**МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ГЛИНКА (1804 – 1857)**

Михаил Иванович Глинка - основоположник русской классической музыки. Он сыграл особую роль в истории русской культуры:

* в его творчестве завершился процесс формирования национальной композиторской школы;
* в его лице русская музыка впервые выдвинула композитора мирового уровня, благодаря которому она включилась в контекст вершинных достижений искусства XIX;
* именно Глинка придал общезначимое содержание идее русского национального самовыражения.

Первый русский композитор-классик, современник Пушкина, Глинка был представителем бурного, переломного времени, насыщенного драматическими событиями. Важнейшие из них – Отечественная война 1812 года и восстание декабристов (1825). Они определили основную направленность творчества композитора («Отчизне посвятим души прекрасные порывы»).

Стиль Глинки, как и стиль его современников Пушкина, Брюллова, является синтетическим по своей сути. В нем сплелись в нераздельном единстве классицистская рациональность, романтическая пылкость и юный российский реализм, расцвет которого был еще впереди.

Параллели между Глинкой и Пушкиным стали хрестоматийными. Глинка в русской музыке – как Пушкин в поэзии. Муза Пушкина вдохновила Глинку на создание целого ряда романсов и оперы «Руслан и Людмила». И композитора, и поэта сравнивают с Моцартом, говоря о «моцартовском совершенстве» их дарований. С Пушкиным Глинку роднит гармоничное восприятие мира, стремление к торжеству разума, добра, справедливости, удивительная способность поэтизировать действительность, видеть прекрасное в повседневном (признаки эстетики классицизма).

Как и поэзия Пушкина, музыка Глинки – явление глубоко национальное. Оно питалось истоками русского народного творчества, усваивало традиции древнерусской хоровой культуры, новаторски претворяло важнейшие достижения национальной композиторской школы предшествующего периода. Стремление к национальной характерности стало важным связующим звеном между искусством Глинки и эстетикой музыкального романтизма.

Огромное влияние и на Пушкина, и на Глинку оказало народное творчество. Знаменитые слова композитора «создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» (записаны А.Н. Серовым) вполне конкретно выражают его творческое кредо.

 **Характерные черты стиля**

* идеальное чувство формы, классическая стройность пропорций, продуманность малейших деталей всей композиции;
* неизменное стремление мыслить по-русски, близость русской народной песне. Цитаты подлинных фольклорных мелодий Глинка использует редко, – зато его собственные музыкальные темы звучат как народные.
* мелодическое богатство. Функция мелодии – ведущая в музыке Глинки. Певучая мелодичность, *распевность* роднит музыку Глинки с русским народно-песенным творчеством; особенно типичны секстовые и гексахордовые попевки, опевание квинтового тона, нисходящий ход V–I;
* с вокальностью, распевностью связана в музыке Глинки свобода и плавность голосоведения, опора на традиции подголосочной полифонии;
* преобладание вариантно-попевочного и вариационного развития. Вариантность как метод развития наследуется композиторами «Могучей кучки», Чайковским, Рахманиновым.
* мастерство оркестрового колорита. Использование метода дифференцированной оркестровки. В «Заметках об инструментовке» Глинка определяет функции каждой оркестровой группы. Струнные – «их главный характер – движение». Деревянные духовые – выразители национального колорита. Медные духовые – «тёмные пятна в картине». Особые колористические нюансы создаются путём применения дополнительных инструментов (арфа, фортепиано, колокольчики, челеста) и богатейшей группы ударных.
* многие особенности гармонии Глинки связаны с национальной спецификой русской музыки: плагальность, ладовая переменность, широкое применение побочных ступеней лада, переменный лад, лады народной музыки. Вместе с тем, композитор пользуется средствами современной романтической гармонии: увеличенное трезвучие, доминантовый нонаккорд, средства мажоро-минора, целотоновая гамма.

Творческое наследие Глинки охватывает все основные музыкальные жанры: оперу, музыку к драме, симфонические произведения, фортепианные пьесы, романсы, камерные ансамбли. Но главная заслуга Глинки – создание русской классической оперы. Оперное творчество Глинки стало магистральным для русской оперы, определив два главных ее направления – народная музыкальная драма и сказочный эпос. По словам Одоевского, «с оперой Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе – новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки.

Огромную роль обе оперы сыграли в развитии русского симфонизма. Глинка впервые отказался от прежнего разграничения инструментального изложения на «зоны» аккомпанированного речитатива и сквозного симфонического изложения.

   **ОПЕРА «ИВАН СУСАНИН».**

Это первая отечественная опера, основанная на непрерывном музыкальном развитии без разговорных вставок. Это первая героическая народная музыкальная драма. В основу оперы положено историческое событие – патриотический подвиг костромского крестьянина Ивана Осиповича Сусанина, совершенного в 1613 году. Москва была уже освобождено от польских интервентов, но отряды захватчиков еще бродили по русской земле. Чтобы помешать полному освобождению страны, один из таких отрядов хотел захватить в плен русского царя Михаила Федоровича, только что избранного и жившего неподалеку села Домнино ,близ Костромы. Но Сусанин, которого враги пытались сделать проводником, завел захватчиков в глухой лес и погубил их, погибнув при этом сам.

Работу над оперой Глинка начал в 1834 году. Сначала предполагалось, что автором либретто (литературной основы оперы) будет сам Жуковский. Но он отказался в связи с сильной занятостью, и за либретто взялся секретарь наследника Александра Е.Ф Розен, по рекомендации самого императора Николая I.

В 1836 г. опера была закончена, в Александринском театре начались первые репетиции, а премьеру приурочили к открытию петербургского Большого театра. Опера несколько раз меняла свое название: сначала сам композитор назвал ее «Иван Сусанин». Но опера с таким названием уже была у известного в то время музыканта Катарино Кавоса, поэтому на завершающем этапе работы Глинка переименовал ее в «Смерть за царя». Композитор хотел посвятить ее императору Николаю I, и тот благосклонно принял посвящение, но предложил свой вариант названия: «Жизнь за царя».

После 1917 года опера Глинки долгое время не звучала, так как считалась «монархической». В 1939 году она была возрождена на сцене московского Большого театра под названием «Иван Сусанин». В новом, «советском» либретто, написанном поэтом С. Городецким, исторические факты искажены. Царь в тексте не упоминается, и непонятно, почему поляки, направляющиеся в Москву, оказываются под Костромой (у Розена это мотивировано: здесь, в монастыре, укрывается будущий русский царь, 16-летний Михаил Романов). По сути, версия Городецкого делает бессмысленным сам подвиг Сусанина, который гибнет, спасая многотысячное войско Минина от жалкой горсточки поляков.

Хоть главным персонажем оперы стал Иван Сусанин, Глинка сумел рассказать не только о нем. Многочисленные сюжеты и сцены, в которых приняли участие другие крестьяне, органично дополняют главную линию, придают ей трогательность и драматизм. Люди, отважно сражающиеся против вражеского войска, также стали важнейшими персонажами великой оперы.

Премьера состоялась 27 ноября (9 декабря по новому стилю) 1836 года в Петербургском Большом театре. Оперу горячо приветствовали Пушкин, Жуковский, Гоголь, Вяземский, Одоевский. Вместе с тем, часть придворных кругов была шокирована «простонародным характером музыки», называла ее «мужицкой», «кучерской». В 1840-х – 50-х годах опера давалась лишь изредка, преимущественно в дни официальных торжеств. Лишь в 60-х годах XIX века, когда театр заполнила разночинно-демократическая интеллигенция, «Жизнь за царя» стала самым репертуарным спектаклем.

***Действие 1.*** *В селе Домнине близ Костромы население торжественно встречает молодых воинов, возвращающихся домой после победоносной битвы с поляками, вторгшимися на русскую землю. Антонида с замиранием сердца ожидает своего жениха, Собинина, также принимавшего участие в защите отчизны. Сусанин, её отец, подходит к ней и с волнением сообщает, что поляки отступили лишь временно, теперь они готовятся к новому нападению, к новой битве. Сусанин твёрдо решил, что свадьба Антониды не состоится до тех пор, пока чужеземцы попирают русскую землю. Наконец появляется долгожданный Собинин. Он приносит весть даже более важную, чем весть об одержанной победе: легендарный народный герой Минин выбран вождем ополчения. Минин — надежда всего народа. Услышав добрую весть, Сусанин соглашается на свадьбу дочери и Собинина.*

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

***Действие 3****. В доме Сусанина идут оживлённые приготовления к свадьбе Антониды и Собинина. Сусанин рассказывает своему приёмному сыну Ване, что Минин разбил лагерь неподалёку, в Ипатьевском монастыре, куда к нему стекается вооруженный люд. Свадебное веселье в самом разгаре, когда в дом врываются поляки и приказывают Сусанину провести их в место тайного сбора ополченцев Минина. Сусанин делает вид, что подчиняется требованию поляков, но тем временем обдумывает, как спасти Минина и собирающееся русское войско. В голове его быстро созревает хитрый план. Он заведёт поляков в лесную чащу, откуда они не смогут выбраться. Ваня же предупредит Минина, что поляки напали на его след, пусть он ищет для сбора войска другое место.*

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

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

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

Классически стройную драматургию оперы отличает строгая логика развития основного конфликта – русского народа и польских завоевателей. Каждое из четырех действие и эпилог – это определенный этап в развитии конфликта: Интродукция и 1-е действие – экспозиция образа русского народа и главных героев, 2-е действие – экспозиция польского лагеря, данная в обобщенном плане – чередой парадных эффектных танцев с хором.

В III акте широкий экспозиционный показ противостоящих сторон сменяется острой коллизией: в мирную обстановку крестьянского дома вторгаются враги.

Кульминацией и развязкой служит 2-я картина 4-го действия – сцена в лесу. Она является самым полным инто­национным сплавом ведущих тематических элементов. Показанный порознь в первом и в третьем действиях тематизм сливается в многотемную во­кально-симфоническую композицию. При этом польские ритмоинтонации теряют танцевальный кураж после сусанинских фраз «Туда завел я вас, Куда и серый волк не забегал...». Сквозная тема мазурки становится здесь всё более неуверенной, «усталой» (хроматизмы, выделение стонущей интонации).

Русская и польская сферы ярко противопоставлены: польским танцам с острыми ритмами контрастирует русская песня во всех ее жанровых разновидностях.

Охват русской жизни в первой опере Глинки необычайно широк. Ее звуковой мир включает характерные элементы любимых народом крестьянских песен, плясовых напевов и наигрышей. Здесь и протяжная русская песня (хор «Родина моя»), и хороводная (женский хор из Интродукции – «На зов своей родной страны»), и свадебная (хор подружек Антониды из 3 действия – «Разгулялись, разливалися» с его пятидольной ритмикой и ладовой переменностью). Интонации молодецких песен присущи партии Собинина.

Присутствуют в опере и русское bel canto (Каватина и Рон­до Антониды, Ария Собинина), и элементы русского бытового романса, приподнятого «итальянской» вокальной виртуозностью. Более всего романсовая сфера представлена в характеристике Антониды (ария из 1-го действия, романс «Не о том скорблю», трио «Не томи, родимый»).

Что же касается партии главного героя, Ивана Сусанина, то главным интонационным источником его музыкальной речи является мелос молитв. Он претворен во всем разнообразии возможных настроений – сурового смирения, скорби, горячей мольбы, надежды. В самом ярком, совершенном своем проявлении молитвенный мелос в партии Сусанина выступает в арии «Чуют правду», с ее дли­тельным вариантным развертыванием.

Поляки в опере «Жизнь за царя» показаны обобщенно, без выделения конкретных, индивидуальных фигур. Тем не менее, «польская» музыка оперы не уступает русской сфере в яркости материала.

Открывает оперу ,как и положено, увертюра. *Увертюра* начинается величественным вступлением. Взволнованность и динамичность ее основного, быстрого раздела предвосхищает драматические события оперы.

**В первом акте** значительное место занимают хоры. *Интродукция «Родина моя»* — величавая народная сцена; основная мелодия хора, словно подсказанная широким раздольем русских просторов, напоминает народную песню. Интродукция включает в себя два хора: мужской «Родина моя» и женский «На зов свое родной страны».Тема хора «Родина моя» имеет ярко выраженный народный колорит. Начальный мелодический оборот V–I–VI–V в мажоре (предтеча «руслановского» гексахорда) завершается плавным нисхождением к тонике. Мелодию темы сопровождает плагальный оборот, выполняющий функцию своеобразной «лейтгармонии» оперы. Именно эта тема прозвучит в одной из кульминаций («Страха не страшусь» в III действии) и в начале Эпилога. Минорный вариант темы («Тех, кто в смертный бой») ляжет в основу ряда тем скорбно-медитативного характера: каватины Антониды, ее же романса «Не о том скорблю, подруженьки».

*Каватина и рондо Антониды «Ах ты, поле, поле»,* отмеченные то мечтательной грустью, то шаловливой грацией, создают поэтичный образ девушки. Мягким лиризмом проникнут *терцет «Не томи, родимый».*

**Второй акт** резко контрастирует с первым. Здесь основное место занимают блестящие бальные танцы. За торжественным *полонезом* следует энергичный, стремительный *краковяк*; плавный, легкий *вальс* сменяется темпераментной *мазуркой*.

**Третий акт** делится на две части. Первая — лирическая, интимная по настроению, отличается светлым колоритом, спокойным, медленным течением действия; здесь преобладают сольные номера и ансамблевые сцены. Второй половине акта свойственно стремительное развитие действия, резкие контрасты, драматические столкновения; музыка выражает волнение, печаль, гнев, тревогу. Светлая и ясная мелодия *песни Вани «Как мать убили у малого птенца»* и дуэт Сусанина и Вани передают чувства неомраченной радости и покоя. Эти чувства развиваются в большом ансамбле главных действующих лиц («Милые дети»). *Сцена Сусанина с поляками* — центральный и наиболее драматичный эпизод акта. Композитор использует здесь ритмы полонеза и мазурки, в партии же Сусанина звучат широкие напевы хоровой интродукции. *Свадебному хору* подруг Антониды «Разгулялися, разливалися» с его мягкими мелодическими оборотами присущ ярко выраженный народно-песенный склад. Полон душевного волнения *романс Антониды* с хором «Не о том скорблю, подруженьки».

**Четвертый акт** предваряется симфоническим *антрактом*, рисующим ночной зимний пейзаж.

Первая картина в постановках обычно выпускается. Вторую картину составляет большая героическая *ария Вани с хором «Бедный конь в поле пал».*

Центральный эпизод третьей картины — *ария Сусанина «Ты взойдешь, моя заря»;* в ней слышатся глубокая скорбь, душевная боль и в то же время мужество.

**Эпилог** оперы — грандиозная массовая сцена, среднюю часть которой составляет терцет Антониды, Вани и Собинина, оплакивающих гибель Сусанина. Оперу завершает величественный *хор «Славься*» — светлый гимн русскому народу, выдающийся художественный памятник беззаветному народному патриотизму.

 **ОПЕРА «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА».**

Ее премьера состоялась ровно через 6 лет после постановки первой оперы Глинки «Жизнь за царя» (27 ноября). После народно-исторической трагедии композитор обратился к сказке, поэтично пересказанной в юношеской поэме А.С. Пушкина . Идея создания оперы возникла у Глинки не случайно. Живой интерес к русскому эпосу, «преданьям старины глубокой» испытывали в те годы многие деятели русской культуры.

Не меняя канвы пушкинского текста, композитор внес в него некоторые изменения. Так, например, у Пушкина временами проявляется легкая юношеская ирония по отношению к своим героям, у Глинки этого нет. Наделив положительных героев глубокими характерами, он придал им большую этическую значимость. Его «Руслан» – едва ли не самое «мажорное» произведение во всей оперной классике, посвященное идее торжества любви, победы богатырской силы над темными силами зла. Пушкинская поэма в интерпретации Глинки отличается эпическим тоном, она как бы «распета на былинный лад» (Асафьев). Композитор назвал свое сочинение «большой волшебной оперой». По жанру это народная сказочно-эпическая опера .

Либретто Валериана Ширкова, Константина Бахтурина и Михаила Глинки .

*Действие происходит во времена Киевской Руси.*

***Действие 1****. Светозар, великий князь Киевский, устраивает пир в честь своей дочери Людмилы. Людмила подает руку Руслану. Князь одобряет выбор дочери, и пир переходит в свадебное торжество. Баян предрекает в своих песнях беду, грозящую Руслану и Людмиле. Народ желает счастья молодым. Вдруг страшный гром потрясает хоромы. Все засыпают. Когда все приходят в себя, оказывается, что Людмила исчезла. Светозар в отчаянии обещает руку Людмилы тому, кто возвратит исчезнувшую княжну.*

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

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

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

***Действие 3.****Волшебница Наина обещала Фарлафу избавить его от соперников. Её чаровницы заманили к себе Ратмира и не отпускают его, лишая воли, обольщая его песнями, танцами и своей красотой. Потом Ратмира должна убить Наина. Такая же участь ждет и Руслана. Помешать чарам Наины пытается её пленница Горислава, покинувшая свой гарем в поисках Ратмира. Но появляется Финн и освобождает героев. Они все вместе отправляются на север.*

***Действие 4****.Во дворце злого Черномора музыкой и танцами развлекают Людмилу. Но все напрасно! Людмила думает только о своем возлюбленном Руслане. Но вот наконец Руслан попадает во дворец Черномора. Черномор погружает Людмилу в глубокий сон, а затем принимает вызов Руслана на смертный бой. Волшебным мечом Руслан отрезает карлику бороду, в которой содержалось его могущество. Руслан побеждает Черномора и спешит к Людмиле. Руслан видит, что его невеста спит мёртвым сном, невольная ревность охватывает витязя. Но Ратмир и Горислава успокаивают его. Руслан забирает её и, сопровождаемый друзьями и бывшими рабами Черномора, покидает дворец, устремив свой путь на Киев в надежде там разбудить юную княжну.*

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

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

Новый жанр (сказочно – эпическая опера) определил особенности драматургии «Руслана».

 Для нее характерны:

* неспешное развертывание событий, свойственное русским былинам;
* большая роль «случайности» в развитии сюжета ;
* замена острого интонационного конфликта (имевшего место в «Жизни за царя») контрастом. Враждебные силы здесь не столько сталкиваются, сколько контрастно *сопоставляются*. Самые напряженые и драматические моменты остаются «за кадром» (например, битва Руслана с Черномором);
* размеренное эпическое повествование складывается в чередование больших контрастных картин:
	+ 1-е действие – экспозиция образов главных героев (интродукция: свадебный пир Руслана и Людмилы в княжеских палатах Светозара) и завязка сюжета (похищение Людмилы). Далее следует ряд отдельных картин – эпизодов сказочных приключений героев.
	+ 2-е действие: 1-я картина: встреча Руслана с волшебником Финном, его рассказ о любви к волшебнице Наине;
	+ 2-я картина: встреча Фарлафа с Наиной, которая обещает помочь ему найти Людмилу;
	+ 3-я картина: встреча Руслана с Головой, поединок, рассказ Головы, получение Русланом меча, которым можно сразить Черномора;
	+ 3-е действие: волшебный замок Наины, в который попадает вначале Ратмир, а затем Руслан. От волшебных чар Наины их спасает Финн;
	+ 4-е действие: Людмила тоскует в волшебных садах Черномора. Появляется Черномор. Руслан звуком сигнального рога вызывает Черномора на битву и побеждает, отрубив его бороду, в которой спрятана волшебная сила. Руслан находит Людмилу, но не может разбудить ее.
	+ 5-е действие: 1-я картина: рабы Черномора сообщают Ратмиру об исчезновении Людмилы и о том, что Руслан отправился спасать ее. Финн передает Ратмиру волшебный перстень, который должен разбудить Людмилу.
	+ 2-я картина: княжеские палаты Светозара. Фарлаф приносит похищенную им Людмилу, но разбудить ее никто не может. Появляется Руслан и пробуждает ее с помощью перстня, переданного ему Ратмиром. Народ прославляет жениха и невесту.
* преобладание законченных сцен и отдельных замкнутых номеров, сравнительно небольшая роль сквозного действия;
* множество равнозначных персонажей, несколько линий действия (Руслан и Людмила, их борьба за счастье и противодействие им Черномора и Наины; Ратмир – Горислава;  Фарлаф и Людмила, отчасти Фарлаф и Наина; Финн и Наина;
* показ не столько событий, сколько реакции персонажей на них, выраженная в законченных номерах, а также включение номеров, не связанных с действием (песенные «рассказы» Баяна, баллада Финна, рассказ Головы);
* использование «закона симметрии», характерного для русского фольклора. Тематизм увертюры повторяется в финале 5 действия в той же тональности D-dur, что придает опере особую стройность и завершенность. Кроме того,  возникает и сценическая арка: интродукция и финал рисуют величавые картины Киевской Руси, это монументальные хоровые сцены. Уравновешенность и стройность пропорций отличает не только общую конструкцию в целом, но и отдельные действия, сцены.
* тот же неписанный закон сказывается в расстановке главных действующих лиц. Двум злым волшебниками – Наине и Черномору – противостоят два добрых вещих старца – Баян и Финн; Руслану и Людмиле «вторит» другая любящая пара – Ратмир и Горислава.

В музыкальном отношении положительны» и отрицательные персонажи в «Руслане и Людмиле» разграничены. Первых характеризует вокальная музыка, вторых – инструментальная. Черномор вообще не поет, он немой персонаж, а Наина поет на одной-двух нотах сухой скороговоркой. Важным средством обрисовки фантастических героев является гармония – целотонная «гамма Черномора», элементы уменьшенного лада (например, уменьшенное трезвучие в характеристике Наины), острые диссонансы. Изысканность глинкинской фантастики сближает «Руслана» с «Обероном» Вебера и «Волшебной флейтой» Моцарта.

В характеристике положительных героев господствует народно-песенный тематизм. Композитор воссоздает наиболее яркие особенности русской народной песни, ее мелодику, гармонию, ритмику, не прибегая к прямому цитированию. Особенно широко представлены древнейшие пласты музыкального фольклора – обрядовые песни (свадебные, величальные), былины, плачи и причеты (в хорах 5-го действия, отчасти в партии Людмилы в плену у Черномора), интонации эпических песен в партии Руслана.

Контрастно сопоставляются в «Руслане и Людмиле» не только реальность и фантастика, но и Русь с Востоком. В восточных сценах композитор использует подлинные народные мелодии, бытующие в разных регионах Кавказа и Ближнего Востока – арабские, персидские, грузинские. Таким образом, «Восток» Глинки – это собирательное понятие, без точных национальных координат. Богатейшая фантазия композитора сотворила целый мир красочных, изысканных, необычных по звучанию музыкальных образов – то темпераментных и энергичных, то созерцательных, томных, упоительных. Эти находки позднее легли в основу оригинальной сферы русской музыки – «русского Востока».

Оркестровое мастерство – одна из отличительных особенностей «Руслана и Людмилы». Некоторых героев постоянно сопровождают определенные тембры (поэтому они называются лейттембрами): образ Руслана связан с тембром кларнета, Людмилы – с легкими пассажами флейты или со скрипкой, Гориславы – с «экзотическим» тембром фагота. Ратмира сопровождает тембр английского рожка, Наину – «колючее» звучание деревянных духовых, играющих стаккато.

Экспозицией важнейших тем оперы и концентрированным выражением ее идеи является *увертюра*, написанная после завершения оперы. Форма сонатная, построенная на сопоставлении противоборствующих образов: светлое, положительное начало сосредоточено в экспозиции, репризе и заключительной части коды; разработка и начальный раздел коды посвящены образам злой фантастики.

Начало увертюры (вступительный раздел, главная партия и начало связующей) целиком взяты из финала пятого действия. Богатырские образы проявляются уже в теме вступления – могучих аккордах.

*Главная тема* стремительна и оптимистична, «летит на всех парусах» (выражение Глинки). Она основана на гексахордовой попевке («глинкинский гексахорд»).

В основе *побочной партии* – лирическая тема любви Руслана («О, Людмила, Лель сулил мне радость» из его арии). В *разработке* вновь возникает образ Черномора – в «аккордах оцепенения», которые звучат в сцене похищения Людмилы. В коде у тромбонов дважды проходит полная целотонная гамма («гамма Черномора»), но после нее возвращаются интонации главной партии и вступления, воплощая идею торжества добра над злом.

**Первое действие.** Открывается монументальной хоровой сценой. Это *интродукция*, музыка которой создает ощущение древности. Главной фигурой интродукции является певец-сказитель Баян, известный по старинным сказаниям – образ-символ, воплощающий народную мудрость .

По форме интродукция представляет собой рондообразную композицию. Рефреном служит запев Баяна «Дела давно минувших дней», развивающийся у хора и солистов (на основной попевке – глинкинском гексахорде), а эпизодами – две песни сказителя. Хоры интродукции написаны в старинном жанре величальных свадебных песен.

В *первой песне Баяна* (тенор) – *«Оденется с зарею»* – звучит предсказание будущих драматических событий оперы (о том, что «рок грозит жениху гибелью»). Характер былинного сказа подчеркивают аккорды arpeggiato арфы и фортепиано. Они имитируют игру на гуслях, которой традиционно сопровождалось исполнение былин. Народный колорит создается и ладовыми средствами (используется фригийский и натуральный минор). Также типично для русской народной песни поэтическое сопоставление образов природы и человека (цветок любви и жених, буря и рок).

*Вторая песня Баяна – «Есть пустынный край»* – вносит в праздничную атмосферу элемент лирического раздумья. Она посвящена памяти Пушкина («но недолог срок на земле певцу») .

Характеры главных героев раскрываются в развернутых ариях-портретах. Людмила (сопрано) является воплощением женственности, красоты и любви. Это идеальный возвышенный образ – архетип чистоты, искренности и верности. Ее первая характеристика дана в *каватине* из 1-го действия. Это огромная сцена с участием хора. Сначала, согласно свадебному обряду, Людмила прощается с отчим домом – «Грустно мне, родитель дорогой» . Музыка проникнута светлой грустью. Как и в партии Антониды, здесь сочетаются распевность русской народной песни, интонации городского романса и сложное виртуозное пение. Виртуозность вокальной партии акцентирует юную жизнерадостность Людмилы.

Затем героиня обращается к неудачливым претендентам на ее руку – Фарлафу и Ратмиру. С каждым из них она говорит по-разному: с Фарлафом – шутливо («Не гневись, знатный гость» в ритме польки, ), к Ратмиру обращается, имитируя восточные интонации («Под роскошным небом юга» – хроматизмы, гармонический мажор).

В целом, в каватине создается образ юной и по-детски беспечной княжны. Кульминация свадебного обряда 1-го действия – *хор «Лель таинственный, упоительный»* , в котором возникает атмосфера древнего языческого действа. Впечатление архаики создается унисонным исполнением мелодии в пятидольном метре, с повторением звуков в октавном удвоении, диковатыми выкриками «Ой, Дидо!». Повторение мелодии без изменений образует форму «глинкинских вариаций» (варьируются фактура и оркестровка).

 Хор резко прерывается – начинается *сцена похищения Людмилы*. Вторжение враждебной фантастической силы меняет строй музыки: грозно звучит целотонная гамма (симметричный лад воспринимается здесь как нечто бесстрастно-холодное, враждебное).

Все присутствующие при похищении охвачены оцепенением, которое изображено музыкальными средствами. На протянутый тон (ми-бемоль, энгармонически заменяемый ре-диезом) нанизываются доминантсептаккорды к различным тональностям, имеющие этот звук в своем составе. Они остаются без разрешения, «повисают в воздухе», создавая впечатление нереальности происходящих событий. На этом фоне звучит квартет 4-х низких голосов «Какое чудное мгновенье». Его участники – три витязя (Руслан, Ратмир и Фарлаф) и Светозар – поют канон, словно в полусне, повторяя одну и ту же фразу в медленном темпе.

**Второе действие.** Центр 1-й картины второго действия – *баллада Финна,* где звучит цитата финской народной песни. В предпоследнем куплете, где Финн описывает Наину как «старушку дряхлую, седую», звучат аккорды стаккато деревянных духовых, которые станут лейтмотивом Наины.

*Сцена Фарлафа и Наины* (2-я картина второго действия) – комическая. Фарлаф боится Наины («Страшная старушка зачем идет сюда» и т. п.). В *Рондо Фарлафа «Близок уж час торжества* моего» используется типичный для итальянской комической оперы буффа прием скороговорки в басовой партии; здесь он изображает характер Фарлафа, труса и лентяя. Герой захлебывается от радости, что ему удастся найти Людмилу без усилий, при помощи Наины.

3-я картина второго действия посвящена Руслану (баритон). В этом образе отразились представления о патриотизме и доблести былинных и сказочных богатырей, которые в народном сознании всегда олицетворяли защитников и спасателей земли русской.

В портретной *арии Руслана* три раздела. Вокальная партия в характере распевного речитатива передает раздумья о бренности всего земного. Картина завершается *сценой Руслана с Головой*. Партия Головы исполняется мужским хором, поющим в унисон. Поверженная голова рассказывает Руслану свою историю. Когда-то она была храбрым витязем-гигантом, но на свою беду имела младшего брата-карлика, злобного Черномора, который завидовал старшему. Однажды Черномор открыл секрет, найденный им в черных книгах, что за восточными горами в подвале хранится меч, который опасен для обоих братьев. Черномор уговорил брата отправиться на поиски этого меча и, когда он был найден, обманным путем завладел им и отрубил брату голову, перенес её в этот пустынный край и обрек на то, чтобы она вечно сторожила меч. Голова предлагает Руслану взять меч и отомстить коварному Черномору.

**Третье действие.** Третье действие можно охарактеризовать как восточное. Оно происходит в волшебном замке Наины, которая завлекает Руслана и Ратмира в свое царство неги. Мягкий, вкрадчивый хор волшебных дев Наины (*Персидский хор*, ) основан на подлинной мелодии восточной песни, написан в форме глинкинских вариаций (на неизменную мелодию).

Появляется Горислава – возлюбленная Ратмира, которая отважилась вызволять его из замка Наины. Ее портрет дан в *каватине* (страстные романсовые интонации). *Ария Ратмира*, как и ария Руслана, состоит из контрастных разделов – медленного речитативного и быстрого «Чудный сон живой любви». Это – очень быстрый вальс.

Итак, Ратмир увлекается волшебными девами и отвергает Гориславу, – зато появляющемуся в финале Руслану она очень нравится («Этот грустный взор, страстью распаленный, голос, звук речей, стройные движенья тревожат сердце мне… И Людмилы милый образ тускнеет, исчезает…»). К счастью, вовремя появляется Финн – он разрушает чары Наины и ее волшебный замок превращается в лес. Руслан снова готов спасать Людмилу.

**Четвертое действие** открывается сценой Людмилы в садах Черномора. Ее *ария «Ах ты, доля-долюшка»* звучит как задушевная русская лирическая песня. Для мелодии характерны «никнущие» окончания фраз, аккомпанемент «гитарный». Ария является частью большой рондообразной сцены, в которой чередуются сольные и хоровые эпизоды. Это небольшие хоры водяных и волшебных дев, которые звучат очень беззаботно, что создает контраст с состоянием Людмилы.

Музыкальным портретом *Черномора* является условно-варварский *марш*. Музыка этого марша характеризует злого волшебника, одновременно грозного и комичного (без своей бороды карлик абсолютно бессилен). В средней части – трио – нежно звучащие в высоком регистре колокольчики, pizzicato струнных олицетворяют иллюзорность сказочного мира, которым правит этот.

За маршем следуют *восточные танцы*. Это характерный балет, составленный из различных по национальному колориту народных танцев. За плавным и томным *турецким* танцем следует подвижный и мужественный *арабский* танец, а затем огненная, вихревая *лезгинка*. В лезгинке использованы две подлинные закавказские мелодии, которые Глинка узнал от художника И. К. Айвазовского, услышавшего их в Крыму. Лезгинка прерывается сигнальным призывом Руслана (соло трубы за сценой) и переходит в хор рабов, наблюдающих за небесным поединком витязя и Черномора.

**Пятое действие**  происходит в древнем Киеве. Киевляне оплакивают княжну. Выделяются два *хора: ««Ах ты, свет Людмила*» – горестный, близкий народным причитаниям, своеобразное русское lamento. Усиливает выразительность каноническая имитация солирующей скрипки. *Второй хор – «Не проснется птичка утром»* – лирический, мягкий, в духе бытового романса.

Чудесное пробуждение Людмилы вызывает всеобщее ликование. Основная тема финала (prestissimo) – это главная партия в увертюре к опере.

В финале-апофеозе звучит ликующий *хор народа «Слава великим богам»* на материале увертюры.

 **СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО.**

Симфоническое творчество Глинки составляет важнейший этап на пути рождения русской симфонической школы, которая в первой половине XIX века находилась в процессе становления. В это время инструментальное творчество русских композиторов было связано преимущественно с домашним музицированием.

В западноевропейской музыке 1830–40-х годов основные достижения в симфонической области связаны с жанром большой симфонии (симфонии современников Глинки – Берлиоза, Мендельсона, Шумана). Глинка же не написал циклической симфонии . Ему оказался ближе *жанровый программный симфонизм*, основанный на разработке народных песенных и танцевальных тем.

В своих симфонических произведениях композитор не стремился к музыкальному изложению конкретных сюжетных подробностей (в отличие, например, от Берлиоза). Программность использовалась им в обобщенном виде. Картинность и художественное обобщение народной жизни – вот что составило реальную программу его симфонических увертюр – «Камаринской» (1848), «Арагонской хоты» (1845), «Ночи в Мадриде» (1851, первая редакция 1848). В этих сочинениях, а также в «Вальсе-фантазии (1856), были заложены основы русского классического симфонизма. Все они были созданы в последние годы жизни Глинки[1](http://musike.ru/rml/glinka/symphony%22%20%5Cl%20%22sdfootnote1sym).

Разрабатывая план симфонической увертюры, Глинка экспериментировал с формой сочинения и никогда не повторялся. В каждом сочинении найден свой способ оформления музыкального материала. В «Камаринской» композитор обратился к форме двойных вариаций, в «Арагонской хоте» предпочел сонатную структуру, в «Воспоминаниях о летней ночи в Мадриде» – концентрическую композицию.

 **«Камаринская».** Фантазия для оркестра на темы двух русских песен (1848).

Замысел этого гениального «русского скерцо» (так называл «Камаринскую» сам композитор) прост. Глинка уловил нечто родственное в двух, казалось бы, несхожих русских народных песнях. Одна – протяжная свадебная «Из-за гор, гор высоких», другая – плясовая «Камаринская». Обе песни имеют общую плавно нисходящую попевку, которая становится базой для их постепенного сближения в процессе развития. Изначальный контраст протяжной и плясовой, коренной, типичный для русского фольклора, можно рассматривать как художественное обобщение двух сторон русского характера (говоря словами Пушкина – «то разгулье удалое, то сердечная тоска»).

«Камаринская» написана в форме двойных вариаций. Вариации располагаются группами на каждую тему, образуя несколько разделов:

вступление;

I раздел – вариации на тему протяжной песни;

II раздел – вариации на плясовую;

III раздел – возвращение протяжной, ее дальнейшее варьирование;

IV – новые вариации плясовой песни;

кода.

*Вступление* - энергично*.*

*Первая тема* - это старинная свадебная мелодия, которую запевают струнные инструменты в унисон, без аккомпанемента. Интонационно она связана со вступлением, но звучит мягче. В трех последующих вариациях к сольному запеву присоединяются всё новые голоса – основная мелодия обрастает певучими подголосками по принципу *глинкинских вариаций*(мелодия остается неизменной, меняются регистр, тембр, динамика, фактура, инструментовка). В целом весь раздел построен по образцу хоровой куплетной песни, развитие которой устремлено от сольного запева к величавому звучанию хора. 1 вариация – пасторальная, у деревянных духовых, 2-я – в более низком регистре, обрастает подголосками, 3-я кульминационная, в оркестровом tutti.

Второй раздел фантазии образуют полифонические вариации на бойкую плясовую камаринскую – *вторая тема*. Ее задорная мелодия в четком ритме звучит сначала у скрипок в унисон, затем в сопровождении альтового подголоска. Музыка вызывает представление о веселой русской пляске, слышатся то задорные и свирельные переливы духовых, то «балалаечные» наигрыши струнных (pizzicato), то затейливые орнаментальные узоры кларнета. Постепенное накопление голосов в первых пяти проведениях приводит к tutti в 6-й вариации.

*Кода*основана на вариационном развитии плясовой темы в главной тональности. К мелодической остинатности теперь присоединяется «basso ostinato». Начинаясь в большой октаве, оно стремительно устремляется вверх, завоевывая всё новые вершины. Глинка насыщает коду яркими динамическими и тембровыми контрастами, юмористическими эффектами (знаменитые педали валторн, затем труб, диссонирующие с основной темой, неожиданные паузы, прерывающие тему). Остроумно задумана концовка, где реплике одинокого голоса скрипки отвечает пустая «вопрошающая» квинта валторн.

 **«Вальс-фантазия» .**Кроме народно-жанрового симфонизма, Глинка заложил основу для развития *лирико-психологического* направления в русской инструментальной музыке. Создание «Вальса-фантазии» связано с глубокими личными переживаниями композитора.

В 1839 году Глинка, уже получивший известность в Петербурге как автор прекрасных романсов и инструментальных пьес, работал над своей первой оперой. Несчастливый в браке, он в доме одной из своих сестер, Марии Ивановны Стунеевой, встретился с Екатериной Ермолаевной Керн, дочерью Анны Керн, которой Пушкин посвятил стихотворение «Я помню чудное мгновенье». В отличие от матери, Екатерина Керн не была красавицей, но Глинка серьезно увлекся ею. Екатерине он посвятил романс, написанный на пушкинские стихи, посвященные ее матери, и тогда же стал работать над фортепианным «Вальсом-фантазией» — своего рода поэмой вальса, сочинением не программным формально, но вдохновленным образом Екатерины Ермолаевны, словно рисующим ее в обстановке бала. Ей он негласно и посвятил свое сочинение, однако сделать открыто этого не мог, опасаясь скомпрометировать любимую, и осуществил это завуалированно, посвятив «Вальс-фантазию» Д. Стунееву, мужу своей сестры. Любовь Глинки была взаимной, однако роман скоро кончился: оба были несвободны, к тому же Екатерина Ермолаевна скоро уехала по совету врачей на Кавказ. Все кончилось. В 1842 году Керн вернулась в Петербург, но встреча ее с Глинкой уже не имела для него прежнего значения. Вскоре он через общую знакомую вернул ей ее письма, а затем без сожалений уехал за границу.

Вальс начинается настойчивыми взлетающими пассажами струнных и фаготов, словно призывающими к вниманию. После генеральной паузы у скрипок на фоне скупого аккомпанемента вступает обаятельная мелодия, полная поэзии. Ей отвечают флейта и кларнет в октаву. В перекличке струнных и деревянных духовых развивается вдохновенная поэма танца. Звучание то усиливается до фортиссимо, то снова затихает. Одна поэтичная тема сменяется другой, но неизменно, даже в эпизодах самой громкой звучности прозрачна и ясна оркестровка, в которой отсутствуют грузные басы, и медная группа представлена неполно. В отдельные моменты занята только струнная группа, исполняющая и аккомпанемент и полную изящества мелодию; затем ее оттеняют нежные тембры деревянных. Неожиданную краску привносит тромбон, со всей возможной для него выразительностью запевающий соло. Перед заключением партитуру расцвечивают характерные удары треугольника, подчеркивающие ритм. Перед слушателями проносятся то легкие, грациозные, то шутливые, то печальные, то мужественные образы. Решительный взлет скрипок на фортиссимо... Генеральная пауза. И легкие нисходящие пассажи завершают вдохновенную поэму танца.

**«Арагонская хота».** Это одна из «Испанских увертюр» Глинки. М.И. Глинка был первым русским композитором, побывавшим в Испании (1845-1847). Он изучал культуру, нравы, язык испанского народа; записывал испанские мелодии (от народных певцов и гитаристов), наблюдал народные празднества. Испанские впечатления вдохновили его на создание двух симфонических увертюр. Это «Арагонская охота» (1845) и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (1848-51), где воспроизведены картины жизни испанского народа.

В «Арагонской хоте» композитор обратился к самой популярной народной испанской теме. Услышав ее в исполнении испанских гитаристов, он был восхищен ее своеобразной жизнерадостной грацией. Это мелодия хоты (испан. jota) – национального испанского трехдольного танца, ставшего одним из музыкальных символов Испании.

***Хота***  — парный испанский национальный танец, в трёхдольном размере. Существуют:

Арагонская хота — самый старый и самый известный вид хоты. Считается классическим видом.

Каталонская хота — официально признанный правительством танец Каталонии.

Кастильская хота — отличается от Арагонской хоты более быстрым темпом.

Филиппинская хота — хота, адаптированная филиппинцами в период испанской колонизации Филиппинских островов.

Хота обычно исполняется в национальных костюмах с кастаньетами и пением. Темы таких песен могут быть различны, например: семья и брак, политика, религия и т. д. В некоторых регионах хота также является частью ритуала почитания умерших и исполняется в траурной процессии. Исполнение хоты возможно и в сопровождении оркестра, в который входят гитары, лютни, барабаны.

«Арагонская хота» открывается медленным вступлением в характере сурового марша-шествия (Grave). Его музыка, с торжественными фанфарами, контрастными перепадами динамики, полна сдержанной силы и величия. Это образ суровой и прекрасной Испании. После характеристики «места действия» развитие переключается в «конкретно-событийный» план. В сонатном разделе, ярко контрастном вступлению, возникает картина праздничного народного веселья.

Инструментовка мастерски передает колорит испанской народной музыки. Легкие pizzicato струнных и щипки арфы раскрывают поэтический образ гитарного наигрыша (*1-я тема главной* *партии* – подлинная мелодия арагонской хоты), деревянные духовые имитируют пение в вокальной части танца (*2-я тема главной партии* – копла).

В *побочной* же *партии,* изящной и грациозной, напоминающий наигрыш мандолины, Глинка блестяще реализует характерную композиционную особенность народной хоты.

*Разработка* строится на принципе постепенного нарастания динамики, с постоянным переключением планов: как бы «выхваченные» из общей массы сольные сценки сменяются блестящим звучанием всего оркестра. Перед центральной кульминацией звучание хоты прерывается затаенно-тревожным тремоло литавр и фанфарами «меди», напоминая о теме вступления – это Испания, край необузданных страстей.

Высшую точку развития знаменует ослепительно яркая тема хоты, проводимая всем составом оркестра. Она почти осязаемо раскрывает картину всенародного ликования.

*Реприза* – главная и побочная, казавшиеся в экспозиции разными темами, выглядят здесь как единое последование вариаций на заданную гармонию. Синкопированные фанфары коды образуют тематическую арку вступлению, но окрашиваются в яркие, праздничные тона.

В этой увертюре Глинка использует большой состав оркестра, Особую роль играют кастаньеты – испанский инструмент, подчеркивающий национальный колорит, а также арфа.

 **РОМАНСЫ.**

Камерно**-**вокальная музыка – излюбленная сфера в творчестве Глинки, к которой он обращался на протяжении всей своей жизни. Она включает более 70 песен и романсов (в том числе цикл «Прощание с Петербургом»на слова Н.В. Кукольника). В основном это лирические сочинения, не утратившие связи со сложившимися традициями.

На стиль романсов Глинки повлияли:

* русский бытовой романс, городская песня;
* мелодика русской народной песни;
* итальянский стиль bel canto. Глинка был в Италии в1830-1833 годы, и мог «на месте» ознакомиться с итальянской музыкой. Он был лично знаком с Беллини и Доницетти, часто посещал театр, после чего на память играл запомнившиеся мелодии.

Вокальное творчество композитора связано с самыми популярными жанрами начала XIX века – элегией, «русской песней», балладой (типичными для творчества А.А. Алябьева, А.Н. Верстовского, А.П. Есаулова). Все эти жанры подняты Глинкой на новый художественный уровень.

Романс***«Не искушай меня без нужды»***(стихиЕ.А. Баратынского) является классическим образцом жанра **элегии**, с типичной для него плавностью мелодической линии, начальной восходящей секстой, чувствительными задержаниями («вздохами»). За внешней сдержанностью, говорящей об остывшем чувстве, композитор расслышал живое волнение.

Куплетная композиция выстроена в идеальном соответствии с компози­цией стиха. Каждый куплет представляет собой простую двухчастную форму. Мелодия первой части (a-moll) отличается сдержанным спокойствием, повествовательностью, в ней нет ясно выраженных кульминаций. Вторая часть начинается в параллельном мажоре (C-dur), но мажор «затенен» хроматизмами. Вопреки словам, говорящим о неверии в любовь, музыка наполняется живым и трепетным чувством. Интонации приобретают патетический характер, особенно в кульминационной фразе («и не могу предаться вновь»).

В более позднем романсе ***«Сомнение»*** (слова Нестора Кукольника, 1838)черты элегии переосмысливаются в драматическом ключе. На смену мечтательной лирике приходит романтическая «поэзия скорби». Печальная мелодия романса, поначалу размеренная и сдержанная, постепенно расширяется в диапазоне. Ее плавное течение прерывается короткими возгласами, акцентирующими наиболее заметные слова текста («я плачу, я стражду»). Волнение этих возгласов последовательно возрастает.

Средняя часть («напрасно надежда…») построена на развитии того же «восклицательного» мо­тива в обращении (нисходящая ум.3). Таким образом, патетический мотив, являющийся кульминацией пер­вой части, как бы заполняет собой всю среднюю часть, более взволнован­ную, неустойчивую.

Одной из вершин в развитии жанра вокальной **баллады** является фантазия ***«Ночной смотр»*** на слова В.А. Жуковского. Она была написана вскоре после завершения оперы «Жизнь за царя». Опираясь на романтическую легенду о Наполеоне, встающем по ночам из гроба, Глинка рисует фантастическую картину ночного парада мертвого войска. «Ночной смотр» является оригинальным примером глинкинской декламационности. Нередко применяя декламационный принцип, композитор отнюдь не стремился к музыкальному воспроизведению рече­вых интонаций (что так характерно, например, для Даргомыжского и Мусоргского). В большинстве случаев он сводит мелодию к ритмическому скандированию на одном звуке. Многие эпизоды «Ночного смотра» приближаются по характеру к оперной «мелодраме» – речевой декламации на фоне инструментального сопровождения.

Используя варьированно-куплетную форму, Глинка объединяет ее движением марша. Фортепианная партия изображает дробь военного барабана, звучание литавр, труб. Самый значительный момент в развитии сюжета – появление героя повествования, полководца, подчеркнут тональным сдвигом (f-moll — Des-dur).

**Романсы на стихи А.С. Пушкина .** Расцвет камерно-вокальной музыки Глинки приходится на конец 30-х – 40-е годы, которые можно назвать «пушкинской порой» в его творчестве. Глинка глубже и вернее других современников Пушкина передал в своей музыке полноту и гармоничность жизнеощущения, свойственные его поэзии.

Всего Глинка создал на стихи Пушкина десять романсов, два из них появились еще при жизни поэта – **«Не пой, красавица, при мне»** (Грузинская песня) и **«Я здесь, Инезилья».** Большинство пушкинских романсов композитора относится к зрелому периоду его твор­чества. Для пушкинских сочинений Глинки характерно полное слияние поэтического образа и его музыкального прочтения. С присущим ему даром музыкального обобщения, он схватывает основное настроение текста стихотворения и передает его в законченной мелодии, следуя за нюансами поэтической речи. Общий характер этих романсов – приподнятый, радостный, выражающий «радость бытия» **(*«В крови горит огонь желанья»*).**

Общепризнанным шедевром русской музыки стал романс ***«Я помню чудное мгновенье»*,** посвященный Е.Е. Керн (1840). Все высказанное Пушкиным в этом прекрасном стихотворении было пережито и прочувствовано Глинкой. Главные эмоционально-смысловые моменты сюжета (встреча, разлука, новая встреча) получили отражение в сложной трехчастной форме, довольно редкой в вокальной музыке.

Романс обрамляется фортепианной темой, построенной на основном мотиве вокальной мелодии. Пленительная кантилена I части звучит на фоне легких арфообразных фигураций фортепиано. Отдельные ее детали выразительно фиксируют тончайшие нюансы пушкинской речи (на словах «как мимолетное виденье» мелодия становится совсем легкой и воздушной благодаря синкопе).

В средней части («Шли годы») вокальная партия преобразуется во взволнованный речитатив с четким скандированием текста. Ее тональность возникает как ярко контрастное сопоставление – после каденции в C-durсдвиг в As-dur. Фортепианные тираты в басу, репетиции аккордов подчеркивают беспокойное волнение. «Мимолетное виденье» исчезло, приблизилась суровая действитель­ность...

Реприза отмечена новыми выразительными деталями. Обогащается гармония, многократные повторения союза «и» передают живую радость встречи:

*И сердце бьется в упоенье,*

*И для него воскресли вновь*

*И божество, и вдохновенье,*

*И жизнь, и слезы, и любовь.*

Романс завершается ликующей кодой с ее учащенным трепетом фортепианной партии и яркой, на полном дыхании звучащей кульминации.

Через испанские стихотворения Пушкина в русскую музыку вошли образы Испании. Глинка написал два испанских романса – «Я здесь, Инезилья» (1834) и «Ночной зефир» (1838).

Самой оригинальной чертой романса ***«Я здесь, Инезилья»*** является стремление к драматизации песенной формы. В традиционных рамках романса-серенады Глинка создает целую сценку из испанской жизни, полную живого движения, смены противоречивых чувств.

Романс написан в трехчастной форме с повторением середины и репризы (трех-пятичастной). Первая и третья части романса представляют собой серенаду, которую герой поет под окном красавицы, еще не выражая собственного, личного чувства. В средней части характер музыки заметно меняется: от серенады остается лишь «гитарный» аккомпанемент. Мелодия утрачивает свою танцевальную периодичность, она разорвана паузами, вопросительными и восклицательными интонациями.

Романс ***«Ночной зефир»*,** имеющий сходную композицию с «Инезильей», относится все же к иному типу. Это скорее романс-картина, живописная звукопись которой во многом близка «Ночи в Мадриде». Пейзажный фон (обрамляющие части) контрастно оттеняет любовную сцену (нежная серенада в среднем разделе). Эти два образа резко противопоставлены и тонально (F-dur – A-dur), и тематически.

**Вокальный цикл «Прощание с Петербургом» (1840).** Свой единственный вокальный циклГлинка написал в период работы над «Русланом и Людмилой». Серия из двенадцати романсов на стихи Нестора Кукольника7 не связана единой сюжетной линией развития. Вместе с тем в этих романсах так или иначе отразилось состояние композитора, который мечтал покинуть северную столицу под влиянием личных невзгод и «позора мелочных обид». Тема прощания с родиной объединяет если не все, то большинство песен цикла.

Известно, что Глинка много путешествовал, и в 1840 г. он планировал очередной отъезд за границу. Отъезд не состоялся, однако тема дороги и прощания с родиной — основная тема цикла.

«Прощание с Петербургом» — первая в истории русской вокальной лирики группа романсов, объединённых общей темой и изданных под общим названием. Каждый из 12 романсов по-своему отражает тему странствий и скитаний, рисуя перед слушателем картины русской природы и дальних стран — Испании, Италии, Палестины. Условно романсы цикла делятся на две основные группы: жанровые картины, отмеченные ярким национальным колоритом, и лирические романсы-монологи. Все романсы посвящены близким и знакомым Глинки.

***1. «Кто она и где она».***

Романс написан на слова из поэмы Кукольника «Давид Риццио». Посвящён Н. Кукольнику. Имеет форму песни с четырьмя куплетами и насыщен излюбленными Глинкой секстовыми интервалами.

***2. «Еврейская песня».***

Романс написан на слова из трагедии Кукольника «Князь Холмский». Посвящён П. П. Каменскому(русский писатель) . «Еврейская песня отличается выразительностью мелодических фраз, силою и типичностью оригинальной гармонизации и вместе с тем замечательной простотою».

***3. «Болеро». («О дева чудная моя»)***

Посвящено А. А. Скалону. Интерес Глинки к Испании и испанской музыке общеизвестен: на испанские мотивы им созданы такие шедевры, как «Арагонская хота» и «Летняя ночь в Мадриде». В испанских романсах Глинки национальный колорит проявляется, как отмечает Ц. Кюи, в «особенностях ритмических и гармонических, в крошечных завитушках, в частом окончании фраз на слабых частях такта, в синкопах». «Болеро» пользовалось таким успехом, что вскоре после его появления было сделано оркестровое переложение, исполнявшееся, в частности, в Павловском вокзале.

***4.» Каватина». («Давно ли роскошно ты розой цвела»)***

Посвящена известному лирическому тенору А. П. Лодию. Характеризуется как специфически теноровое произведение.

***5. «Колыбельная». («Спи, мой ангел, почивай»)***

Посвящена П. И. Гурскалину. Основной выразительный эффект достигается в ней за счёт смены минорного лада мажорным во второй строфе, о котором Ц. Кюи писал, что он «баюкает и ласкает ухо».

***6. «Попутная песня».***

Посвящена Н. Ф. Немировичу-Данченко. Одно из самых известных и исполняемых произведений цикла. Поводом к созданию «Попутной песни» послужило открытие в 1837 г. первой в России железной дороги. Фортепьянная партия романса с её чётким и стремительным ритмом как бы передаёт быстрое движение поезда, стук колёс и мелькание сменяющих друг друга картин за окном. «Скороговорку» в вокальной партии выразительно оттеняют лирические мотивы; жанровая картина слегка омрачается мечтательной грустью.

***7. «Фантазия». («Стой, мой верный, бурный конь»)***

Эта фантазия написана в свободной манере сквозного балладного развития. Она не подчинена законам куплетной формы, по которым написаны остальные романсы Глинки, что делает её уникальной не только в музыкальном наследии самого композитора, но и во всей русской музыке, по крайней мере, до середины XIX столетия.

***8. « Баркарола». («Уснули голубые»)***

Посвящена Л. А. Гейденрейху. Гибкая, плавная мелодия образно передаёт здесь движение волн. Музыка имеет тёплый и страстный южный колорит; экспрессия вокальной партии усилена распевами и вокализами, естественно вплетающимися в развитие мелодии.

***9. «Virtus antiqua» («Старинная доблесть»)***

Рыцарский романс на стихи из романа «Эвелина де Вальероль». Посвящён Ф. П. Толстому. Отличается воинственным, героическим характером; музыка дышит отвагой и готовностью к борьбе.

***10. « Жаворонок».***

Посвящён А. Н. Струговщикову (русский поэт, переводчик). Один из самых известных романсов Глинки. Это «задушевная и задумчивая песня с легко льющейся и плавной мелодией, естественной и простой, окрашенной светлой печалью». Она неразрывно связана с традицией русской песенности; в ней отражён образ русской природы, её неброских пейзажей и бескрайних полей. Перед вступлением певца в фортепьянном сопровождении слышатся трели жаворонка. Очень тонко, без всякого звукоподражания, Глинка «вибрирует» фортепианный наигрыш, предшествующий элегической мелодии жаворонка, и в целом рождается музыкально-поэтический образ — песнь надежды.

***11. «К Молли».***

Романс на стихи из романа «Бюргер». Посвящён Г. Я. Ломакину (русский дирижер). Основой музыки этого романса стала не законченная Глинкой в 1839 г. фортепьянная пьеса.

В отличие от большинства номеров цикла, в этом романсе присутствует эмоциональный контраст: после плавного фортепьянного вступления и распевной первой строфы во втором куплете появляется взволнованность и драматизм.

***12. «Прощальная песня».***

Нотное издание сопровождает следующий эпиграф: «Слова посвящены Михаилу Ивановичу Глинке. Музыку друзьям посвящает М. Глинка» . В «Прощальной песне» Глинка продолжает традицию маршевых застольных песен эпохи Отечественной войны и декабризма.