

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ «ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦЕНТРОВ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ»**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ  
НОВОМОСКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ  
ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ**

**Сборник материалов  
ОБЛАСТНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,  
ПОСВЯЩЕННОЙ 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
МИХАИЛА ИВАНОВИЧА ГЛИНКИ  
(3 АПРЕЛЯ 2024 ГОДА)**



**Новомосковск-Тула  
2024**

Сборник докладов Областной научно-практической  
конференции, посвященной 220-летию  
со дня рождения Михаила Ивановича Глинки  
В сборник входят работы преподавателей и студентов  
образовательных учреждений Тульской области

Редакторы-составители: Калинина А.С., Штыкова Н.Ф.

Новомосковск-Тула. — 2024. — 73 с.

## СОДЕРЖАНИЕ

- Костянникова Л.А., Бабанова И.Б. (ДШИ, г. Новомосковск).**  
М.И. Глинка – дух эпохи возрождения русской музыкальной культуры..... 5
- Степанов А.А. (НМК имени М.И. Глинки, преподаватель Орешкина О.Е.).** Влияние различных национальных культур на образный строй музыки Глинки..... 12
- Логункова А.Р. (ТКИ им. А.С. Даргомыжского, преподаватель Радченко С.А.).** Фольклорные традиции в раннем симфоническом творчестве М.И. Глинки..... 17
- Нестерова А.М. (ТКИ им. А.С. Даргомыжского, преподаватель Радченко С.А.).** Персидский хор М.И. Глинки: тайна трёх напевов..... 21
- Николаева Ю.Н. (МБУДО Узловская ДШИ).** Поэты первой половины XIX в. – В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, К.Н. Батюшков, А.А. Дельвиг – в вокальной лирике М.И. Глинки..... 26
- Судакова Т.А. (МУДО «Ясногорская ДШИ им. М.П. Мусоргского»).** Тема философской лирики в творчестве М.И. Глинки..... 29
- Овчарова В.А. (МКУ ДО «Заокская ДШИ»).** Полифонические произведения для фортепиано М.И. Глинки..... 36
- Иванова Э.В. (МКУ ДО «Заокская ДШИ»).** Применение концентрического метода М.И. Глинки в современных условиях..... 40
- Шеставина О.И., Ефанова М.А. (МБУДО «ДМШ им. К.К. Иванова»).** Живой родник русской музыки (Вокальное наследие М.И. Глинки)..... 44
- Соловьёва Е.И. (МБУДО ДШИ № 4, г. Тула).** Вклад М.И. Глинки в репертуар инструментов народного оркестра..... 48

<i>Романова Т.В. (МБУДО «ДШИ №1», г. Тула). Место исполнительства в искусстве Глинки.....</i>	<i>54</i>
<i>Звекова И.Н. (МБУДО «ДМШ № 1», г. Новомосковск). Глинка –Святогор-богатырь русской музыки.....</i>	<i>60</i>
<i>Курская Н.Л. (МБУДО «ДШИ», г. Новомосковск). Трудности интерпретации фортепианных партий в вокальных миниатюрах М.И. Глинки.....</i>	<i>67</i>
<i>Жидков А.В. (МБУДО «ДШИ», г. Новомосковск). Вклад М.И. Глинки в создание русской симфонии.....</i>	<i>71</i>

# ГЛИНКА – ДУХ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Костяникова Лилия Александровна,  
Бабанова Ирина Борисовна  
МБУДО “ДШИ”, г. Новомосковска*

Творческое наследие Михаила Глинки поражает неиссякаемым источником композиторского гения и неразрывной связью с духовными традициями русского искусства. Духовный облик композитора за два с четвертью минувших столетия является менее изученным до наших дней и представляет широкий простор для исследования раритетных находок и непредвиденных открытий.

Для более основательного понимания сути личности Глинки рассмотрим политическое устройство общества, в котором он жил.

Он получил разностороннее образование в период реформаторства Сперанского и просветительства Александра I. Официально был признан первым русским композитором при Николае I, написав оперу, связанную с идеями укрепления национальной идентичности. А заканчивал земной путь в годы правления Александра II одного из самых успешных русских правителей, опираясь в политической доктрине на идеалы любви и православия.

Глинка первым из русских композиторов воплотил силу идейного содержания, связанного с пониманием принципа русской композиторской школы – принципа народности. Глинка – певец русского духа. В основе всей его деятельности лежит идея патриотизма, неразрывно связанная с пониманием истинной народности в эпоху буржуазно – демократических преобразований.

Не стоит забывать что Глинка, принадлежавший к поколению русских дворян, на протяжении всей жизни истово верил в Бога и был увлечен духовно культурой своего народа. В период творческого расцвета композитору не давали покоя идея возвращения русской веры к своей изначальной и вечной глубине, именуемой православием, а также неугасаемый интерес к народным напевам, покоряющим своей искренностью.

Ценой немалых усилий Глинке удалось вернуть русскому церковному пению его истинную природу: молитвенный дух, ладовую переменность, соотношение аккордовых консонансов. Он подготовил благоприятную почву композиторам следующего поколения – Танееву, Гречанинову, Чеснокову, Кастальскому для создания духовной музыки. Проявляя заботу о дальнейшей судьбе русской православной музыки, Глинка пребывал в неутомимом поиске оптимальных путей ее развития.

В последние годы жизни Глинка с головой уходит в гармонизацию знаменного пения и задумывается о замене итальянского стиля подлинно русским многоголосием, прославляющим могущество отчизны и величие народа. “Здесь у меня цель – цель высокая, а может быть и полезная: во всяком случае, цель, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ли я цели? Это другое дело. Стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро...” М. Глинка [1, 6].

Что скажет о непрестанно влекущей его Великой Божественной силе к чистой неземной красоте, сам Глинка? И кому скажет? Не всякому человеку ведь можно доверить святую тайну, а только человеку Божию.

Таким человеком в судьбе Глинки стал известный богослов и проповедник Игнатий Брянчанинов. Укрепленный советами настоятеля Троице-Сергиевой Лавры архимандрита Игнатия Брянчанинова и вдохновленный работой с церковным хором, композитор написал пять сочинений на духовную тематику: «Херувимская», «Боже сил», «С небеси услыши», «Ектения» и «Да исправится молитва моя».

Михаил Глинка искал пути реорганизации музыкального языка и возведения его основания к древним вечным началам. Обративший взор к певческим традициям старины далекой, он предначертал великое будущее русской духовной музыки.

Одним из древних и существующих донныне певческих объединений является Корпорация государственных певческих дьяков, созданная в годы правления Ивана III и известная как Санкт-Петербургская Капелла.

Сочетая элементы церковных гармоний и народной мелодики в своих сочинениях, он добился синтеза между церковным и народным стилями. Характерные особенности народных мелодий, их ритмические элементы познавались музыкантом в годы путешествий по России, а законы контрапункта, формы и полифонии и даже гармонизацию старинных знаменных напевов, Глинка изучал у Зигфрида Вильгельма Дена - немецкого музыковеда и горячо любимого педагога.

Глубокая духовная связь музыканта и проповедника оставила неизгладимый след в миропонимании Глинки. Итогом их содержательных бесед стало написанное отцом Церкви XIX века по просьбе самого М. Глинки эссе-диалог, “Христианский пастырь и христианин-художник”. Духовный писатель Игнатий Брянчанинов затронул в ней фундаментальные проблемы творчества как такового и взаимосвязь этических и эстетических принципов.

Новаторство композитора непреклонно идущего к великой цели, было исключительным и требовало труда упорного и продолжительного в развитии русской церковной музыки. Семантика его взглядов привела к умению ясно и точно выразить свои мысли в соотношении их с европейскими правилами формообразования и наполнением духом древних песнопений Православной Церкви. Он выработал свою систему православных взглядов и достиг совершенства в вопросах художеств формы, архитектоники, композиции.

В нашу бытность термин Возрождение приобрел метафорический смысл культурного расцвета, но суть эпохи Ренессанса, ее предназначение остается уникальным на века и направленным на человека, на его деятельность. Вырастая из песенной культуры народа, в музыке Глинка, находит гуманистическую направленность. Музыкальные формы и жанры (общеевропейские) наполняются национальным содержанием и обретают непреходящую новизну классического искусства. Классика, ориентированная на античную культуру и народность, как достояние романтизма произрастали из одних источников – из природы и стихии народной жизни. Русская наука началась с Ломоносова, поэзия – с Пушкина, а музыка – с Михаила Глинки, ко-

торого справедливо называют духом эпохи Возрождения музыкальной культуры России, достигшей высшего расцвета в XIX–XX столетиях.

Русский XIX век – золотой век, ознаменованный расцветом русской музыки, которая становится ведущим и всеобъемлющим видом искусства, как не бывало нигде, даже в классической древности в эпоху Возрождения в странах Западной Европы.

Воспетый Глинкой национальный идеал православного характера формировал свойственные русской натуре качества: соединение нежности и мужества как раскрытие христианского достоинства и смирения. Открыл силу духовного родства с церковными гимнами в великой подъемной ликующей силы хора “Славься” Оперный финал воплощает духовную крепость и мощь в ответственной ситуации знаменуют действие силы Божией, бесконечно радующей, открывающее возвышенную тайну композитора: Глинка в сфере музыки стал великим представителем искусства духовного реализма, освещающего глубины народного духа.

Отличительной чертой композиторской деятельности было обращение к мотивам русского фольклора и народной мелодики. Его оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» во многом определили дальнейший путь развития русской оперной музыки, а Глинку по праву считают основателем русской классической музыки.

Используя народные мелодии и ритмы, в своих произведениях он стал пионером в разработке новых музыкальных форм, таких как романсы, унифицировал музыкальную речь, с уникальным пристрастием к “духу” и “букве”. Сочинения Глинки отличаются цельностью формы, точностью и ясностью музыкального выражения. Его оперные формы отличаются замечательной для своего времени свободой, естественностью.

Музыкальный язык произведений Глинки, подобно языку Пушкина в литературе, был и остается до наших дней неисчерпаемым источником художественной выразительности. Создав русский литературный язык, А.С. Пушкин определил, тем самым, дальнейший путь



развития национальной литературы. Этой же эстетике придерживается и русская музыка, начиная с Глинки.

Прославляя идеи национально – освободительного движения в русской музыкальной культуре, Глинка обогатил все музыкальные жанры принципом симфонического мышления. Его творческий гений находится у истоков открытия нового пути единения поколений через века. Наконец, Глинка является родоначальником национальной русской школы пения. Феномен Глинки кроется в проникновении традиций европейской музыкальной культуры в сферу воплощения идей национального патриотизма и культуры XIX века.

Но наследие Глинки – исключительно яркое событие не только в истории русского музыкального искусства. Деятельность выдающегося композитора является значимой вехой на пути формирования стилистических особенностей русской музыки. С полным правом мы можем считать, что Глинка открыл начало нового этапа и в развитии мировой культуры – этапа, когда именно русская музыка вышла на самые передовые позиции в развитии реалистического метода в музыкальном творчестве.

Михаил Глинка открыл новую эпоху в развитии музыкального искусства в России. Его творческое наследие удивляет масштабностью и неукоснительно свидетельствует тому, что Михаил Иванович Глинка действительно считается одной из ключевых фигур русского ренессанса XIX столетия, ознаменованного восстановлением традиций русской культуры и национальной самобытности.

Таким образом, можно сказать, что Глинка действительно является духом эпохи возрождения русской культуры, своими произведениями отразившими дух и уникальность русского народа, его религиозность и духовность.

Корень эвристической силы музыки Глинки и эффект дуба в желуде, подмеченный П. Чайковским, имеют свои особенности. Эвристическое предназначение музыки - вдохновлять, приносить новые идеи и совершать открытия. Михаил Глинка был одним из первых, кто создал музыку, которая отличается своей оригинальностью и искренностью выражения, музыку, проникающую внутрь. Эффект дуба

в желуде, который П. Чайковский подметил, относится к физическим ощущениям у слушателя в ответ на внезапное, неожиданное звуковое воздействие. Этот эффект свидетельствует о сильном воздействии музыки Михаила Глинки на нашу эмоциональную и физическую составляющую.

Таким образом, выражение о дубе в желуде отражает величие и эмоциональную силу, мощь музыки Глинки, оставляющую неизгладимое впечатление. По прошествии двух с небольшим столетий перед нами, потомками великого русского композитора открывается уникальная возможность взглянуть по-новому на творческое наследие М.И.Глинки. По мнению президента фонда Глинки, доцента Санкт-Петербургской консерватории Сергея Фролова дореволюционные оперные клавиры нуждаются в переиздании, широком тиражировании, а подлинные тексты заслуживают нового подхода в исследовании. Не меньший интерес вызывают и архитектурные постройки Санкт-Петербурга. Михаил Глинка жил почти во всех районах Адмиралтейского городского сектора, будучи истинным петербуржцем, создавал вокруг своего имени огромное количество мифов и интриг. Многие дома в наши дни перестроены, однако некоторые из них сохранились.

Два года назад в Петербурге при осмотре коммунальной квартиры (ул. Марата, д. 50), выставленной на продажу, была обнаружена потолочная портретная роспись, весьма распространенная форма декоративного искусства 19 века в России, отражавшая культурные аспекты эпохи. Лучше всех сохранилась в уцелевшей лепнине портреты Глинки и Баха в отдельных медальонах принадлежавших кисти Ивана Айвазовского. В квартире также уцелели несколько печей, «родная» фурнитура на окнах, но главное – рояль фирмы «Шредер» с клавишами из слоновой кости и клеймом «Поставщик Двора Его Величества». И это уже действительно поразительно, ведь получается, что инструмент пережил не только лихие годы революции, но и блокаду! а главное, благодаря стараниям Митрофана Беляева, щедрого мецената дореволюционного Петербурга на рубеже XIX и XX веков возникла выдающаяся творческая лаборатория, объединившая весь цвет

музыкального Петербурга. Именно здесь, в бывшей музыкальной гостиной с потолка на них смотрели те самые портреты корифеев музыки, помещенные в отдельных медальонах расположенных попарно. Всего их шесть: Глинка – Бах, Глюк – Гайдн, Моцарт – Бетховен.

Вот такой случай приоткрыл еще одну страницу истории музыкального Петербурга. Именно здесь любили в непринужденной обстановке собираться, общаться и представлять свои новые произведения практически все молодые композиторы, считающиеся сегодня славой России и русской музыки.

Возможно, перед музыкальной и музейной общественностью Петербурга пришло время не только вспомнить страницы истории нашей, но и вернуть квартире ее «Музыкально-исторический статус», воссоздать не только внутренний интерьер, но и камерную атмосферу концертной гостиной, где современные молодые композиторы могли бы представлять свои произведения. И все это для того, чтобы вновь в квартире зазвучала музыка.

### **Список использованных источников**

1.Владимиров В., Лагутин А. Музыкальная литература. Москва, “Музыка”1986

2. Вовк В., Глуз А. Петербургский дневник / Общество /Эксклюзив, [статья] -2022/25марта. Режим доступа: <https://spbdneynik.ru/news/2022-03-25/kak-v-odnoy-peterburgskoy-kommunalke-uzhivalis-glinka-i-bah> (дата обращения 02.03.2024)

3.Глинка М.И. Режим доступа: <http://https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 07.03.2024)

4.Глинка М.И. Режим доступа: <http://https://www.pravmir.ru/glinka-mihail-ivanovich> (дата обращения 07.03.2024)

5. Ключникова Е. Эстет, дворянин и меланхолик/[текст]. Режим доступа: <https://muzlifemagazine.ru/> (дата обращения 02.03.2024)

6. Левашов Е. Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова, [1] /электронное периодическое

издание            Открытый            текст.            Режим            доступа:  
<https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/levashjov-e-tradicionnye-zhanry-drevnerusskogo-pevcheskogo-iskusstva-ot-glinki-dorahmaninova/> (дата обращения 20.03.2024)

6. Лобзакова Е.Э. Духовная музыка Глинки: Опыт осмысления [текст] / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovnaya-muzyka-glinki-opyt-osmysleniya> (дата обращения 02.03.2024)

7. Медушевский В. Глинка как основоположник светской русской музыки [текст]. Режим доступа: <https://mgpu-aeg.wixsite.com/music-history/ii-3-1-glinka> (дата обращения 02.03.2024)

8. Медушевский В. Заветы Глинки сегодня [текст]. Режим доступа:  
[https://ruskline.ru/monitoring\\_smi/2010/01/06/zavety\\_glinki\\_segodnya/](https://ruskline.ru/monitoring_smi/2010/01/06/zavety_glinki_segodnya/)  
(дата обращения 04.03.2024)

9. Орлова Т. Глинка в русской музыке [текст]. 1977. Режим доступа:  
<http://www.kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000013/st011.shtml> (дата обращения 02.03.2024)

10. Фролов С Глинка без глянца [статья]/ 2004.-01.06/ Классическая музыка            Режим            доступа:  
<https://www.belcanto.ru/article01062004.html>            (дата            обращения  
19.03.2024).

## **ВЛИЯНИЕ РАЗЛИЧНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НА ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МУЗЫКИ ГЛИНКИ**

*Степанов Алексей Алексеевич  
НМК имени М.И. Глинки  
преподаватель Орешкина О.Е.*

Творческое наследие Михаила Ивановича Глинки расширило горизонты русской классической музыки и оказало благотворное влияние на творчество его современников. Глинка создал прекрасное и гармоничное искусство, воспевающее красоту и радость жизни,

торжество разума, добра и справедливости. Оно представляло собой очень объёмный и крайне разнообразный спектр жанров – оперу, романс, симфонические произведения, камерные ансамбли, фортепианные пьесы и другие сочинения. Творчество композитора отличалось широтой музыкальной мысли и многообразием используемых образов. Это русская сказка и история, повествования о рыцарских странствиях, живописные картины, изображающие русскую природу во всей красе. Образный диапазон простирался от трагической героики «Ивана Сусанина» до Испанских увертюр, от эпоса «Руслана и Людмилы» до психологической лирики романсов и Вальса-фантазии, от суровой баллады «Ночной смотр», пронизанной военной романтикой наполеоновского времени, до комического портрета Фарлафа. Музыка Глинки отличалась выразительностью и пластичностью мелодий, тонкостью гармонии и стройностью формы, изяществом инструментовки. Его музыкальный язык передал образные черты русской народной песни и итальянского бельканто, венской классической школы и романтического искусства, воплотил Восточную, Испанскую, Польскую и Итальянскую тематику и стал основой национального стиля русской классической музыки.

Глинка стал первым русским композитором, объединившим в своём творчестве огромное множество музыкальных традиций – от Баха до Берлиоза – и при этом всё сохранил уникальное звучание. Широте музыкального кругозора и желанию создавать разную музыку способствовала любовь композитора к путешествиям. Он часто ездил по России, Украине, был на Кавказе, а также активно посещал многие европейские страны. Самые значимые впечатления, причём не только музыкальные, Глинка получил во Франции, Испании, Германии и Италии.

В 1823 году, после поездки на Кавказ, он начал увлекаться восточным музыкальным творчеством, которое впоследствии нашло отражение в его собственных произведениях. В 1828 году был написан первый романс на восточную тематику «Не пой, красавица, при мне». Глинка впервые в русской музыке раскрыл богатство восточного звучания и темпераментность танца. Романс Глинки – один из

первых опытов воплощения темы Востока. Он напоминает «Грузинскую песню» Алябьева своей простотой и ясностью, которые ярко выделяются в мелодии. Эта же тематика отразилась в романсе «В крови горит огонь желанья». Александр Николаевич Серов вспоминал: «Изумительно яркая, кипучая страстность пылала в каждом звуке коротенькой мелодии...

Во втором куплете:

*«Склонись ко мне главою нежной...»* —

этот восточно-пылкий призыв любви сменялся столько же восточным, тихим томлением неги».

В оперной драматургии также раскрываются образы востока. В каждой восточной сцене из оперы «Руслан и Людмила» Глинка разрабатывает подлинную фольклорную тему песенного или танцевального жанра: медленная часть арии Ратмира построена на подлинновосточных темах арабско-иранского происхождения; в основе персидского хора лежит восточная народная мелодия, особенно популярная в Персии, откуда и вытекает соответствующее название; в восточных танцах из 4 действия используются турецкий, арабский танец и лезгинка.

Помимо восточных образов, Глинка часто отражал в своём творчестве впечатления от природы и быта Италии, в частности её певческой культуры. Всё самое лучшее и сокровенное было вложено в создание таких романсов, как «Венецианская ночь», «Победитель», «Желание». В них нашли претворение ностальгические чувства молодости, счастья и красоты жизни.

В баркароле «Венецианская ночь» точно передана характерная ритмика, покачивания, «всплески волн» в аккомпанементе и воздушная мелодическая линия рисующая картину итальянской природы.

Среди вариационных циклов для фортепиано выделяется целая группа «итальянских вариаций», сочиненных в начале 30-х годов в Милане: Вариации на тему из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» Вариации на тему из балета «Киа-Кинг» Россини, Спонтини и Романи, Рондо и Вариации на темы из оперы В. Беллини «Капулети и Монтекки», которые явились прямым откликом на итальянские впечатле-

ния Глинки. В «Блестящем дивертисменте на темы из оперы «Сомнамбула»» В. Беллини и в «Серенаде на темы из оперы «Анны Бойлейн»» Г. Доницетти композитор передал полноту итальянской кантилены, виртуозный стиль итальянского пения и радостные ощущения жизни как выражение итальянского национального характера. «Большой секстет» для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (ми-бемоль мажор) также навеян итальянской оперной кантиленой. Это темы главной и побочной партии в блестящей первой части цикла. Во второй части секстета звучит светлая мечтательная баркарола.

Среди произведений на данную тематику стоит отметить пьесу для фортепиано «Баркарола» в жанре «лирического пейзажа», стилистически близкую к его вокальным баркаролам.

Польские мотивы также использовались Глинкой в своих произведениях. В его фортепианном творчестве широко представлены танцевальные жанры – мазурки, полонезы, краковяк. Он хотел «трансформировать» танец, поэтизировать его. Одним из наиболее ярких примеров опозитивированного танца является пьеса для фортепиано «Воспоминание о мазурке» - одна из самых утончённых работ Глинки, близко соприкасающаяся с лирическими мазурками Шопена.

В опере «Иван Сусанин» русской музыке противопоставляется польская, где Глинка подчёркивает интонационно-ритмическую характерность польского танца. Основные темы, представляющие польскую музыку, находятся во 2 действии – танцы – полонез, мазурка и краковяк. Эти темы имеют в опере важное значение: фанфарная тема полонеза подчёркивает надменность и самоуверенность польских шляхтичей, их стремление завоевать Русь. В дальнейших сценах оперы эта тема используется как образ воинственного, враждебного начала. Материал мазурки используется в драматическом финале 2 действия, подвергается активной полифонической и мотивной разработке, рисуя картину смятения и тревоги. В 3 действии композитор прибегает к интересному решению – полиритмическому сочетанию русского речитатива в размере 4/4 и трёхдольного мотива мазурки – в партии хора.

Испанские мотивы находят отражение в двух одноименных увертюрах – «Арагонской хоте» и «Воспоминаниях о летней ночи в Мадриде» или «Ночь в Мадриде», которые создавались под непосредственным впечатлением от всей обстановки южного испанского быта. Испанская тематика, природа и фольклор были очень популярны в эпоху романтизма, она получила распространение в литературе, искусстве и театре 30-40-х годов 19 века. Однако Глинка в своём творчестве вышел далеко за рамки поверхностных представлений о «южной экзотике», поскольку он был лично знаком с Испанией и испанским темпераментом. Так, он использует в «Арагонской хоте» одноимённый национальный испанский танец, манеру исполнения которого он постигал сам, слушая наигрыши испанских гитаристов. Для создания «Воспоминаний о летней ночи в Мадриде» Глинка использовал две ламанчские сегидильи. Это народные ламанчские напевы, которые ему напевал погонщик мулов при дилижансе. В основе произведения лежат ещё две испанские темы: хота (её самостоятельный вариант, отличающийся от известной мелодии в «Арагонской хоте») и мавританский напев.

Также в творчестве Глинки своеобразную трактовку получил жанр «испанской серенады». В романсах «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья» композитор уходит от ритмики болеро и создаёт более тонкую, собственную интерпретацию этого жанра.

Среди всех фортепианных произведений Глинки особенно выделяются Вариации на шотландскую тему 1847 года. Это последнее произведение в данном жанре, ставшее олицетворением всех навыков, полученных в ходе работы над вариационными циклами. В нём звучит простая и лёгкая песенная тема, пронизанная романтикой северной природы средневековья.

Таким образом, можно отметить, что Михаил Иванович Глинка оказал большое влияние не только на русскую национальную культуру, но и на культуру разных стран. В его музыкальном творчестве, помимо русских народных картин и мотивов, нашло отражение огромное множество музыкальных традиций разных стран и народов мира.



## Список использованных источников

1. Русская музыкальная литература, В. 1. ред. Е. Царевой.
2. История русской музыки, Том 1, О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский.
3. Музыкальная энциклопедия, главный редактор Ю. В. Келдыш, Том 1 А-Гонг. Издательство «Советская энциклопедия» 1973.

## ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАННЕМ СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ГЛИНКИ.

*Логункова Ангелина Романовна  
ТКИ им. А.С. Даргомыжского  
преподаватель Радченко С.А.*

В одном из писем матери в 1846 году Глинка писал: "Изучение народной русской музыки в моей молодости привело меня к сочинению «Жизни за царя» и «Руслана». Подход Глинки к фольклору был особый. Это заметили многие. «В его мотивах вы найдете все русское и ни одной русской песни, которую бы Вам когда-нибудь случилось слышать» – говорил – Михаил Юрьевич Виельгорский. Глинка всегда стремился мыслить по-русски, быть близким народной песне.

Глинка не оставил в своем наследии симфоний и квартетов (по крайней мере, законченных) жанров, которые высоко ценились в композиторской сфере после открытий Бетховена. Исследователи объясняют это тем, что композитору было свойственно иное музыкальное мышление, противоположное принципам симфонизма.

Весьма образно о значении «Камаринской» Глинки сказал Петр Ильич Чайковский: «Вся русская симфоническая школа, подобно то-

му, как весь дуб в желуде, заключена в этой симфонической фантазии».

Глинка придерживался вариационного способа развития музыкальной темы. Тема показывается в неожиданных ракурсах, но не теряет своего узнаваемого облика. В симфонии же тема проходит через процесс изменения, то есть разработки.

Кто-то полагал, как, например, Стасов и Балакирев, что Глинка сознательно отказывался от симфонии, так как этот жанр считался отражением немецкого национального духа. Это было чуждо Глинке, который сочинял исключительно русскую музыку, кардинально отличающуюся от других национальных школ.

Как показывает вся творческая биография Глинки, он сочинял всегда в тех жанрах, которые были бы востребованы аудиторией. в случае с симфонией или квартетом – таких было немного. «Интеллектуальное» в его произведениях не перевешивало «развлекательного». Музыка, считал он, должна приносить удовольствие, должна воздействовать на чувства, а не на интеллект.

Мы бы сегодня сказали, что он работал на смешанную целевую аудиторию, Глинка следовал одной традиции – сочинялась только та музыка, которая могла быть исполнена сразу же после ее написания. Оперы он сочинял под конкретных солистов, которые были в театре. Фортепианную музыку – для салонов, где он бывал. Вокальную лирику исполнял сам.

Даже в интеллектуальных салонах Михаила Виельгорского чаще всего исполнялись отдельные части симфоний – одна или несколько.

Впоследствии, общение с Берлиозом и подробное изучение по партитурам его сочинений значительно повлияли на размышления Глинки о симфонической музыке.

Происходил очередной стилистический и жанровый поворот в его композиторской судьбе – движение от оперы, в первую очередь ориентированной на итальянскую версию жанра, к симфонической музыке. Но все это случилось позже.... Появятся и две знаменитые испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде».

А к 1834 году относится создание одночастной Увертюры-симфонии на русские темы. Над этим произведением Глинка работал в момент большого творческого подъема. Мысль о национальной опере у него «окончательно прояснилась» и призвание национального художника было им до конца осознано. Неудивительно, что именно в это время наметился у него тот путь воплощения народных образов, блестящим завершением которого явилась «Камаринская».

В основе симфонии тоже лежат контрастные темы русского народного склада – песенная и плясовая. Широкому запеву протяжной песни вступления отвечает подвижная, грациозная тема плясовой – главная партия сонатного аллегро.

Обе темы постепенно сближаются в процессе их развития. За медленным вступлением следует Allegro, в котором главная тема порождает другую, близкую к ней тему побочной партии. В обширной разработке композитор контрапунктически соединяет контрастные темы вступления и главной партии, осуществляя свой замысел образного единства.

Основной тематический материал симфонии, скорее всего, не был взят композитором из подлинных народных песен, но весь интонационный строй музыки указывает на коренную близость его к русским народно-бытовым истокам.

Исследователь творчества Глинки Протопопов справедливо указывает на сходство темы вступления с популярной песней «Чем тебя я огорчила» (из сборника Львова – Прача), а в музыке сонатного аллегро есть прямое предвосхищение хороводно-плясовых тем из «Ивана Суанина».

Характерен для Глинки и принцип вариационного развития народных тем в рамках сонатной формы.

Здесь уже формируется тот метод органичного сочетания сонатности и вариационности, с которым мы встретимся в зрелых произведениях композитора.

Ярко национальная по материалу, оригинальная по композиции, симфония все же не оставила довольным взыскательного композитора своей зависимостью от принципов венского классического симфониз-

ма: Глинка пишет: «Написал... этюду увертюры- симфонии на *круговую* (русскую тему), которая, впрочем, была разработана по-немецки». Характерно, что в данном случае произведение названо именно так.

В этом названии отразился своеобразный замысел Глинки, создавшего в Увертюре-симфонии самостоятельное одночастное произведение, а не первую часть цикла.

Симфония не была закончена автором и в течение целого столетия хранилась в рукописном архиве. Лишь в 1937 году ее завершил и отредактировал композитор Виссарион Шебалин. А затем она прозвучала на концертной эстраде.

В творчестве молодого Глинки это произведение было значительным завоеванием, и только исключительной требовательностью к себе можно объяснить ту суровую оценку, которую дал ему он сам. Цитаты подлинных фольклорных мелодий Глинка использует редко, – зато его собственные музыкальные темы звучат как народные.

#### **Список использованных источников**

1. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1978. – 311 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Михаил Иванович Глинка / В. А. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1982. – 103 с. – (Русские и советские композиторы)
3. Ливанова, Т. Глинка: творческий путь / Т. Ливанова, В. Протопопов. – Москва: Музгиз, 1955. – 403 с.
4. Левашёва О. Е. Михаил Иванович Глинка: Монография : в 2 кн. — М.: Музыка, 1987. — Т. 1. — 381 с. 2. М. И. Глинка. Записки. — М.: Музыка, 1988.
5. Орлова, А. А. Летопись жизни и творчества М. И. Глинки: в 2х ч. / А. А. Орлова. – 2-е изд., перераб. – Ленинград: Музыка, 1978. – Ч. 1. – 288 с.

## ПЕРСИДСКИЙ ХОР М. И. ГЛИНКИ: ТАЙНА ТРЕХ НАПЕВОВ

*Нестерова Анна Михайловна  
ТКИ им. А.С. Даргомыжского  
преподаватель Радченко С.А.*

Выросшее на русской почве, искусство Глинки - явление не только национальное. Композитор был необыкновенно чутким к фольклору разных народов. Много путешествуя, Глинка жадно впитывал впечатления и от природы, и от встреч с людьми, и от искусства. Он был первым русским композитором, побывавшим на Кавказе. Кавказ и, шире, тема Востока со времени Глинки стали неотъемлемой частью русской музыкальной культуры.

С XVIII века в русской музыкальной культуре отчетливо проявилось пристальное внимание к искусству Персии - так до 1935 года назывался Иран. Притягательной оказалась волшебная восточная экзотика. Близость культур была обусловлена и тесным соседством двух государств. О первом пребывании русского путешественника в Иране мы узнали из «Хождения за три моря» купца Афанасия Никитина, который попал в Персию в 1468 году, направляясь в Индию. С 1804 года в российских университетах началось преподавание персидского языка. Интересно, что именно в этот год и родился сам Глинка.

Что касается русских музыкальных ориенталий, на первый взгляд они развивались в общеевропейском русле. Но при более подробном анализе можно найти несколько различий, вытекающих из особого, «срединного» между Востоком и Западом положения России. Восток для русских – не заморская экзотика и не бегство от действительности. В нем, как и в поэзии, внешний Восток обрел свое конкретное звучание именно через взаимодействие с персидской культурой. Так постепенно формируется по сей день малоисследованное явление, которое можно обозначить как «русская музыкальная персиана».

И вот мы добрались до основной темы моего выступления.

Что же такое эта «персиана» и с чем это едят, спросите вы... Давайте попробуем найти ответ, рассмотрев это «дело» на примере оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила», а если конкретнее на примере Персидского хора из III действия. И чтоб не быть голословной, прежде чем мы начнем, предлагаю просмотреть отрывок Персидского хора.

Несмотря на то, что ему посвящено большое количество исследований, в подобном ракурсе он еще не рассматривался. Это и неудивительно, так как по сей день не существует единого мнения по поводу национально-культурной принадлежности его первоисточника.

Общеизвестен факт использования в Персидском хоре подлинной восточной мелодии, услышанной композитором от секретаря персидского посланника Хосров-Мирзы. Интересна сама по себе задача обозначить и уровень «персидской компетентности» М.И. Глинки, заложившего фундамент общевосточных русских музыкальных стереотипов о музыке Востока, и «персидский контекст», сформировавшийся в кругу его общения. Среди них поэт А.С. Пушкин, дипломат и поэт А.С. Грибоедов. Гораздо менее известен еще один участник – профессор Мирза Джафар Топчибашев – российский ученый-востоковед и поэт. Именно его имеет в виду композитор, когда в своих воспоминаниях пишет об успешных занятиях персидским языком с профессором Джафаром.

Прочной нитью связались имена Пушкина, Грибоедова, Топчибашева и Глинки, благодаря которым начался путь становления русской музыкальной персианы.

Последовавшая в 1829 году гибель А.С. Грибоедова и всей русской миссии в Тегеране стала не только одним из самых трагических эпизодов в отношениях двух государств, но и узловым моментом, причиной появления подлинной народной темы персидского хора в творчестве композитора. Именно в составе извинительной миссии персидского принца Хозрев Мирзы, находился человек, сообщивший композитору мелодию напева.

Здесь мы вплотную подошли к разгадке этого запутанного дела. Отметим, что всех вполне устраивала краткая информация, изложенная в записках композитора: «Осенью того же года, у Штерича, я слышал персидскую песню, петую секретарем Хозрева Мирзы. Этот мотив послужил мне для хора “Ложится в поле мрак ночной” в опере “Руслан и Людмила”».

В отличие от вопроса, связанного с установлением личности упомянутого секретаря, проблема музыкального первоисточника Персидского хора давно привлекала внимание музыковедов, но к однозначному выводу им так и не удалось прийти.

Мы собрали в своем исследовании показания «свидетелей». В воспоминаниях сосланного на Кавказ декабриста А.С. Гангеблова сообщается: в Урмии (пограничный район Ирана) распространен такой же маршевый вариант мелодии, к которому население относится на удивление восторженно.

Дмитрий Аракишвили (Д. Аракчиев) подтверждает, что глинкинский напев «разработан также и в одном из известных на Северном Кавказе военных маршей, также названным “Персидским”».

Варианты старинного марша персидского происхождения по многим параметрам близки хору М.И. Глинки, который при всей своей загадочной «волшебности» обладает такими признаками марша, как двухдольность и пунктирный ритм.

Расследование приобрело неожиданный поворот, когда оказалось, что обозначенные варианты и по жанровому критерию совпадают еще с одним широко известным произведением европейской музыки – «Персидским маршем» И. Штрауса, а конкретно с темой трио. Сходство персидской маршевой мелодии с маршем австрийского композитора приобретает особое значение в свете некоторых обстоятельств.

По сей день существует мнение, что в своем марше И. Штраус просто цитировал в варьированном виде напев глинкинского хора. Версия выглядит вполне естественно, так как музыку Глинки Штраусу приходилось часто исполнять в Павловских концертах. Марш был сочинен композитором для Павловского сезона 1864 года. При этом

известно, что за сочинение, первоначально имевшее название «Марш персидской армии», Иоганн Штраус осенью 1864 года получил от его величества шаха Персии персидский «Орден Солнца». Роскошное издание марша, обнаруженное в Российской национальной библиотеке, представлено как гимн Персии.

Таким образом можно сказать, что М.И. Глинка «невольнo оказался причастен к созданию национальных гимнов двух государств – Персии в XIX веке и России в XX», так как в 90-х годах XX века хор Глинки какое-то время был гимном.

Но даже у такой, казалось бы, слаженной версии есть свои противники.

С учетом приведенных ранее аргументов в пользу старинного персидского военного марша более убедительной представляется точка зрения главы британского «Общества Иоганна Штрауса» Петра Кемпа. Он утверждает, что в трио марша звучит тема из персидского национального гимна.

В пользу версии П. Кемпа свидетельствует приведенный им факт: в 1873 году, когда Персидский шах приехал в Вену на Всемирную выставку, военный оркестр, не имея нот гимна, исполнил «Персидский марш» Штрауса. Разве возможна была бы такая замена, если бы в основе мелодии гимна лежала «обработка обработки»?

Достоверность мнения П. Кемпа является дополнительным аргументом в пользу следующих положений.

**1. И. Штраус знал о существовании маршевой персидской версии источника.**

**2. Персидский марш – это реальный, конкретный исток хора из «Руслана и Людмилы».**

**3. Широко распространенную и заведомо персидскую по происхождению мелодию, к тому же принадлежащую к дворцово-церемониальному пласту и являющуюся символом власти, довольно логично представить звучащей в устах персидского сановника, прибывшего в чужую страну от имени этой власти.**

**Но главный вопрос так и остаётся без ответа. Кто же у кого «вдохновился»?**



В завершении, подчеркнем: приведенные в моём выступлении соображения не дают исчерпывающих ответов. Это скорее информация для дальнейшего расследования. Моя задача – показать истоки и историко-культурный контекст формирования фундамента музыкальной персианы, традиции, подхваченной М.П. Мусоргским (его «Пляска персидок» из 4-го действия оперы «Хованщина»), ярко проявленной в сфере вокальной лирики (многочисленные романсы на стихи персидских поэтов, преимущественно Хафиза) и нашедшей своеобразное развитие в сочинениях различных жанров, среди которых даже присутствует знакомый всем гениальный британский певец. Думаю, вы узнаете его даже без представления.

### Список использованных источников

1. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1978. – 311 с.
2. Васина-Гроссман, В. А. Михаил Иванович Глинка / В. А. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1982. – 103 с. – (Русские и советские композиторы)
3. Димитриади Н. К вопросу о первоисточнике «Персидского хора» из оперы «Руслани Людмила» М.И. Глинки // Ученые записки-Азербайджанской государственной консерватории. – 1968. – № 1 (5). – С. 49–68.
4. Дрожжина М.Н. Персидская парадигма в поэзии русского романса // Фалак ва масъалаҳои таърихи-назариявии мусиқии тоҷик. – Душанбе: Адиб, 2009. – С. 188–196.
5. Дрожжина М.Н. Персидские штудии М.И. Глинки (о конкретном в «обобщенном русском Востоке») // Свиридовские чтения. «Родная земля»: образ и идея русской культуры: сборник докладов. – Курск, 2012. – С. 69–78.
6. Ениколопов *И.К.* Грибоедов и Восток. – Ереван: Айастан, 1974. – 158 с.
7. Ковбас М.С. Узбекские варианты восточной мелодии «Персидского хора» М.И. Глинки // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. – Ташкент: Фан, 1973. – С. 196–210. 15. *Крупник И.Л.* Взаим-

модействие российской и иранской цивилизации: модель отношений в условиях глобализации // Молодой ученый. – 2012. – № 1, т. 1. – С. 163–167.

8. Мамедли Э.М. Азербайджанцы в истории Северной Пальмиры – 300 лет Санкт-Петербургу [Электронный ресурс] // Азербайджанцы в России. – URL: <http://archive.li/w1iy1>

9. Ливанова, Т. Глинка [Текст]: творческий путь / Т. Ливанова, В. Протопопов. – Москва: Музгиз, 1955. – 403 с.

10. Левашёва О. Е. Михаил Иванович Глинка: Монография : в 2 кн. — М.: Музыка, 1987. — Т. 1. — 381 с. 2.М. И. Глинка. Записки. — М.: Музыка, 1988.

## **ПОЭТЫ I ПОЛ. XIX ВЕКА – Е.А. БАРАТЫНСКИЙ, А.А. ДЕЛЬВИГ, К.Н. БАТЮШКОВ, В.А. ЖУКОВСКИЙ – В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ М.И. ГЛИНКИ**

*Николаева Юлия Николаевна  
МБУДО Узловская ДШИ*

В своем докладе я бы хотела коснуться ранних романсов М.И. Глинки на стихи поэтов 1 половины XIXв., даже его 1 трети - Е. Баратынского, А. Дельвига, К. Батюшкова, В. Жуковского. Именно они определили путь развития русской литературы "Золотого века", а М. Глинка - всей русской музыки.

Литература начала XIX в. была более значимым видом искусства, и музыка шла след в след за словом, обогащая русскую культуру. Главным художественным направлением этого времени стал романтизм, утверждающий ценность духовной жизни человека, свободу мыслей, взглядов и чувств. Его основными жанрами были баллада, поэма и, конечно, элегия, которая могла передать самые разные состояния души - светлую печаль и глубокую скорбь, философские раздумья. мечтания и надежды - и всегда очень искренне.

Ведущее место элегия заняла в творчестве Е.А. Баратынского,

одного из основоположников русской лирики. Его произведения вдохновляли многих поэтов, в том числе и А.С. Пушкина, а А.А. Фет и Ф.И. Тютчев считали его своим учителем. В поэзии Е. Баратынского современники отмечали ясность и стройность формы, лаконичность изложения, тонкость и изящество слога. Те же черты мы встретим и в музыке М.И. Глинки, только слог будет не поэтический, а музыкальный. В 1819г. выходят первые стихотворения поэта - "Безнадежность", "Уныние", "Утешение", "Разлука" (элегии Е. Баратынского носили тонкий психологический оттенок), а через два года - знаменитое "Разуверение" - "Не искушай меня без нужды". Этот романс - один из первых в творчестве М. Глинки, но он уже явился образцом элегии: плавная и гибкая мелодия, украшенная изящной мелизматикой, размеренный ритм, классическое соотношение параллельных тоналностей.

Имя А.А. Дельвига всегда ассоциируется с именем А.С. Пушкина. Они действительно были большими друзьями, одноклассниками. Но сам А. Дельвиг также обладал незаурядными способностями: был автором около 200 стихотворений, издателем одного из самых лучших литературных альманахов своего времени - "Северные цветы", где печатались Е. Баратынский, К. Батюшков, П. Вяземский, А. Пушкин, В. Жуковский, Н. Гоголь, И. Крылов. А. Дельвиг основал "Литературную газету", и это издание, которое существует и поныне, в 2010г. учредило ежегодную премию в области науки и искусства им. А. Дельвига "За верность Слову и Отечеству".

А. Дельвиг был знатоком русской словесности, она привлекала его еще в юности. Первые его литературные опыты - это идиллии, мадригалы, оды, сонеты, элегии. Особое место в творчестве поэта занимал жанр "русской песни". Именно он пришелся по душе многим композиторам - А. Гурилеву, А. Варламову, А. Алябьеву, А. Даргомыжскому, М. Глинке (сегодня А. Дельвига называли бы поэтом-песенником). Музыковед и педагог О.Е. Левашова считает песни М.Глинки, написанные в народной стилистике, предтечей всей русской оперы, своеобразной лабораторией для создания музыкальных характеристик героев оперы "Иван Сусанин". М. Глинка и сам при-

знавался, что интонации песни "Не осенний частый дождичек" легли в основу романса Антонида, а чёткий и собранный ритм песни "Ах, ты ночь, ли ноченька" - близок молодецким плясовым мелодиям. Романс "Что, красotka молодая" и "Дедушка!-девицы раз мне говорили" пленяют напевной и сдержанной мелодией, простыми гармонией и аккомпанементом, особой теплотой и задушевностью, так свойственной народной песне. У М. Глинки есть еще два романса на стихи А. Дельвига - в жанре элегии.

К.Н. Батюшков - поэт, прозаик, литературный критик и переводчик, один из реформаторов русского литературного языка. в т.ч. и поэтического. К языкам был равнодушен со времени обучения в пансионах: латинский язык, древнегреческий, античная поэзия и мифология, русская и французская литература - вот круг его интересов. Достоинством русского языка считал его певучесть, и в тоже время отмечал, что родной язык суровый и упрямый, сильный и выразительный. К. Батюшков стремился сделать поэтический слог лёгким, живым, благозвучным, мысль - ясной, ритм - чётким и сжатым.

При жизни была опубликована только одна его книга - "Опыты в стихах и прозе", куда вошли одни из самых лучших стихотворений поэта, например, "Мой гений". М. Глинка назвал свой романс по первым строчкам - "Память сердца", это одна из самых светлых элегий композитора. И если у К. Батюшкова красота человеческого чувства передана с помощью эпитетов, то у М. Глинки в мелодии - легкой, изящной, трогательной,- особую роль играют сексты, наполняя романс эмоциональной краской, широким дыханием, и сближая музыку М. Глинки с народно-песенными традициями.

В.А. Жуковский - также является основоположником русского романтизма. А еще он был великолепным переводчиком, благодаря ему мы знаем произведения И. Гёте, Ф. Шиллера, Д. Байрона. При жизни В. Жуковский был очень популярен среди друзей-композиторов, они находили его тексты очень мелодичными и сравнивали слова с нотами.

У М. Глинки несколько романсов на стихи В. Жуковского - "Ночной смотр", "Победитель", "Дубрава шумит" ( это тоже вольные

переводы В. Жуковского немецких поэтов-романтиков). Большой популярностью пользуются две элегии - "Бедный певец" и "Утешение". Между собой они перекликаются общим сентиментальным настроением. В обоих произведениях молодой еще композитор позволяет себе поменять структуру текста, подчиняя её традиционным музыкальным формам - периоду и куплетно-вариационной ( в "Бедном певце" он вообще из 6 строф берёт только 2 центральные). В романсе "Утешение" более простая мелодия - нисходящий ход по полутонам, короткие фразы-вздохи; органнй пункт в партии фортепиано подчёркивает состояние безысходности. А "Бедный певец" - это более глубокий романс-размышление, драматический монолог. Мелодия здесь широкого диапазона, а острый ритм подчёркивает состояние напряжённости и внутренней экспрессии.

Ранние романсы М. Глинки - это начало его творческого пути, но уже в них, по словам музыковеда Э.Л. Фрид, "он предстаёт перед нами не только великим мастером композиторского мастерства, но и великим психологом, знатоком человеческой души, умеющим проникнуть в её самые сокровенные уголки и поведать о них миру" [3, с.138].

Список используемой литературы:

1. Глинка М.И. Записки.- М.: Музыка.- 1988.-28-60с.
2. Левашова О.Е. М.И. Глинка.-М.: Музыка.-1987.-111-118,149-173с.
3. Фрид Э.Л. Русская музыкальная литература вып.1.-Л.: Музыка.-1983.-138-209с.

## **ТЕМА ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ М.И. ГЛИНКИ**

*Судакова Татьяна Александровна  
МУДО «Ясногорская  
ДШИ им. М.П. Мусоргского»*

Михаил Иванович Глинка - создатель русской национальной оперы и симфонической музыки. Одновременно он поднял на новую

степень развития русский классический романс, оказал влияние на становление русской вокальной школы, открыл долгий блестящий путь русского фортепианного искусства.

Современники Глинки отмечали, что композитор был отличным вокальным исполнителем. Обладая в юности неточной интонацией, он усиленно занимался пением, в результате тембр Михаила Ивановича приобрел достойное звучание. Впоследствии, тщательно изучив потенциал человеческого голоса, композитор создал свою вокальную методику, по которой занимался со многими знаменитыми оперными певцами.

В музыке Глинки находят яркое отражение история и фольклор, глубокие душевные переживания и осмысление пережитых событий, картины природы и иные образы внешнего мира, жанрово-бытовые моменты.

Явная склонность композитора к лирико-философским образам связана с особенностями его психики, темперамента. О Михаиле Ивановиче отзывались как о человеке чувствительном, ранимом, сентиментальном. Выразительные мелодии других авторов вызывали в нём живую эмоциональную реакцию, трогали до слёз. А потом и сам он заставлял плакать своих поклонников, потрясая искренностью музыкального высказывания. Обладая даром поэтического обобщения, Глинка умел также найти выход в сферу надличного, общечеловеческого выражения чувства. Свои идеи композитор воплощал чаще всего в рамках стройных, законченных форм, и формы эти были весьма многообразны.

В классическом понимании лирика – это один из родов литературы, в основе которого лежит изображение духовной жизни человека, его чувств и эмоций. Так же и в музыке лирическим считается произведение - повествование, в котором отображены размышления автора о различных явлениях и жизни в целом. Наиболее глубокие по содержанию музыкальные произведения, в которых автор ставит вопросы о смысле жизни, о вечных человеческих ценностях встают в один ряд с великими трудами по философии.

М.И. Глинка поистине мастер в сфере философской лирики. Его благородное происхождение, природный интеллект, образование, окружение, весь жизненный опыт общения стали основой его творческих поисков и находок. Многие страницы его творчества содержат характерные черты философской лирики: серьёзность содержания, соединение эмоционального и рационального начал, умение выражаться лаконично и точно, присутствие скрытого смысла помимо основного, использование таких художественных средств, как метафоры, символы, антитезы.

Прежде всего, мы находим образцы такого плана именно среди вокальных сочинений, занимающих значительную часть творческого наследия Глинки. Их мелодии отличаются изысканной красотой, пластичностью и удобством для исполнения. Даже к вокально-интонационным упражнениям Глинка подходил серьезно, оттачивая их интонационную красоту. Вряд ли он был знаком со всеми лучшими образцами, что были созданы до него в жанре романса, но о некоем обобщении прежних опытов говорить можно. Необыкновенно широк круг жанров вокальных миниатюр Глинки - это серенада, элегия, баллада, «русская песня», фантазия, романсы в сочетании с танцевальными жанрами.

Впервые Глинка обратился к жанру романса в период окончания им Петербургского Благородного пансиона. Романс-элегию «Не искушай меня без нужды» он создал на слова Е. Баратынского. Совсем ещё юный, едва перешагнувший рубеж 20-летия композитор обратился к столь мудрому стихотворению, что говорит о ранней зрелости его мышления. Печальный опыт разочарования в любви, в сочетании с горькой самоиронией высказан здесь кантиленной мелодией, окрашенной чередованием параллельных тональностей, изящными отклонениями. Гениально простая гармоническая основа не мешает слушателю сопереживать, искать внутренние мотивы поведения героя элегии. Изысканно выразительная тема вступления и заключения рисует его несбывшиеся мечты, причем это может быть как мужчина, так и женщина. Отдельное наслаждение – внимать этому романсу в версии

дуэта. Каждый может оказаться на месте участников любовной драмы, и вновь задуматься – а что же такое любовь?

Обращением к теме разочарования и потери надежды вторит романс «Бедный певец», написанный в 1826 году на слова Жуковского. Это результат большого увлечения Глинки поэзией Василия Андреевича. Композиция включает два раздела, их начальные фразы сходны, а далее следует цепь разновеликих построений. Фразы развиваются свободно, подобно оперному ариозо, строки текста порой повторяются в угоду форме. В этом романсе ощущается желание композитора преодолеть рамки текста, музыкой выразить то, что недосказано в словах. Типично романтический мотив – поиск идеала, несоответствие мечты и действительности. Пессимизм последних строк созвучен заключительным песням Шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха», сочиненного всего лишь тремя годами ранее. Романс также говорит нам о предрасположенности Глинки к оперному жанру, желании оттачивать своё мастерство подобно великим итальянцам. Это желание привело его в дальнейшем на родину пения. В Италии Глинка изучал бельканто и итальянскую оперу, познакомился с двумя выдающимися композиторами – Беллини и Доницетти.

В период между написанием своих двух опер Глинка сблизился с литератором Нестором Кукольниковом и создал на его стихи ряд замечательных произведений, среди которых «Сомнение» (1838 год) и цикл «Прощание с Петербургом» (1840 год).

Покоряет своей сосредоточенностью вступление романса «Сомнение» - в сознании возникает бескрайний русский пейзаж, ширь полей и высота небес. Удивительно естественно развивается мелодия романса. Повторяющиеся звуки рисуют сосредоточенный и упрямый образ, уменьшенные интервалы, подобно трепетным вздохам, наполняют тему волнением. Этому же способствует полиритмия между вокальной и фортепианной партиями. Благородная красота музыки говорит о том, что и выраженные здесь чувства принадлежат очень порядочному человеку с большим сердцем и умом. Этот человек не уверен в себе, его одолевают противоречивые чувства - мучает разлука с любимой и жгучая ревность. Но мечты и надежда на счастье его



не покидают. На протяжении всего произведения (романс написан в трёхпятчастной форме) герой пытается справиться с собой, этапы этой внутренней борьбы переданы с помощью перемены лада. В завершающем разделе размышления героя, к счастью, останавливаются на позитивном утверждении.

Своеобразно сочетание настроений в романсе-каватине «Давно ли роскошно ты розой цвела» из цикла «Прощание с Петербургом». Как известно, определение формы в вокальной музыке – дело гораздо более сложное и кропотливое, чем в инструментальной. Здесь видится трехчастная композиция с расширенным дополнением. Герой стихотворения Кукольника пытается осмыслить – кто же ему дорог. Если глубоко вдуматься в поэтический текст, можно предположить, что речь идёт о двух симпатиях – бывшей, зрелой возлюбленной, чья краса отцветает, и более молодой, которая теперь занимает его мысли. Глинка подчёркивает эти душевные метания и ладово – минор против мажора, и жанрово – элегия против почти вальса, только что сдерживаемого линией нижнего голоса сопровождения. Начав с типично элегических, горестно-задумчивых интонаций, композитор приводит нас к экзальтированной кульминации в финале.

В обеих великих операх М.И. Глинки центральной характеристикой персонажей Ивана Сусанина и Руслана стали развернутые арии. Их объединяют медленный темп, преобладание минорного лада и, конечно, глубина содержания. Ария Сусанина из 4 действия оперы «Жизнь за царя» посвящена прощанию героя с жизнью. Отвлекая себя от тяжелых мыслей, он в этот непростой момент обращается к природе, ждёт в своё последнее утро зарю, олицетворяет это явление. Заря для него - одновременно символ надежды и победы Руси над поляками. Об этом он поёт уже в кратком речитативе перед арией. В среднем разделе, где мажор ненадолго рисует решимость героя укрепить свой дух, и далее в коде арии Сусанин взывает к Богу, ища у него поддержки и душевных сил. Арпеджированные аккорды в сопровождении, а также аккордовые фигурации в репризе наводят на ассоциацию с культовым персонажем русского былинного фольклора – мудрым сказителем Баяном.

Небольшой арии Руслана из 3 картины 2 действия оперы «Руслан и Людмила» предшествует развёрнутый речитатив. Молодого витязя потряс вид поля со следами останков павших воинов, и сами собой на ум ему пришли невесёлые размышления о бренности человеческого бытия. Начальное построение самой арии звучит на фоне органного пункта в басу. Музыка словно сковал страх. Решительный, мужественный Руслан вдруг испытал сомнение, правильным ли путём он идёт, и вспомнят ли о нём потомки. После того, как шок отпустил героя, приходит внутреннее волнение, поэтому первая часть арии гармонически разомкнута, вторая также долгое время не находит устоя. Пушкин и Глинка допускают минутную слабость Руслана, зато она оттеняет другие стороны его личности.

Лирико-философские настроения мы находим и в сфере фортепианного наследия Глинки. Исполнительское искусство в середине XIX века переживало пышный расцвет в Европе. Эта тенденция коснулась и России. Фортепианная музыка Глинки, выросшая на почве русской бытовой традиции, с течением времени достигла значительного совершенства. Его мелодический дар, прекрасное чувство формы и гармонии проявили себя в самых разнообразных жанрах.

Ноктюрн «Разлука», сочинённый в 1839 году, был посвящён сестре композитора Елизавете Ивановне. Как ученик создателя ноктюрна – ирландского композитора Джона Фильда, Глинка не мог обойти этот типично романтический жанр. Михаил Иванович был приверженцем фильдовского направления в пианизме (в противовес Листу). В связи с этим можно процитировать Б. Асафьева: «... На стороне Фильда – Глинки высокое право суровой классической разумности, требовавшей смыслового художественного оправдания каждого интонационного мига и учёта каждой капли звука в дпящемся потоке» (1, с.65).

Чувственность, элегичность роднят это произведение с лучшими романсами автора. Напевная, идущая от сердца мелодия в отдельных тактах напоминают самого Фридерика Шопена. То же самое можно сказать и о приеме *rubato*. Полная тонкого психологизма, мелодия вьется и вьется, словно высказывая через плавность опеваний и изыс-

канность хроматизмов что-то очень личное. Есть мнение, что это сочинение, ставшее в наши дни настоящим классическим хитом, крайне трудно для исполнения, требует качеств, которые среди людей редко встречаются.

Произведение «Молитва» имеет несколько вариантов: для фортепиано, как вокальное сочинение на стихи М. Лермонтова и даже оркестровый вариант. О. Левашова указывает на присутствии здесь философской «скорби и просветления» благодаря использованию светлых тональностей C-dur и E-dur в хоральном эпизоде. «Молитва» имеет возвышенный, гимнический характер, близка к сфере духовной музыки. Здесь напрашиваются ассоциации с «Грёзами» Роберта Шумана. Написанное в 1847 году, произведение видится как мудрое завещание великого мастера своим потомкам, продолжателям его дела.

Дарование Глинки, его уникальное мастерство - это настоящий феномен XIX века. Получив западное, по сути, музыкальное образование, композитор в своей музыке остался русским душой, выразив в ней многие черты национального характера. Мы же теперь имеем возможность, слушая Глинку, познавать мир через лучшие образцы его искусства.

### **Список использованных источников**

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. Том I. - Издательство академии наук СССР, 1952.
2. Асафьев Б.В М.И. Глинка. – Музыка, Ленинградское отделение, 1978.
3. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века Москва: Издательство академии наук СССР, 1956.
4. Глинка в воспоминаниях современников. – Москва: Музиздат, 1955.
5. Левашева О. Е. М.И. Глинка – Москва: Музыка, 1987.
6. Музалевский В.И. Русское фортепианное искусство. Музгиз Ленинград, 1961.
7. Интернет-ресурс: <https://soundtimes.ru>.

## ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО М. И. ГЛИНКИ

*Овчарова Виктория Андреевна  
МКУ ДО «Заокская ДШИ»*

М. И. Глинка – композитор, сумевший найти условия для качественного сдвига в развитии профессиональной музыки в России, повлиявший на развитие национальной культуры, ставший основоположником русской музыкальной классики: «Я хочу, чтобы все было национальным: прежде всего - сюжет, но и музыка тоже» [3, 73].

Перу М. И. Глинки принадлежат произведения различных жанров: оперы, музыка к драме, камерные ансамбли, симфонические произведения, песни и романсы. Но немаловажное место среди них занимает и фортепианная музыка.

Музыкальные истоки фортепианного творчества Глинки многообразны. В своей музыке композитор стремился использовать лучшие традиции западноевропейской классики, наложив их на неоценимые богатства русского народного творчества.

Так, в фортепианных произведениях композитора можно встретить подчинение фантазии строгим правилам контрапункта, которое Глинка унаследовал в результате глубокого освоения полифонии Баха. Стройность формы, строгость организации времени, ясность и гармоничность фактуры от принципов Моцарта, Гайдна и Бетховена. А также целомудренную простоту лиризма и психологизм эмоций, мелодико-гармоническое и фактурное варьирование, гармонический принцип чередования мажорно-минорной системы, применение различных модуляций, ладотональных контрастов и насыщенные гармонические обороты в мелодиях, позаимствованных от композиторов-романтиков.

И, конечно же, своеобразие передачи звучания русской народной песенности и самобытного национального облика, кроющихся в применении таких ладовых и интонационных черт, как: ладовой пере-

менности, плагальности, побочных ступеней лада, диатоники, миксо-диатоники, пентатоники и т. д.

Следовательно, в своем фортепианном творчестве Глинка синтезировал существенные, исторически сложившиеся черты различных западноевропейских музыкальных школ с русской народной музыкой, в чем сказалась гениальная одаренность русского мастера, поставившая его в ряд с крупнейшими представителями культуры вообще.

Фортепианные произведения композитор создавал на протяжении всего своего творческого пути, как крупной, так и малой формы. Им созданы: мазурки, вариации, ноктюрн, вальсы, польки, каприччио, дивертисменты, экспромты и контрдансы.

Помимо этого, творя для фортепиано, Глинка не смог обойти стороной и жанр полифонии, который мало исследован и еще до конца не раскрыт в его фортепианном творчестве. Этим и обусловлена актуальность данной работы.

Следует отметить, что композитор одним из первых в России достиг профессионального уровня мастерства в области контрапункта. На это существенно повлияли занятия Глинки композицией у немецкого музыковеда и исследователя контрапункта Зигфрида Дена в 1830-х годах. Также, целью русского гения было найти новые пути развития русской музыки. Для ее осуществления композитор осваивал полифонические работы не только Генделя и Баха, но и активно изучал труд великих мастеров старинной хоровой полифонии Палестрины и Орландо Лассо. Параллельно с этим, Глинка вникал в особенности русского церковного пения.

В жанре полифонии Глинка создал несколько произведений: «Полифоническую тетрадь» или «Упражнения в контрапункте», а также фуги: Es-dur, a-moll, D-dur.

Созданные в 1930–х годах и опубликованные лишь во второй половине XX века «Упражнения в контрапункте», состоят из двух трёхголосных и одиннадцати двухголосных фуг. Характерная черта фуг, вошедших в данный сборник, это встречающиеся в них черты русской народной песенности в сочетании с полифоническим принципом

комплентарности. Ярким примером обозначенной специфики служит fuga C-dur, в которой отмечается народно-русское ладовопеременное мышление, заметное в интермедии фуги, где тема проводится в параллельной тональности a-moll, не нарушая, ощущения движения единой мелодической ткани.

Первая, не входящая в «Полифоническую тетрадь», оптимистическая fuga «Es-dur» Глинки была создана в 1833 году. В ней, как и в обозначенных выше упражнениях, можно встретить синтез традиций, заключающийся в совмещении западноевропейских полифонических правил с традициями русской народной песни, а также русской старинной хоровой музыки. Исследователь данной фуги, В. Музалевский, находит в ее тематическом плане схожие черты с первым хором из оперы «Иван Сусанин».

Таким образом, Глинка уже в 1830-х годах в своих полифонических произведениях начал следовать своей национальной задаче, которую он обозначил в письме к К.А. Булгакову 1856 году: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [2, 280].

Следующая двухголосная fuga в тональности «a-moll», была создана Глинкой также в 1833 году. По мнению музыковеда А. Алексеева «это первый выдающийся образец русской фортепианной фуги» [1, 279]. Она лаконична по своему объему, в ней наблюдается пластичность формы, и ее интонационный строй, распевность, отличается типично русской песенностью, из-за чего в ней ярко наблюдается сходство с «глинковской» романсовой лирикой. В данной фуге второй голос играет роль подголоска. Таким образом композитор тонко воспроизводит манеру народного пения — чередование одноголосных запевов с введением дополняющего голоса, являющегося вариантом основного напева.

Затрагивая вопрос подголосочной полифонии, важно отметить, что композитор стал новатором в ее использовании, так как в таком развитом виде она не применялась его предшественниками.

Третья четырёхголосная fuga «D-dur» созданная в 1834 году, имеет торжественный характер, который сохраняется на протяжении

всего произведения. Целостность музыкального образа сохранена благодаря тому, что в первом проведении темы, определены все его черты, а дальнейшие различные вариативные его изменения обогащают, но не меняют его. Отличительной чертой данной фуги является ее размер *alla breve*, поступенное движение по интервалам, скачки, не превышающие квинту. Этим она схожа с примерами строгой полифонии.

Рассмотрев некоторые полифонические произведения М. И. Глинки, нужно отметить, что полифонические элементы, отразились и в других его фортепианных произведениях. Так, например, в ноктюрне «Разлука», полифонизация наблюдается введением дополняющих голосов, родственных теме. Полифоничен и второй рефрен в тональности *g – moll* в пьесе «Детская полька». Элементы полифонии встречаются в каждой вариации созданной Глинкой для фортепиано, и в особенности в вариации на тему романса А. Алябьева «Соловей», за счет появления в мелодии подголосков то в одном, то в другом голосе, также придающих музыке народное звучание.

Таким образом, можно сделать вывод, что полифония - одна из основ композиторского мышления Глинки, в котором русский гений не отошёл от своей национальной идеи, переработав традиции западноевропейского музыкального искусства, подчиняя их национальному складу.

Благодаря своему гению, Глинка дал живительный импульс развитию музыки в новых исторических условиях, расширил арсенал выразительно-изобразительных приемов и средств. Фортепианные сочинения композитора отличаются обогащенной интонационной сферой, многообразием звуковых колоритов, оригинальностью и изобретательностью пианистического письма.

#### **Список использованных источников**

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. [Текст] / А.Д. Алексеев. – ч. II. М.: Музыка, 1967. – 286с.
2. Асафьев, Б.В. М. И. Глинка. М.: Музыка. 1978. – 311с.

3. Глинка, М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. – 411с.
4. Левашова, О.Е. Михаил Глинка. М.: Музыка, 1988. – 352 с.
5. Музалевский, В.И. Русское фортепианное искусство. Л.: Музгиз, 1961. – 333с.
6. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1982. – 241с.
7. Фрид, Р. М. И. Глинка. Монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1973. – 80 с.

### **ПРИМЕНЕНИЕ КОНЦЕНТРИЧЕСКОГО МЕТОДА М.И. ГЛИНКИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ**

*Иванова Элина Владимировна,  
МКУ ДО «Заокская ДШИ»*

В связи с началом развития оперного жанра в России в середине 17 века потребовались новые методы обучения вокальному искусству. Богатая история, предшествующая становлению русской классической вокальной школы, основывается на развитии народно-песенного и церковного пения на Руси. Широкие распевы на одной ноте, сдержанный, величавый характер церковных песнопений, глубина, ровное звучание голоса, четкая дикция и артикуляция – вот что характеризовало русскую певческую культуру. В тоже время отсутствие технических сложностей, резких скачков мелодии, удобная для голоса tessitura позволяли даже детям с малых лет петь в хоре без ущерба для их голосового аппарата.

Сценическое искусство, как таковое, отсутствовало в те времена. Постепенно зарождается камерное исполнительство, жанр романса, который быстро обретает популярность. Но, в отличие от итальянцев, для которых пение являлось обязательной частью самовыражения, желания показать свои голосовые возможности, русские певцы всегда стремились выразить эмоции и смысл произведения.



Основоположником русской вокальной школы стал М.И. Глинка. Его концентрический метод до сих пор пользуется спросом у педагогов, музыкантов и певцов. Уникальность метода заключалась в структурном и постепенном развитии диапазона голоса певца. Начиная с примарной зоны и постепенно продвигаясь в обе стороны развития диапазона, постепенно закрепляется навык дыхания на опоре. Педагогу необходимо выработать у ученика умение без усилий переходить с регистра в регистр. Особенно это касается верхнего, так называемого «головного регистра». В верхней тесситуре существует опасность зажимов и дискомфортных ощущений во время пения, чего следует категорически избегать. Именно применение концентрического метода до сих пор позволяет педагогу вырастить певца-профессионала без травмирующих последствий для юного и неокрепшего голоса.

В детских хорах вовсе не удастся уделить время каждому учащемуся, поэтому использование различных театральнo-хоровых упражнений и правильно подобранный репертуар позволит педагогу постепенно развивать диапазон и укреплять необходимые вокальные мышцы у детей.

С развитием на Руси жанра «партесного концерта» на 4,8,12 и 16 голосов требовалось как можно больше хоровых певцов, обладающих умением и выносливостью исполнять сложные и объёмные произведения. Так как девочкам было запрещено петь в церкви, хоры были исключительно мужские и детско-юношеские. Однако мутационный период и ломка голоса у мальчиков были серьёзной проблемой. Учитывая огромную голосовую нагрузку на неокрепший аппарат, а также отсутствие какой-либо вокальной техники, нежные голоса детей быстро приходили в негодность. Однако же им быстро находили замену. О соблюдении вокальной гигиены не шло речи.

Проблема вокальной гигиены в музыкальных и общеобразовательных школах актуальна по сей день. Обязанность педагогов по вокалу очень внимательно следить за состоянием голоса учащихся. По советам М.И. Глинки, для начала следует научиться управлять собственным голосом, учитывая, что человеческий голос несовершенен

от природы, за некоторым исключением. Начинать постановку голоса следует от тех удобных «разговорных» нот, которые есть у любого человека. Усовершенствовав натуральные ноты, можно постепенно переходить к остальным звукам и укреплять их до нужного результата.

Пение восходящих пассажей на гласную «А», округлым и собранным звуком, петь в динамике *mf*, ровным звуком на протяжении всего диапазона не прибавляя силы. Выполнять упражнения следует в медленном темпе и не «отбивая горла». Упражнения начинаются в пределах первой октавы и состоят из двух-трех нот, связанных *legato*. Задача педагога научить ребенка петь естественно, мягко и без напряжения дыхания, следить за тем, что рот был чуть приоткрыт. Нижняя челюсть бывает либо чрезмерно зажата и не дает звуку свободно выходить, либо очень активна что тоже мешает плавному выходу звука.

Детям необходимо на первых занятиях смотреть на себя в зеркало, учиться фиксировать ошибки и искать собственные ощущения. Педагог показывает правильное исполнение на собственном примере, но увлекаться тоже не стоит, чтобы ученик мог самостоятельно работать над звукоизвлечением и дыханием. Большое значение имеют образные выражения и жизненные сравнения, чтобы ребенку было легче опереться на собственные ощущения, испытанные им ранее. Например, для того чтобы добиться объемного звука, можно вспомнить ощущение горячей картошки во рту, процесс зевка или попросить представить купол.

Одна из главных задач – выработать полетный, свободный, звонкий и чистый звук. В достижении такого результат помогают упражнения и слуховой опыт. Важно привить ребенку навык слушать разную музыку, хоровую, инструментальную и т.д. Просмотр видеоматериалов, походы на концерты с педагогом с последующим закреплением услышанного.

Также концентрический метод помогает решить проблемы у уже сформировавшихся певцов. К примеру, излишнее качание голоса так же можно убрать с помощью этих упражнений, как это случилось с

работой М.И. Глинки с певицей Д.М. Леоновой. Для избавления от излишне-форсированного звука композитор использовал в распевках мягкие сонорные согласные «Н», «М», «Л». Они хорошо помогают в достижении мягкой атаки звука. Также у детей есть предрасположенность к зажимам гортани, излишнего ее подъема во время пения. Если перенаправить фокус ребенка на глубокое дыхание нижними ребрами, зажим с гортани исчезнет и звуковедение станет более свободным.

Также большую роль играет выбор репертуара. Надобно исключить эмоционально активные произведения, которые будут побуждать ученика к излишне громкому звукоизвлечению. Но при выборе более спокойных произведений существует опасность что ученик начнет «подснимать» звук с опоры и искать более облегченного вариант звукоизвлечения.

**Выводы.** Концентрический метод Глинки обязателен к применению в современных условиях, не только в сольном, но и хоровом пении. Он является неотъемлемой частью развития культуры вокальной гигиены. Сохранять и передавать традиции русской вокальной школы – одна из главных задач педагогов.

Проблема роста технологий, появление виртуальной реальности, наличие гаджетов у детей катастрофически снижает интерес к пению. Россия издревле славилась своей богатой певческой культурой, вокальными традициями и стремлением к коллективному исполнительству. Безусловно, требуется учитывать условия современных реалий и, используя инструменты таких мастеров-педагогов как М.И. Глинка, искать иной подход. Однако, пользуясь данной методикой, с уверенностью можно сказать, что мы вырастим поколение здоровых, правильно и осознанно поющих музыкантов.

## **«ЖИВОЙ РОДНИК РУССКОЙ МУЗЫКИ» (ВОКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ М.И. ГЛИНКИ)**

*Шеставина Ольга Ивановна  
Ефанова Марина Артуровна  
МБУДО «ДМШ им. К.К. Иванова»*

Вокальная лирика – это один из самых ярких музыкальных жанров, который передаёт весь спектр чувств и переживаний композитора, а также мгновенно погружает слушателя в удивительный и совершенно новый мир. И зачастую, слушая такие произведения, окунаешься не просто в мелодичные фантазии, а черпаешь истинные душевные настроения, реальные истории из жизни, окутанные радостными и печальными моментами, а также глубинными переживаниями. В творчестве М.И. Глинки именно этот жанр и стал главенствующим. Вся насыщенная творческая жизнь композитора так или иначе сопровождалась вокальной лирикой. Она стала не просто средством самовыражения, а частью жизни, отличительной чертой великого композитора и его художественного совершенства.

Созданные композитором в 20-30 годы вокальные произведения, являются настоящими жемчужинами русской музыкальной культуры. Великий композитор, олицетворяя новую эпоху в музыкальном искусстве, примыкал к классике, но при этом придавал своим произведениям неповторимую индивидуальность и оригинальность. Каждый романс или песня, созданные Глинкой в тот период, несут в себе глубокие эмоции и проникновенность. Сочетание простоты и самобытности мелодий, гармонии и лиричности текстов воплощает в себе всю романтичность и чувственность услышанных событий и переживаний автора. Молодой композитор с неподдельным интересом обращался к родному жанру «русской песни». Большая часть из них были написаны на тексты А. А. Дельвига, – поэта, знатока и любителя народной

поэзии. С музыкой Глинки «русские песни» Дельвига часто пользовались популярностью и, конечно, исполнялись на вечерах в доме поэта. Каждая из композиций, несомненно, привлекала всеобщее внимание литературно-художественной интеллигенции, ведь в каждой ноте его музыка звучала как искреннее исповедание, как дыхание самого сердца. Композитор великолепно толковал тексты, воспевая жизнь и ее разнообразие. Благодаря этому уникальному подходу и интуитивному чувству музыки, М.И. Глинка оставил нам наследие, которое способно трогать сердца и души поколений слушателей. Очаровательные мелодии романсов и песен Глинки, сочетаясь с глубокими и эмоциональными текстами, создают особое настроение и в полной мере передают эмоциональную суть прослушиваемых произведений. Как чарующий порыв ветра, они вмещают в себя всю гамму чувств, заставляя слушателя пережить кажущуюся реальность, окунуться в особую атмосферу и стать свидетелем истории, ожидающей своего развития.

Гениальный композитор уделял большое количество времени, наблюдая за людьми, родной природой и родными местами. В этом он черпал своё вдохновение. Однако, стоит отметить, что в его творчестве также нашли отражение и живописные пейзажи солнечной Италии. Здесь родились три вокальных шедевра, проникнутые манящей сказкой южной страны – «Желание», «Победитель», «Венецианская ночь».

Романс «Венецианская ночь» - произведение, знакомое и любимое многими поколениями слушателей. Композитор смог воплотить в музыке все тонкости и эмоции, присущие этому лирическому произведению. Первым замечательным моментом в романсе является его заглавие. Оно сразу же вызывает ассоциации с романтической и таинственной атмосферой одного из самых красивых городов мира. Глинка, как сведущий музыкант и путешественник, использовал в романсе все элементы, которые создают особенную магию и привлекательность Венеции. Особую гибкость плавно скользящей мелодии также придают взлетающие октавные ходы голоса и мягкие, волнообразные секвенции в заключительных фразах романса. Глинка смело

использовал характерные мелодические решения, чтобы передать ощущение городских прогулок и ночного таинства. Ломаные линии мелодий и неожиданные гармонические связи создают особенное настроение, которое затягивает слушателя и погружает его в волшебный мир Венеции.

Последующие романсы 30-х и первой половины 40-х годов в вокальном наследии Глинки образуют центральную и основную группу классических сочинений, в которых проявились лучшие стороны его лирического дарования. Определяющая роль в них принадлежит поэзии Пушкина. Михаил Иванович Глинка великолепно перенес сильные эмоциональные оттенки и глубину стихов Александра Сергеевича в свои романсы. Эти произведения способны вызывать глубокие эмоции и оставить незабываемый след в сердце каждого, кто оказался перед чарами этого искусства. Они открывают нам новые грани и взгляды на мир, углубляют наше понимание и восприятие искусства, а также восхищают своей высотой и неповторимостью. Будь то "Я помню чудное мгновенье", "На севере диком", "Жаворонок", "Признание", каждый романс Михаила Глинки на стихи Александра Пушкина представляет собой настоящий шедевр, в котором соединены величие музыкального гения и безмерного поэтического таланта. Эти произведения являются неотъемлемой частью национального музыкального наследия и, безусловно, заслуживают особого внимания. В романсах раскрываются различные настроения и эмоции, присущие поэтическому миру Пушкина. Они олицетворяют любовь, тоску, страсть, отчаяние, классическую романтику и мелькание мимолетных счастливых моментов. Эти музыкальные произведения трансформируют слова поэта в мелодии, вознося их на новую, пьедестальную высоту и позволяя слушателю прочувствовать каждую ноту и каждую звуковую паузу. Эти произведения, созданные в 19 веке, до сих пор являются бесценным сокровищем русской культуры. Мелодичность, искренность и проникновенность романсов Глинки на стихи Пушкина поражают и окунают слушателя во внутренний мир поэзии и музыки.

Стоит отметить, что в творчестве Михаила Ивановича особое место занимают вокальные циклы, которые выразительно передают настроение и эмоции текста. Одним из наиболее известных вокальных циклов Глинки является "Прощание с Петербургом" на слова Нестора Кукольника, созданного в 1840 году. "Прощание с Петербургом" состоит из двенадцати частей, каждая из которых проникнута оттенками тоски, ностальгии и грусти. Каждый романс из этой коллекции рассказывает свою историю, олицетворяя разнообразные эмоциональные аспекты жизни исторической столицы России. Глинка показывает городские улочки, концентрируется на местных жителях и черпает вдохновение из окружающей природы. Эти романсы - настоящее путешествие во времени, которое перемещает нас в эпоху аристократии, где витает атмосфера маскарадов, балов и ошеломляющих дворцовых роскошей. В каждом романсе Глинка передает особый шарм и меланхолию Петербурга, пронизывая музыку эстетическим очарованием. "Прощание с Петербургом" - это не просто набор музыкальных произведений, но и великолепный рассказ об истории города, его культурной значимости и поэтичности. Каждая нота, каждое слово в этих романсах - это кирпичик, который строит неповторимый образ Петербурга.

Глинка поистине умел создавать красивые и неповторимые мелодии, которые каждый раз переносят слушателя в историческую эпоху. Он подарил миру музыкальное воплощение Петербурга, его души и глубины. Каждое его творение оставило яркий след в музыкальной культуре. Более того, его произведения до сих пор продолжают жить и вдохновлять нас своей красотой и музыкальной гениальностью, а также освещать путь музыкальному искусству в его непрерывном движении вперед.

### **Список использованных источников**

1. Васина-Гроссман В.А. Михаил Иванович Глинка, 1979
2. М. А. Комиссарская «Русская музыка XIX века», 1974
3. М.И. Глинка: Сб. статей / под ред. Т.Н. Ливановой. - М., 1976

4. М.И. Глинка: Сб. статей / под ред. А.В. Оссовского. - М., 1950
5. Левашева О.Е., Кандинский А.И. История русской музыки. В 6-ти томах. Вып.2.: М.И. Глинка. – М., 1987.

## **ВКЛАД М.И. ГЛИНКИ В РЕПЕРТУАР ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА**

*Соловьёва Елизавета Ивановна  
МБУДО ДШИ № 4, г. Тула*

Актуальность темы исследования видится в изучении искусства Оркестра русских народных инструментов (далее – ОРНИ) как целостного явления культуры России конца XIX – начала XX в. Речь идёт об исследовании художественного феномена, сформировавшего особый, даже уникальный пласт российской культуры, несущий в себе как богатство народного инструментального творчества, так и новые формы и способы художественного обобщения, характерные для профессионального академического искусства.

Появление в конце XIX века музыкального коллектива нового типа – оркестра русских народных инструментов – было подготовлено предшествующим этапом развития отечественной музыкальной культуры. Речь идёт не только о непосредственных опытах русских музыкантов по созданию коллективов народных инструментов, но о более широкой тенденции русской культуры, вызванной ростом национального самосознания.

Будучи в целом общеевропейской, эта тенденция получила в России особую остроту: после петровских реформ и последующего процесса европеизации общественное сознание России наполнилось противоположным стремлением к созданию полноценного национального искусства.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, прояснить социально-культурные причины и исторические условия появления в России



XIX века национальной художественной идеи; во-вторых, определить те принципы глинкинского симфонизма (поэтики, драматургии, использования оркестровых тембров), которые оказали непосредственное воздействие на инструменты.

Мудрость гения Глинки проявилась в том, что поиск национального инструментально-оркестрового стиля композитор вёл не через отрицание западной традиции, а через её освоение, внедрение новых принципов музыкального развития, соответствующих оригинальному народному тематизму. Эта мысль неоднократно акцентировалась в музыкознании. Важным представляется уточнение, что у найденного Глинкой композиционно - технического решения была глубокая художественная подоплёка: поиск выражения «гоголевского» взгляда на мир – обобщённо-гармоничного, заложенного в народных песенных и танцевальных мелодиях. Именно эти, найденные Глинкой решения осуществились в особом типе русского симфонизма, а затем, в начале XX века, были подхвачены новым культурно-стилевым явлением – оркестром русских народных инструментов.

М. И. Глинка находился в эпицентре современных ему общественных устремлений и художественных поисков. Примечательно, что ко времени публикации Белинским своего письма Глинка не просто осознаёт и ищет, но находится в преддверии решения своей важнейшей творческой задачи в области инструментальной музыки. К 1845 году композитор является уже автором двух своих опер, значительного числа романсов и песен, Большого секстета, «Патетического трио», незавершённой Симфонии на две русские темы.

Мудрость и художническая прозорливость гения Глинки проявлялась в том, что композитор сумел из народного творчества собрать национально русские модусы предельно ценностных идеалов Красоты и Добра. В лирическом варианте ими оказались образы широты, простора, созерцательной мечтательности, изящности, чаще всего ассоциируемые с девичьим обликом или картинами равнинной природы. В активном варианте ими стали характеристичная удаль, размахистость душевных движений и пластики – ассоциативно в большей

степени, отождествляемые с мужским, молодецким обликом, с характером массового быстрого танца.

Формируя новый тип музыкального повествования, Глинка, по всей видимости, отчётливо осознавал, что поэтика эпоса мало сценична, предполагает скорее «тихое», задушевное, нежели концертное изложение.

Для этого ему и понадобился несинхронный разворот той части художественной формы, которая «направлялась» на слушателя. Концертно-сценическую драматургию «Камаринской» композитор выстроил на двух главных основаниях. Первое связано с дважды осуществляемым переходом от медленной, созерцательной темы к плясовой (с повышением динамики изложения), второе – с возрастающим развитием внутри вариационного движения каждой из тем, а затем – последовательным, возрастающим переходом от одной кульминации к другой.

Новое качество драматургии «Камаринской» особенно заметно при её сравнении с музыкой «Арагонской хоты», написанной двумя годами ранее. Если в экспозиции «Хоты» Глинка наметил путь повествовательно- праздничного развёртывания её основных тем (т.е. нашёл принцип, полностью реализованный в «Камаринской»), то начиная с разработки драматургическое движение увертюры он переключил на путь конфликтно – сюжетный, динамически преобразующий исходные образы. Собственно конфликт риторически отчётливо был предзадан во вступлении и постепенно составил генеральный фон повествования. Народный праздник экспозиции оказался лишь кратким островком счастливого надвременья, который с переходом в разработку трагически устранился. Вместо повествовательно-обрядового кружения циклического времени включается линейное динамическое время событий и столкновений. Симметричное куплетно-вариантное (в бинарных структурах) изложение полноценно завершённых структур сменяется их усечением, мотивным дроблением, секвентными наслоениями. Окончания фраз нередко заканчиваются неожиданно неустойчивыми, напряжёнными гармониями, кон-

трасты фактуры, динамические, тембровые – всё направленно концентрируются в области конфликтного противопоставления.

Обращение к сонатной форме в «Хоте» было композиционно осознанным решением. После драматических событий в разработке основная тема увертюры звучит в преобразованном виде. Важно, что это преобразование принципиально затронуло план образа («повествование о»): мелодия хоты звучит не в гармонично-собранном духе народного обряда, не в пространстве карнавального времени-вечности, но как временное состояние: как образ активного противодействия, борьбы. В итоге повествовательно-обрядовый гармоничный образ – выразитель неизменного духа народного – оказался эпизодическим. С его уходом изменились и соответствующие композиционно-драматургические принципы: конфликтный, направленный на достижение нового качества художественный строй произведения потребовал обращения к драматургическим принципам европейского драматического симфонизма – план содержания составил параллель плану формы («повествованию для»).

В связи с этим и оркестровые принципы «Камаринской» и «Арагонской хоты» оказались различными, противоположными в своём развитии. Во взаимоотношениях между тембрами инструментов и оркестровыми группами в «Камаринской» обнаруживает себя тенденция к слитности, гармоничному взаимодействию, в «Хоте» – к контрастно-образному противопоставлению. В испанской увертюре предельно специфической оказалась семантика тромбонов и труб как носителей образов судьбы и трагического предопределения. Подчёркнутой оказалась и озвучиваемая на этих инструментах риторика музыкальных тем, выражающая декларирование инородной воли. Европейская симфоническая концепция противопоставления индивидуума миру в тембрально-оркестровом плане сказалась в отказе от чистых («объективных») тембров, в обращении к психологизированным смешанным тембрам, в большей степени отвечающим таким качествам, как чувственная полнота, эмоциональная насыщенность. Однако примечательно, что в экспозиции «Хоты» народно-праздничный тип образности всё-таки вызвал к жизни иной подход к оркестровке.

Здесь, как и затем в «Камаринской», более активными оказались «чистые» сольные тембры деревянных духовых инструментов, с колоритом природы и дали зазвучали «педали» валторн, с помощью струнного пиццикато изображалось звучание народных щипковых инструментов. Кроме того, в партитуру были включены характерные для испанской музыки тамбурины и кастаньеты. В «Камаринской» этот принцип был обогащён и расширен не только в количественно тембровом, но и в функционально-драматургическом плане. Из звукоподражательных моментов Глинка вносит характерно русское балалаечное бряцание (шестая вариация второй темы), имитирует звучание пастушеского рожка (вторая вариация первой темы в первой и второй частях, восьмая вариация второй темы в первой части), «свистульки» (в подголоске четырнадцатой вариации второй темы первой части), а также характерно ансамблевую звучность русского инструментального ансамбля в кульминациях первой части (десятая вариация второй темы) и второй части (седьмая и двадцатая вариации второй темы).

Ярким отличием оркестрового решения «Камаринской» является трактовка медных духовых инструментов.

В драматургически активной роли выступает валторна; несомый ею первичный образ (простор, даль природного пейзажа) усиливается иной, обобщённой семантикой. Дважды в первой части и четырежды во второй

Глинка использует валторновые замиранья-остановки, благодаря которым, как уже отмечалось, возникает эффект не только пространственной дали, но и временной. Повествовательное изложение словно останавливается на мысленном всматривании (призыве к вниманию) вглубь времён, в историческое надвременье. Что касается тромбонов и труб, их драматическая («роковая») семантика снята во все, звучание не выделяется обособленно и направлено в союзе с другими инструментами на усиление образов эпической героики и силы.

Трактовка медных духовых инструментов в двух сочинениях, безусловно, сказалась на предпочтениях аранжировщиков и дирижёров оркестров русских народных инструментов в отношении симфонических увертюр Глинки: образно однозначные – драматичные и па-

тетические – темы тромбонов и труб «Арагонской хоты» не могли быть переданы средствами ОРНИ. Напротив, «Камаринская» оказалась естественной для исполнения народным оркестром не просто по инструментально-тембровой доступности, но в целом по родству образно-художественного духа – музыкальному стилю.

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Новый тип симфонизма, который окончательно сложился в творчестве М. И. Глинки, знаменовал собой, по существу, формирование художественного мира музыки нового типа – новой музыкальной поэтики. Введение в музыкальное содержание внутреннего плана повествования отразилось на всех уровнях музыкально-художественной структуры. В фантазии на две русские темы («Камаринской») в гармоничном единстве сложились:

а) музыкально-интонационные приоритеты (русский национальный мелос);

б) закономерности формы (опора на вариантно-вариационное движение, куплетную бинарную симметричность);

в) особенности драматургии (постепенность повествовательного развёртывания, отсутствие контрастно-конфликтных противопоставлений);

г) принципы изложения (обобщённое «присутствие» повествователя, дифференциация планов «повествования о» и «повествования для»);

д) характер образности (коллективное «мы», выражение духовно-общезначимых ценностных приоритетов);

е) свойства художественного времени (циклическое время изложения, выстраивающее неизменное «всегда»);

ж) особенности оркестровки. Поэтому можно сказать, что тот тип симфонизма, который Глинка выработал в «Камаринской», предопределил не только симфонический стиль национальной академической музыки, но и стилистику будущего искусства ОРНИ.

## **МЕСТО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА**

## В ИСКУССТВЕ ГЛИНКИ

*Романова Татьяна Викторовна  
МБУДО «ДШИ №1», г. Тула.*

Глинка принадлежит к числу тех композиторов, в творчестве которых исполнительское искусство занимало особенно важное место. Исполнительская деятельность Глинки была разнообразна: певец, пианист, скрипач и альтист, он владел органом, дирижировал хором и оркестром, принимал участие в разнообразных вокальных и инструментальных ансамблях в качестве солиста и аккомпаниатора.

Уже с ранних детских лет будущий автор “Ивана Сусанина и “Руслана и Людмилы” во время выступления крепостного оркестра дяди сам брал в руки скрипку или маленькую флейту, а обучаясь в Благородном пансионе в Петербурге играл на рояле и скрипке и выступал на ученических вечерах. Из его репертуара в годы учения известны второй дивертисмент и концерт Фильда, концерты Гуммеля. Это произведения, которые требовали свободного владения “мелкой техникой”, двойными нотами, умения тонко пользоваться педалью.

И в это же время, к окончанию пансиона он пишет Вариации фа мажор на собственную тему и “Вариации на тему Моцарта” (1822 г.) Эти произведения стали первыми опубликованными в этом жанре.

Велико значение учителей в формировании Глинки - пианиста. Это Джон Фильд и особенно Майер, в общении с которыми складывался глинкинский вкус, с безупречным чувством меры, требованием простоты как высшей степени совершенства.

Музицирование продолжало занимать большое место в течение всей жизни Глинки. В Петербурге до первой поездки за границу он бывал на домашних вечерах-концертах в семье своих знакомых, музицировал в доме княгини Хованской, выступал у польской пианистки и композитора Марии Шимановской, им затевались разные театральные представления, где Глинка то аккомпанировал, то участвовал в хоре, то импровизировал.

Превосходное описание его игры оставила А. П. Керн в своих воспоминаниях. Она была в восторге от его блистательных импровизаций, хотя бывала на концертах многих замечательных музыкантов, Фильда, в том числе, но в игре Глинки она отмечала мягкость и плавность в сочетании со страстью и поэтому представляла его своим друзьям не иначе, как поэт-музыкант. Во время жизни в Италии первыми сочинениями Глинки были сочинения для фортепиано. Это - Вариации на тему из “Анны Болены” Доницетти и Галоп для фортепиано в 4 руки на тему из его же оперы “Любовный напиток”, Рондо на темы из оперы Беллини “Монтекки и Капулетти”.

А во всех камерных ансамблях, написанных тогда - “Патетическом трио”, “Блестящем дивертисменте и Секстете - фортепиано поручена едва ли не главная роль.

Но, оценивая этот итальянский период, надо отметить, что в фортепианной музыке чувство меры нигде не изменяло Глинке, нигде не допускал он виртуозных излишеств, даже в самых блестящих пассажах, фактура насыщена кантиленностью, где сопровождающие мелодию голоса образовывали тонкое полифоническое плетение. Вот поэтому Глинке был дорог и близок Шопен, поэт фортепиано, величайший мастер инструментальной мелодии. И уже отойдя от фортепианного исполнительства, играя почти всегда только свои произведения, Глинка тем не менее всегда играл и мазурки Шопена.

По возвращении из Италии он останавливается в Вене, где занимается с выдающимся теоретиком З. Деном. Ден знакомит его с техникой контрапункта в музыке барокко, и с восхищением слушает импровизации Глинки на темы народных мелодий, плясовых, романсов, хоровых песен русских крестьян.

И поэтому позже оставив виртуозную игру на рояле, Глинка до конца жизни оставался замечательным импровизатором, и очень часто, на темы своих произведений. Так, по восхищённым воспоминаниям Стасова (1848 г.) Глинка блестяще играл свою “Камаринскую” с миллионом всё новых и новых вариаций, а Стасов сокрушался, что многие импровизации не были записаны композитором и поэтому не сохранились.

И резюмируя пианистическую деятельность Глинки, можно говорить о её эволюции: если до Италии и в Италии она шла в направлении овладения виртуозной техникой, то дальше эта линия пошла на убыль, отдавая предпочтение мелодизму, что несомненно было связано с вокально - исполнительским мастерством композитора.

На концертной эстраде Глинка никогда не пел, но впечатление на слушателей, своих друзей, производил незабываемое. Так, многие отмечали, что в Глинке сочетались дары природы, а именно довольно красивый сильный и гибкий голос, талант им управлять и технически им распоряжаться, и, наконец, высшее понимание музыки, её духа, средств и целей.

Учиться пению он начал в возрасте около 20 лет у итальянского певца Беллоли. Сам Глинка скромно говорил о своём голосе, как сиплом, и неопределённом, т. е. ни тенор, ни баритон. Но уже в 1833 году, в Италии, овладев постановкой голоса, умение пользоваться дыханием, управлять резонаторами, у него образовался сильный, звонкий, высокий тенор.

Говоря о Глинке-певце, надо отметить и постепенную выработку у него артистического самообладания. Если вначале у него руки холодели, сердце билось, страх и робость овладевали перед исполнением, то спустя 6 лет становится совершенно владеющим собой артистом, а также приобрёл известность как вокальный педагог, преподавая в капелле, театральном училище, занимаясь с певцами, среди его учеников были: С. Гулак-Артемовский, Д. Леонова и другие. Его советами пользовались О. Петров и А. Петрова-Воробьёва (первые исполнители партии Сусанина и Вани). Так же он становится автором “Этюд для голоса”, “Упражнений для усовершенствования голоса”, “Школы пения”. Недаром ему предложили возглавить певческую капеллу в Петербурге, где доверяли ездить по стране в поисках хороших голосов. Выступал Глинка только как исполнитель собственных романсов и отдельных номеров из “Руслана и Людмилы” и “Князя Холмского”, хотя и собственные романсы он также пел не все. Особенно любил “Сомнение”, “Победитель”, “Я здесь, Инезилья”, “В крови горит огонь желанья”, “Я помню чудное мгновенье” и почти



все романсы из цикла “Прощание с Петербургом”. Каждый романс в его исполнении имел свой неповторимый облик и по высказыванию Серова, кто не слышал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов.

Воздействие пения Глинки на слушателей было потрясающим: некоторые бледнели, плакали, чуть ли не падали в обморок. Серов говорил, что великая тайна великих исполнителей в том, что они силой своего таланта вкладывают в слушателей целый мир новых ощущений из своей собственной души, доводя их до апогея и экстаза. Такое совершенное вокальное исполнение у Глинки было результатом сочетания пения и декламаций. Глинка был сильным вокалистом, умеющим так управлять своим голосом, что небольшие дефекты забывались слушателями и отдавались полностью впечатлению от пения. По воспоминаниям А.П. Керн, когда Глинка однажды спел арию Финна в присутствии Сергея Львовича Пушкина, то старик расплакался и бросился обнимать Глинку, а у всех присутствующих на глазах навернулись слёзы.

И кстати, собственное исполнительское мастерство композитора обусловили необычайное удобство вокальных партий в операх и романсах Глинки, а также естественность, органичность фактуры его инструментальных сочинений.

И в то же время, высокий исполнительский уровень того или иного артиста рождал у Глинки вдохновение и вызывал к жизни новые произведения. Так было с добавочной сценой в “Иване Сусанине”, созданной специально для первой исполнительницы роли Вани, А. Я. Петровой-Воробьёвой, и с написанной для неё же партией Ратмира в “Руслане и Людмила”. Значение исполнения в процессе сочинения, возникновения творческих замыслов под влиянием мастерства того или иного артиста — всё это характеризует роль исполнительства в творческой жизни самого Глинки. Если певческое мастерство Глинки составило целую эпоху в истории русского вокального искусства, то со скрипкой у Глинки было связано музицирование личное, интимное.

Заниматься на скрипке он начал с 11 лет и первым учителем был скрипач из крепостного оркестра его дяди. Но это был не очень удачный опыт. Уже в Благородном пансионе его стал учить скрипач-виртуоз Франц Бем, артист оркестра Санкт-Петербургских театров. И как сам Глинка отмечал, дело шло не так удачно, т. к. Бем не имел дара преподавать другим свои познания. И эти неудачи начальных уроков определили отсутствие значительных успехов в этом направлении. Но всё же скрипку Глинка не бросал и ей принадлежало скромное, но прочное место в его жизни.

Для скрипки соло Глинка не создал произведений, но с удовольствием играл на любительских вечерах в ансамблях с друзьями. А вот альтом Глинка владел и для него написал аллегро сонаты для фортепиано с альтом (1825 год).

К игре же на скрипке Глинка возвращался эпизодически, находясь в состоянии творческой сосредоточенности и самоуглубленности. И поэтому скрипку в жизни Глинки можно считать инструментом для уединения, погружения в свой внутренний мир. Ну, и конечно, этот инструмент связывал его с народным музицированием. Ведь на родине Глинки - в Смоленской губернии - скрипка, как и свирель, рожок, была народным инструментом. И когда будущий композитор занимался с хором мальчиков, собранным им в Новоспасском, Глинка показывал на скрипке разучиваемые мелодии - "обучал петь со скрипкой", а вместе с тем и сам постигал особенности народного исполнения на нём.

Любопытно, что обращение к скрипке сочеталось с занятиями рисованием, где он также был любителем, но которое доставляло ему эстетическое наслаждение.

В период работы на "Русланом" (осень, зима 1841 г.) он постоянно рисовал и играл на скрипке, и даже своему другу Ширкову он пишет: "...опера, скрипка и карандаш — вот мои товарищи."

На скрипке Глинка играл и в 50-е годы, после того как временное поражение правой руки надолго лишило его возможности играть на фортепиано. Репертуар его полностью состоял из классических пьес: сонаты Бетховена и Баха, камерные ансамбли Моцарта и Гайдна

и альтовая соната собственного сочинения. Глинка не обладал большими возможностями техники штрихов и по собственному признанию сонаты Бетховена и Баха играл “упрощая”. Но в своих произведениях Глинка использовал выразительные ресурсы скрипки и разнообразно, тонко и изобретательно, на что оказало влияние соприкосновение с классическим скрипичным репертуаром и наблюдение над народной скрипичной исполнительской манерой.

В ансамблях разного рода Глинке приходилось участвовать не реже, чем в сольном исполнении. Участвовать в вокальных ансамблях он стал даже раньше сольных проб в музыкальных вечерах у своих друзей. Способность к ансамблевому пению Глинка владел в высшей степени настолько, что смело пел с известными русскими и зарубежными певцами. Но особенно ярким были его исполнения вокальных ансамблей собственных сочинений. Причём и здесь он часто вносил элемент импровизационности, поражая слушателей рождением тончайших нюансов исполнения. Умением воздействовать на певца Глинка владел и как аккомпаниатор романсов. Он аккомпанировал всем выдающимся певцам своего времени - А. Петровой-Воробьёвой, О. Петрову, С. Гулак-Артёмовскому и др, очень часто применяя ту импровизационную манеру, которая отличала его выступления вокалиста.

Импровизационная манера исполнения Глинки связана с опытами Глинки-органиста. Для органа он не сочинял и, по воспоминаниям современников, не исполнял музыку других композиторов, а только импровизировал. И истоки его импровизаций - в музыке великих Баха и Генделя. Играть на органе он начал в начале 40-х годов и по воспоминаниям “фантазировал задумчиво, плавно, величественно.”

Расцвет исполнительского искусства Глинки достиг своей высшей точки в конце 30-х и в 40-е годы, и оно до конца жизни продолжало занимать значительное место в жизни композитора огромную роль в его творчестве, начиная с элементарного познания музыкальной техники и кончая формулированием основных творчески - эстетических положений, которые заключаются в требованиях простоты, сочетающейся с таким совершенным владением техникой, которое

делало бы эту технику незаметной. И поэтому значение исполнительской практики Глинки для его творчества несомненно. Но не менее существенно её значение для всего русского исполнительского искусства.

### **Список использованных источников**

1. Керн А. П. Воспоминание, дневники, переписка. М. : Худож. Лит. 1974.
2. Орлова А. Глинка в воспоминаниях современников. М.: Музгиз. М., 1955.
3. Стасов В. М. И. Глинка. 1 том. Гос. изд. “Искусство”, М., 1952.
4. Лобанкова Е. ЖЗЛ. “Глинка” Изд. АО “Молодая гвардия”. 2019 .

## **ГЛИНКА – СВЯТОГОР-БОГАТЫРЬ РУССКОЙ МУЗЫКИ**

*Звекова Ирина Николаевна*

*МБУДО «ДМШ № 1», г. Новомосковск*

### **ВСТУПЛЕНИЕ**

#### **«Путь свежий, непчатый»**

Мы привыкли слышать: Глинка велик и славен тем, что в основу своего творчества положил родную народную песню. Таково всем известное определение роли, сыгранной композитором в истории русской музыки. Но мы часто недооцениваем величие задачи, которую он гениально выполнил в ту знаменательную эпоху русской жизни 19 века. Именно тогда на тусклом фоне нашей музыкальной жизни расцвело его пышное творчество.

В то время, когда на Западе уже бурлила кипучая эпоха романтизма, появились Вебер, Шуман, Шопен, а в оперной области наступила пора расцвета итальянской оперы, время Мейербера, Россини, Беллини, Доницетти, это время было для нас эпохой тягостных национальных испытаний.

Понятны исторические причины, отодвинувшие нас почти на два века от культуры Западной Европы и оказавшиеся тормозом развития нашего музыкального искусства, и национального искусства вообще. Понятно и то, что музыка наших предков, по названию слывшая «русской», должна была пережить и время возникновения немецкой оперы, и века Гайдна и Моцарта, и эпоху развития «большой» оперы во Франции, и период романтической оперы в Германии, прежде чем добиться самостоятельного значения.

Ни малейшему сомнению не подлежит то, что Глинка был хорошо знаком со всеми западными течениями в оперной музыке --- частью по петербургским оперным спектаклям, а частью по собственным своим впечатлениям от услышанного на различных европейских сценах. Отсюда понятно, что и на Глинке отражалось влияние западноевропейской музыки того времени. Но относительно музыки собственно русской, какие образцы мог иметь Глинка в качестве материала для своего творчества? К какому источнику он мог прибегнуть, чтобы утолить жажду иного, более живого и глубинного творчества? – Лишь к одному источнику – образцам старинных, чисто-народных песен. Значит, повторяя в своем творчестве столь многое из склада старой русской песни, пронизывая свои творения чистым духом русского песенного начала, сообщая ей черты величавой простоты и характер первобытной нетронутости, Глинка в своем творчестве руководствовался лишь складом своей натуры, душой своей природы и своим гениальным проникновением в суть вещей.

Для русского творца первой половины 19 века этот путь – «путь свежий, непочатый» --- был действительно путем «поэтического проникновения» -- именно таков был путь Михаила Ивановича Глинки.

## ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

### **1. Раздумье композитора над вопросами народного творчества.**

Место, где ему пришлось испытать первые впечатления детства – старая русская усадьба и деревня, село Новоспасское Смоленской

губернии – наложило на его душу особый отпечаток и предопределило направление его будущих симпатий. Деревня, ее песнь, ее жизнь среди зеленых дубрав и мирно зреющих полей, вся эта безмятежно-кроткая сельская обстановка творила в его впечатлительной душе особые образы, неведомые воображению детей города. Да еще церковный звон глубоко залег в его душу. Глинка рос восприимчивым и чутким мальчиком, погруженным в мир своих внутренних переживаний, сохранив на всю жизнь созерцательность воображения, задумчивость нрава.

«Однажды, - как рассказывал сам Глинка в своих «Записках», - ... играли квартет Крузеля с кларнетом; эта музыка произвела на меня непостижимое, новое и восхитительное впечатление, и я оставался потом целый день в каком-то лихорадочном состоянии, был погружен в неизъяснимое томительно-сладкое состояние». На вопрос учителя, что с ним, признался: «музыка --- душа моя». Очевидно, это было первое глубокое впечатление юного Глинки.

Шли годы. Глинка отправился в Италию. И замечательно то, что итальянская музыка, услышанная из уст народа, открыла ему глаза на значение национальности в искусстве. Глинка задумался над вопросами народного творчества и направлением своих личных путей. «Это неожиданное раздумье, замечает Стасов, было решительным мгновением в истории русской музыки: оно предопределило судьбу Глинки». Заграничная поездка принесла ему и другую пользу. Занятия с известным немецким теоретиком Деном оказались чрезвычайно плодотворными, придав прочное основание всей последующей творческой работе молодого композитора, подготовив его к великим свершениям будущего.

## **2. «Подарить отечеству большое, чисто русское, народное произведение».**

Уже популярный в своем кругу композитор, Глинка возвращается в Россию музыкантом, свободно владеющим всеми средствами своего искусства. И очень важно то, что Глинка задумал подарить своему отечеству большое, чисто русское, народное произведение.

Он еще не знает, что это будет за произведение, но хочет подарить русскому театру настоящее музыкальное сочинение больших размеров с истинно-национальным сюжетом. Жуковский предлагает сюжет Ивана Сусанина, и Глинка, чуть ли не в один присест, пишет увертюру к опере, в которую входят все основные перипетии сюжета и главная тема оперы.

Первое исполнение истинно русской оперы сопровождается неслыханным успехом. Глинка сразу делается «знаменитостью», осыпается царскими милостями. В своей первой опере композитор показал все красоты и достоинства русской народной песни; возвел ее на степень культурного достояния народа, заставив Запад признать факт существования. С созданием этой оперы Глинка одновременно сделался и создателем русской оперы, и творцом новой русской музыки. Михаил Иванович проявил все те особенности своего гения, которые дали ему право называться родоначальником русской музыкальной школы, так как он симфонизирует образцы старинной русской песни и дает образцы речитатива совсем особого, песенного характера, оказавшего большое влияние на позднее мелодическое развитие русской музыки. Наконец, здесь же, в таких сценах, как интродукция и сцена в лесу, Глинка ясно выявляет тот характер художественного реализма, который составляет одну из самых дорогих принадлежностей русского искусства вообще.

Историческое значение первой русской оперы огромно. Даже можно сказать, что вся русская музыка есть стремительное движение от того толчка, которым послужило появление «Жизни за царя» («Ивана Сусанина»). Эта опера питала вдохновение русских композиторов больше чем полвека – вот что преподало ей глинкинское произведение.

Вторая опера композитора «Руслан и Людмила» --- бесспорно совершеннейшее творение Глинки, произведение исключительного вдохновения и необычайной ширины размаха. «Наш композитор, - писал Одоевский, - сочинил не волшебную оперу, а оперу в русско-сказочном роде, оперу-сказку.» На свете есть такие произведения, о

которых уже не спорят. «Руслан и Людмила» одно из таких мировых произведений.

### **3. Безумный мечтатель и пламенный энтузиаст.**

Когда мысленно обзираешь все написанное Глинкой, собираешь воедино впечатления, оставленные его оперной, симфонической, фортепианной и вокальной музыкой, в сознании каждый раз встает солнце, яркое, слепящее, горящее. На нашей земле родился и творил человек – горящий, светлый, светящийся, зажегший на Руси новое солнце, солнце творчества, свободного от подражательности--- это Глинка. В его музыке, в пафосе его мысли и упоительности его песни, живет неистребимая радость бытия. И как солнце заливает летом нежным своим теплом и светом родную землю, повитую буйной зеленью, исполосанную серебряными лентами рек, исчерченную изумрудными пятнами кудрявых лесов, так и мелос Глинки изливает на нас живительное, светоносное, ласкательное тепло.

Из всех искусств музыка наиболее романтична. Только романтиком мог быть человек первой половины 19 века, который уверовал в живую душу народно-песенного начала, только безумный мечтатель и пламенный энтузиаст. Им и был Михаил Иванович Глинка.

Явление Глинки --- нескрытый конверт с содержанием нашей судьбы. Потому то в его музыке оказалось содержание нашей исторической жизни. Странствования Глинки по зарубежным странам не привели его к новому месту душевной оседлости. «Странное дело, - признается он своей сестре, - весьма мало написано мною за границей. А теперь решительно чувствую, что только в отечестве я еще могу быть на что-либо годен. Здесь мне как-то неловко».

### **4. «Золотой мост» от берегов родной песни к «далекому берегу» зарубежных стран**

Музыка Глинки пленяет гениальным проникновением в глубь народной души. В своем творчестве ее создатель являет перед нами классический образец интуитивного постижения русского песнетворчества. У Михаила Ивановича нет предков, нет генеалогии: он рож-



ден недрами народной души. По Глинке потом уже стали прислушиваться к биению сердца русской песни.

Глинка оставил огромное наследие молодому поколению русских музыкантов. Его заветы стали в истории русской музыки традициями глинкаизма, а его звуковая мудрость – заповедями для творчества молодой русской школы.

В европейском концерте разных культур, России принадлежит свое определенное и значительное место. В области музыкальной культуры с исторической точки зрения это обусловлено всецело явлением Глинки. Творец «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» перекинул золотой мост от берегов родной песни к «далекому вожденному берегу» зарубежных стран, ввел песенную струю русской народности в общее русло западноевропейской музыкальной мысли.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### **«Вместить в себе идею всечеловеческого единения...»**

Предшествующая эпоха музыкального творчества – германская – стремилась передать свои достижения не столько выразительностью пения, сколько выразительностью движения, метроритмической формой изложения, введением внеладового хроматизма. Германская форма тяготела к расчленению мысли, наличию устойчивости и неустойчивости, и возвращению к исходной точке.

Направление славянского творчества мелодическое, а, следовательно, ладовое, т.к. мелодическое начало вызывает необходимость появления и употребления разнообразных звуковых ладов; содержание передается разнообразием звуковых соотношений. Славянские формы стремятся к неразделенности течения мысли, а к такому ее выражению, в котором запечатлилось бы ее «спонтанность», импульсивность: существо песни то вдохновенной, то радостной, то печальной, т.е. неустойчивой по основе. Отсюда внеладовый хроматизм Запада уже неприемлем славянам, хроматизм подменен диатонизмом многозвучных, многообразных ладов. Глинка настойчиво искал завершенной и устойчивой линии живого соединения итогов духовной работы человечества в области звукотворчества.

Несколькими десятилетиями позже Достоевским была высказана сущность русской идеи. Было сказано, что русские призваны «вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, извиняющего несходное, снимающего противоречия. ...Эта мечта – гостья и русского эпоса».

Аще в небеси было бы кольцо,  
А протянута оттуда цепь железная,  
Притянул бы я небо ко сырой земле  
И смешал бы земных со небесными!  
И есть, было бы, кольцо во сырой земле,  
Повернул бы я мать-сыру землю,  
Повернул бы ее краем до верху  
И смешал бы земных со небесными!

Глинка---- Святогор-богатырь русской музыки.

### **Список использованных источников**

1. Васина-Гроссман В. Книга о музыке и великих музыкантах. – М.: Детская литература, 1986г. – с.116-119.
2. Григорович В.Б., Андреева З.М. Слово о музыке. Русские композиторы 19 века. Хрестоматия. - М.: Просвещение, 1977г. – с.5-63
3. Из истории русской и советской музыки: Сборник статей /Сост. М.С.Пекелис, И.А. Гивенталь. – М.: Музыка, 1978г. – с.108-126.
4. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки том 1. – М.: Музыка, 1973г. – с.393-505.
5. Стрельников Н. Глинка. Опыт характеристики. Гос. издательство-во Москва, 1923г. – 43с.
6. Шорникова М. Музыкальная литература за 3 года: общеразвивающая общеобразовательная программа: от древнерусской музыки до Чайковского. Ростов-на-Дону. Феникс, 2017г. – с.59-103.

# ТРУДНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПАРТИЙ В ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮРАХ М.И.ГЛИНКИ

*Курская Наталия Леонидовна  
МБУДО «ДШИ», г. Новомосковск*

М.И. Глинка написал более 70 песен и романсов. Если сравнивать его с немецкими композиторами, например с Ф. Шубертом или Р. Шуманом, кажется, что количество вокальных миниатюр Глинка написал совсем не много. На самом деле, каждая песня или романс композитора имеет большое значение для русского музыкального искусства. Именно при Глинке жанр романса получил такое же значение, как опера и симфония. Благодаря синтезу прекрасного европейского образования и русского мышления, Глинка явился родоначальником русской национальной вокальной школы.

Романсы и песни композитора имеют самую разнообразную поэтическую тематику. Они представляют собой закруглённую форму без «сквозного» развития, простую куплетную, позже трёхчастную и трёх–пятичастную с контрастной частью в середине. Мелодическая линия их довольно гибкая и завершённая, с различными вокальными приемами выразительности: кантиленой «большого дыхания» и артикуляционной декламацией, мельчайшими динамическими градациями звука, яркой тембровой палитрой.

Партии фортепиано в камерно-вокальных сочинениях Глинки часто представлены равноправными с партиями солиста. Как, например, в романсах на слова Пушкина, «Я здесь, Инезилья» (1834) и «Я помню чудное мгновенье» (1840).

В романсе-серенаде «Я здесь, Инезилья» композитор разыгрывает энергичную, подвижную сцену испанской жизни, с изменчивыми настроениями влюбленного испанца. Серенада имеет трех–пятичастную форму с контрастной средней лирической частью и репризой.

Во вступлении, фортепиано подражает аккомпанементу гитары. Характер музыки в темпе «Vivace» на тихой динамике с примечанием «dolce», указывает на летящее звучание, подчеркивает неопытность и робость в характере героя в начале сцены. Следующий фрагмент с пометкой «risoluto» и акцентами «sf» на третьих долях аккордового аккомпанемента уже отражает уверенное эмоциональное состояние отважного молодого человека.

Средний раздел с рекомендацией композитора «dolce» как раз соответствует по характеру словам в вокальной партии - «Ты спишь ли...». Аккомпанемент с паузами, в конце – концов, замирает на фермате. Очень важно, чтобы концертмейстер определился с длительностью паузы при соединении эпизодов романса на основе единого замысла с вокалистом, не нарушая меры и музыкального вкуса.

Материал средней части видоизменяется так, что серенаду напоминает только гитарный аккомпанемент на «legato». Аккорды в верхнем регистре в это время композитор просит исполнять на «staccato», что вместе с мелодией солиста создает скрытое двухголосие («Шелковые петли...»), окутанное мягким, лунным светом.

В репризе концертмейстер видит пометку «perdendosi» и темп «Vivace» («Уж нет ли соперника здесь?...»). В это время в вокальной партии увеличиваются длительности, требующие от солиста «длинного» дыхания с акцентами, а от пианиста, выдерживания темпа, четкой пульсации с подчеркнутыми синкопами в аккомпанементе, утверждающие решительный образ отважного героя в момент признания в любви своей избраннице.

Фортепианная партия в романсе, подразумевающая стиль серенады, требует легкого звучания, как бы подражая аккомпанементу гитары. Штрих «staccato», как «воздушное» приглушение струны, а динамика «f», скорее передает характер взволнованности и напряжения в музыке. Партия концертмейстера не только создает ритмическую и гармоническую канву, но так же отмечает испанские корни музыки, характеризует главного персонажа.

Так как композитор не указал моменты взятия педали в своем сочинении, пианисту необходимо отталкиваться от характера акком-

панемента и использовать педаль очень аккуратно, «не загрязняя» звучание фортепианной фактуры.

Проанализируем еще одно гениальное творение композитора и поэта - романс «Я помню чудное мгновенье». Чистая музыка романса требует тонкого и безукоризненного исполнения. Главные моменты сюжета (встреча, разлука, новая встреча) уложились в сложную трехчастную форму, довольно редкую в вокальной музыке.

Поэтический образ произведения раскрывается с первых звуков фортепианного вступления, построенного на фрагменте мелодии вокальной партии. Пианисту важно стремиться исполнять это вступление максимально выразительно, подражая человеческому голосу (штрих «легато»). Это представляет определённые трудности для исполнителя, так как верхний регистр инструмента не дает связного, протяжного, вокального звучания.

В первом разделе «Allegro moderato» («Я помню чудное мгновенье...») фортепианное арпеджио должно звучать как волшебные арфообразные фигураций. На словах «как мимолётное виденье», для придания лёгкости и воздушности мелодии, композитор предлагает сложный ритмический рисунок исполнять штрихом «staccato».

В следующей части «risoluto» («Шли годы, бурь порыв мятежный...») происходят изменения тональности, динамического плана. В фортепианном аккомпанементе аккорды придают музыке беспокойство и волнение. В эпизоде «dolcissimo» («И я забыл твой голос нежный...») необходимо смягчить звучание инструмента.

Большой раздел в преддверии репризы «spianato assai» («В глуши, во мраке заточенья...»), написанный синкопированным ритмом, передает слушателям состояние напряжения.

Реприза и кода романса «con passione» («Душе настало пробуждение...») – кульминационный и самый светлый момент встречи влюбленных. Группы из шестнадцатых длительностей в аккомпанементе («И сердце бьется в упоенье...») создают эффект радостного полёта души навстречу своей любви. В заключении, фортепианная партия, как дорогая оправа окаймляет сочинение, приводит все к гармонии и равновесию.

Значимость фортепианной партии в вокальных камерных сочинениях Глинки очень высока. Глинка не стремился к усложнению партии фортепиано, ее виртуозности, предпочитал оставаться в камерном стиле. Но при этом, исполнение камерных вокальных сочинений Глинки – трудная задача для пианиста. Каждый звук в прозрачной фактуре слышен и нельзя «спрятаться» за «густой» педалью, яркой динамикой или эмоциями. «Сложным и большим искусством для всякого исполнителя является умение увидеть и прочесть в нотах всё, что в них имеется...» [2, с.54].

Для убедительного исполнения фортепианной партии от концертмейстера требуется глубокое, четкое, певучее, объёмное звучание инструмента, выразительные интонации, разнообразные штрихи и тонкие отклонения в агогике. Кажущаяся простота романсов и песен Глинки таит в себе настоящее богатство в вариативности исполнительской интерпретации. Чувство меры и формы, ясность фортепианной фактуры, красота вокальной мелодии, ставят вокальные миниатюры М.И. Глинки в ряд сочинений, по-настоящему раскрывающих искусство пианиста-концертмейстера.

### **Список использованных источников**

1. Бородин, Б.Б. Очерки по истории фортепианного искусства: Учебное пособие / Б.Б. Бородин. М.: ООО Дека-ВС, 2009.
2. Гольденвейзер, А.Б. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений: Сборник статей Как исполнять Моцарта, под общ. ред. Меркулова А.М. / А.Б. Гольденвейзер. – М.: Классика XXI, 2003. – 54с.
3. Шендерович, Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога (Библиотека музыканта-педагога) / Е.М. Шендерович. М.: Музыка, 1996.

## **ВКЛАД М. И. ГЛИНКИ В СОЗДАНИЕ РУССКОЙ СИМФОНИИ**

*Жидков Алексей Викторович*  
*МБУДО «ДШИ», г. Новомосковск*

За написание симфонии Глинка брался четыре раза. Таким образом, обозначились этапы его творческой трансформации. Первый этап – незаконченная работа над симфонией В-dur, раннее творчество. Второй этап – появление только одной, первой части Итальянской симфонии. Сам Глинка писал, что не хочет сочинять по-итальянски, а хочет сочинять в русском стиле. Симфонию на две русские темы композитор написал уже в зрелом возрасте. Последняя симфония, «Тарас Бульба» («Казацкая»), создавалась в самый поздний период деятельности Глинки. Следует отметить, что все четыре произведения композитор не окончил.

В жанре симфонии композитор не смог воплотить национальный характер так же убедительно, как в своих оперных сочинениях. Считалось, что музыкальные образы Глинки возникали на основе песни, танца. Действительно, все законченные симфонические произведения композитора имеют одну часть и написаны на песенно-танцевальной основе с вариационными способами развития. Но история «Тараса Бульбы», желание создать симфонию, не покидало композитора до последних дней его жизни. Глинка несколько раз останавливал работу над этим произведением, даже уничтожал партитуру нескольких частей, но все равно возвращался к работе над ним. Предполагается, что лишь кончина композитора помешала ему вновь вернуться к написанию «Тараса Бульбы». Не совсем верно будет противопоставлять симфонический цикл и одночастную форму в творчестве Глинки. Композитор многочастную форму совершенствовал на протяжении всей своей жизни, что подтверждают четырех - частные струнные квартеты и другие камерно-инструментальные сочинения.

Причины неудач в симфонических произведениях скрывались, видимо, в проблемах симфонических приемов развития. Так, работая над 2 частью симфонии «Тарас Бульба», Глинку никак не удовлетво-

ряло, что у него получалось, так как все было похоже на немецкий лад, а общий характер пьесы мало напоминал российский. Композитору не хотелось применять мотивно-разработочные методы построения к русской песенной тематике. Но и других методов, видимо, он пока не видел, хотя чуть позже планировалось найти способы решения этой проблемы.

В своем последнем симфоническом произведении изменилось представление Глинки о тематическом материале. Если в первых двух были задействованы настоящие народные песни, то в «Тарасе Бульбе» использовался переработанный композитором материал в народном стиле.

Возможно, Глинке в своих симфонических поисках не удалось найти путей развития, которые соответствовали бы полностью идеям национальной тематики. Но, рассматривая его находки в симфонических сочинениях, можно обнаружить их продолжение в сочинениях русских композиторов следующих поколений, особенно «балакиревского кружка». Руководитель кружка настойчиво призывал композиторов сочинять симфонии. Это дало «свои плоды». Успех сопровождал в создании Первой симфонии Римскому-Корсакову. К марту 1868 года Чайковский напишет свою Первую симфонию, развивающую новую линию русского симфонизма – в совершенной форме и совершенными приемами развития музыкального материала. Историками отмечалось, что характерные для симфонических сочинений композиторов «Могучей кучки» приемы Чайковским критиковались. Но в будущем, исследователями будет обозначены проявления национального стиля в симфониях Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина и Глазунова с их самобытными методами развития, основывающимися на многократном повторении и вариативности материала в иных регистрах, с новой фактурой, тембральными находками и гармонизацией.

Можно сказать, что Глинка наметил в своем творчестве два пути развития русской симфонической музыки. Первый путь – это путь «Камаринской» и испанских увертюр. В них он сочетал индивидуальную форму с истинным народным материалом и новыми спосо-



бами его развития: вариативность, тонко меняющуюся гармонию, фактуру, оркестровку, приемы подголосочной полифонии. Второй путь - это сочетание сонатной формы с переработанным материалом композитора различными способами, в том числе способами зарубежных классиков. Сонатные принципы Глинки будут востребованными композиторами «Могучей кучки» и их наследниками. Найденные Глинкой интонации проявятся в симфониях Бородина. Прием сонатного *allegro* будет востребован Балакиревым, Бородиным, Римским-Корсаковым и Чайковским. Работа с тематическим материалом, который представил Глинка в «Тарасе Бульбе», будет позаимствована молодыми композиторами. Основой симфонии, станет не фольклорный, а авторский материал. Глинке удалось заложить фундамент для появления национальной симфонической музыки, которая будет опираться на оригинальные идеи и способы музыкального развития, новое построение формы, оркестровки, музыкального развития. Его симфонический репертуар, представленный одно - частными пьесами, стал основным источником для симфонических сочинений Чайковского и «кучкистов». Так возник феномен русской симфонии, в создании которой важнейшую роль сыграл М.И.Глинка.

### **Список использованных источников**

- 1.Глинка М.И. Литературное наследие: в 2т. Т.1. Автобиографические и творческие материалы/ Под ред. В. Богданова – Березовского. Л.; М.; Гос. муз. изд-во,1952
- 2.Левашова О. Михаил Иванович Глинка: в 2 кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1988.
3. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. М.: Музыка, 1980.
- 4.Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л.: Музыка, 1965. .
- 5.Чайковский П., Танеев С. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951.