на самом верху. На фоне истлевшего внизу «листа Слова» появлялась орда (женский кордебалет), сливаясь по цвету костюмов с чернокоричневой гарью задника, и мелко топотала пуантами. Глухой гул с нарастанием распространялся в зал, заглушая последние звуки оркестра.

**Характерные тенденции развития отечественной музыкальной культуры второй половины XX века.** Ативоенные настроения. Интерес к новой технике письма. Использование композиторами приемов алеаторики, сонористики, додекафонной системы. Интерес к джазу как воплощению идеи свободы. Полистилистика как метод письма. Композиторы «новой фольклорной волны».

**Творчество Шнитке.** Нравственно-этическая проблематика. Эволюция творчества. Полистилистика как творческий метод на примере кантаты «История доктора Фауста», Концерто-гроссо №№ 1,2, Квинтета, Реквиема.

**Творчество Э.Денисова.** Освоение авангардных методов письма. Хоровая музыка на стихи русских поэтов. Реквием как воплощение новаторских исканий композитора; уход от культовой традиции; новизна композиционного решения; сочетание символики христианских и светских образов; своеобразие текстов; пуантилизм и техника сверх-многоголосья в хоровой партии; сонорные эффекты в оркестровой партии.

**Современная песенная культура.** Джаз, поп- рок-музыка и авторская песня на отечественной сцене. Связь с массовой культурой. Сравнительная характеристика на основе анализа особенностей содержания характерных для каждого направления образов, средств воплощения, сценического бытования.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия / Б. В. Асафьев - М: Музыка, 1954. - 383 С.
2. Барабанов Н. Русская сказка в балетах Сергея Прокофьева /Н.Барабанов//Искусство.-2010.-№12.-с.8-15.
3. История современной отечественной музыки .Вып. 1:1917 - 1941 /под ред. М.Е. Тараканова - М:“Музыка”, 2005г.
4. История современной отечественной музыки. Вып. 2:1941 - 1958 /под ред. М.Е. Тараканова / - М:“Музыка”, 1999г.
5. История современной отечественной музыки. Вып. 3:1960 - 1990 / редактор-составитель Е.Б. Долинская - М:“Музыка”, 2001г.
6. Кандинский А. И. История русской музыки/ А. И. Кандинский, - М.; Музыка, 1972.
7. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова. - М.: Музыка, 1986 . - 462 с., нот.
8. Нестьева М. Эволюция Бориса Тищенко в связи с музыкально-театральным жанром // Композиторы Российской Федерации. Вып. 1. М., 1981.- С. 299—356
9. Нестьев И.В.Жизнь Сергея Прокофьева/И.В.Нестьев.2-е изд. пер. и доп. - М.: Советский композитор, 1973.-713 с.
10. Фокин М.М. Против течения. /Ред.Г.Н. Добровольская М.М. Фокин – Л.: Искусство, 1981 – 510с., 36 ил., порт.
11. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский./Б.М. Ярустовский – Л.: Музыка, 1982 – 264с. Ил., нот.