**М.И.Глинка. Опера «Руслан и Людмила» (I действие).**

**Период между «Иваном Сусаниным» и «Русланом и Людмилой» (1837-1842).** *В январе 1837 года Глинка получил место капельмейстера Придворной певческой карелы* – одного из лучших хоровых коллективов России. Поначалу его труды в капелле продвигались весьма успешно и приносили немало радости. Желая испытать свои силы в церковной хоровой музыке, он *написал «Херувимскую» для шестиголосного хора a capella.*

*Весной 1838 года Глинка отправился на Украину с целью набора певчих для капеллы.* Среди найденных им музыкально одарённых юношей был С.С.Гулак-Артемовский (1842-1903), который впоследствии стал выдающимся оперным певцом и талантливым композитором, автором классической украинской оперы «Запорожец за Дунаем» (1863). *Из этого путешествия Глинка привёз две малороссийские песни на слова Виктора Забилы – «Гуде вiтер вельми в полi» и «Не щебечи, соловейку».* Популярность последних была так велика, что они воспринимались многими как украинские народные песни.

Тем временем служба в капелле становилась всё более обременительной. *Помимо регулярных занятий с певчими он был обязан присутствовать на парадных церковных службах, официальных приёмах и придворных торжествах Зимой 1839 года он подал прошение об отставке,* которое было удовлетворено незамедлительно.

Капельмейстерские годы омрачили семейные неурядицы. Начался долгий бракоразводный процесс, который только в 1846 году завершился в пользу Глинки.

*Весной 1839 года он встретился с Екатериной Ермолаевной Керн (Е.К.),* дочерью той самой Анны Петровны Керн, которой Пушкин посвятил стихотворение «Я помню чудное мгновенье». *Е.К. разделила глубокое чувство Глинки, которое стало для него источником творческого вдохновения. Одно из поэтичнейших произведений – Вальс-фантазия си минор для фортепиано (1839) – посвящено Е.К.* Вальсу-фантазии была суждена сложная и длительная история. В один год с авторской фортепианной версией появилась версия для оркестра, выполненная дирижёром Германом, который с большим успехом исполнял пьесу в Павловске. В 1845 году, находясь в Париже Глинка сделал новую оркестровку Вальса, прозвучавшего под управлением дирижёра Тильмана. Последняя и окончательная версия возникла в 1856 году в Петербурге для концерта певицы Д.М.Леоновой. *С именем Керн связаны также романсы «Я помню чудное мгновенье», «Если встречусь с тобой» и вальс си-бемоль мажор для оркестра.*

Долгое время, не имея официального развода, Глинка не мог жениться на Е.Керн. Он намеревался даже уехать с ней за границу без оформления брака, но его мать решительно воспротивилась безрассудному, с её точки зрения, желанию. В 1840 году Керн заболела и на два года отправилась для лечения на юг. По её возвращению прежнее чувство угасло. В «Записках» после 1844-1845 годов это имя больше не упоминается.

В это трудное время (конец 1830-х годов) Глинка как никогда нуждался в *дружеской поддержке и участии, в живом артистическом контакте со слушателями.* Всё это *он обрёл в литературно-художественном кружке, известном в Петербурге под названием «кружок Кукольника».* Н.В.Кукольник (1809-1869) – русский писатель, поэт и драматург. В его доме в Фонарном переулке собиралось многочисленное и весьма пёстрое общество («братия», как назвал его Глинка). Здесь бывали писатели И.И.Панаев, А.Н.Струговщиков и знаменитый баснописец И.А.Крылов, молодой поэт Т.Г.Шевченко и критик В.Г.Белинский, художники К.П.Брюллов, И.К.Айвазовский, Н.А.Степанов, скульптор Н.А.Рамазанов, артисты О.А.Петров, П.А.Каратыгин и многие, многие другие талантливые представители художественного мира Петербурга. Спасаясь от семейных раздоров, Глинка часто бывал на собраниях кружка и некоторое время жил в доме Кукольника, перебравшись затем к своему другу, художнику-карикатуристу Н.А.Степанову. Композитор показывал «братии» отрывки из сочинявшегося в те годы «Руслана», романсы и вообще всё, что выходило из-под его пера. Нестор Кукольник страстно любил музыку Глинки и порой даже раздражал его неумеренными восторгами. Однако беспорядочный образ жизни, частые ночные бдения подтачивали и без того хрупкое здоровье Глинки. В окружении множества людей ещё острее ощущалось его одиночество.

Однако *вопреки всем неурядицам Глинка продолжал трудиться. Период между премьерами двух опер (1836-1842) отмечен расцветом романсового творчества. В первые годы после трагической гибели Пушкина появились на свет гениальные произведения на его стихи – «Я помню чудное мгновенье», «Где наша роза», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья». Принесло свои плоды и творческое общение с Кукольником, на слова которого написан вокальный цикл «Прощание с Петербургом» и другие романсы. В 1840 году Глинка создаёт музыку к трагедии Кукольника «Князь Холмский» (увертюра, четыре антракта, две песни Рахили и песня Ильиничны)*. Действие исторической трагедии Кукольника происходит на Руси в XV веке. Князь Даниил Холмский (реальное историческое лицо) – воевода Московского великого князя задумал отделиться от Москвы и стать единоличным правителем Пскова. Изменническим планам Холмского воспрепятствовали войско и весь псковский народ*. Среди фортепианных сочинений этих лет – проникнутый меланхолическим настроением ноктюрн «Разлука».*

**«Руслан и Людмила». История создания и постановки.** *В творчестве биографии Глинки период с 1837 по 1842 год можно без преувеличения назвать эпохой «Руслана». Все помысли композитора были сосредоточены на новой опере. Вдохновенный труд стал для него надёжным спасением от житейских страданий и невзгод.*

*Вторая опера была задумана сразу же после постановки «Ивана Сусанина». Идея создания оперы по поэме Пушкина «Руслан и Людмила» исходила от драматурга А.А.Шаховского.* По воспоминаниям Глинки, на одном из вечеров у Жуковского Пушкин говорил о том, что желал бы многое переделать в своей поэме «Руслан и Людмила». Точная дата памятной встречи Пушкина и Глинки на вечере у Жуковского не установлена. По всей вероятности, она могла произойти между 27 ноября 1836 года и 29 января1837 года. «Я надеялся составить план по указанию Пушкина, преждевременная кончина которого предупредила исполнение моего намерения», - вспоминал композитор. *Основным либреттистом оперы стал Валерьян Фёдорович Ширков* – по словам Глинки, весьма образованный и талантливый человек, который свободно писал стихи и прекрасно рисовал. *Помимо В.Ф.Ширкова в создании текста оперы участвовал сам композитор, М.А.Гедионов, Н.А.Маркевич и Н.В.Кукольник.*

В истории создания «Руслана» немало «белых пятен», она до чрезвычайности запутана, во многом благодаря самому композитору, который на страницах своих «Записок» обмолвился, что «писал оперу по кусочкам и урывками». Главным аргументом, опровергающем возможное представление о беспорядочной работе, является «Первоначальный план» (название В.В.Стасова (1824-1906), художественного и музыкального критика, историка искусств, археолога, почётного члена Петербургской академии наук). Созданный Глинкой осень 1837 года, этот план впоследствии дополнялся и совершенствовался. В нём обозначена пятиактная композиция с делением на музыкальные номера, кратко изложено содержание последних, намечены тональности, особенности композиции или характер музыки, а во многих случаях присутствуют и достаточно подробные музыкальные эскизы. После составления плана Глинка намеревался окончить работу над оперой за один год. Однако на деле ему потребовалось пять лет – срок, конечно, немалый по сравнению с более краткой «биографией» «Сусанина», но, с другой стороны, и не такой уж длительный, учитывая одни лишь масштабы большой эпической оперы. Действительно, в процессе работы над «Русланом» нередко возникали перерывы, вызванные разными, порой самыми прозаическими обстоятельствами – занятостью на службе в Певческой капелле, частыми болезнями, неустроенностью быта и т.д. и т.п. Напомним также о том, что параллельно с «Русланом» возникло немало прекрасной музыки Глинки в других жанрах. Однако, по всей вероятности, подспудная творческая мысль композитора не знала перерывов. Поэтому скорее достоин изумления тот факт, что в условиях крайне неблагоприятных для сосредоточенных творческих трудов возникло гениальное произведение.

*Весной 1842 года Глинка передал в дирекцию императорских театров в основном законченную партитуру «Руслана».* Осенью того же года начались репетиции. Автор сам руководил постановкой, входил во все детали исполнения и сценического оформления, вносил необходимые поправки (главным образом, сокращения). Спектаклем дирижировал К.Ф.Альбрехт, занявший пост главного дирижёра после смерти К.А.Кавоса.

*Премьера «Руслана и Людмилы» состоялась 27 ноября 1842 года – ровно через шесть лет после премьеры «Ивана Сусанина».* *Опера имела несомненный успех, но не такой триумфальный, как это было на премьере первой оперы.* На третьем представлении в роли Ратмира блистательно выступила А.Я.Петрова-Воробьёва, что безусловно сказалось на общем уровне спектакля и вызвало более заинтересованную реакцию публики. По свидетельству В.В.Стасова, певица исполняла арию Ратмира по три раза подряд на «бис». Отношение публики к новой опере было далеко не однозначным. Разумеется, *неудовлетворёнными остались те, кто искал в оперном театре прежде всего развлечения и занимательной интриги. Восприятие такого сложного и объёмного произведения требовало от публики соответствующей подготовки, настроенности и неоднократного прослушивания,* чтобы прочувствовать и оценить все его несказанные красоты. *Дальнейшая сценическая история «Руслана» не была счастливой. В сезоне 1844/45 года в Петербургском Большом театре начала выступать итальянская оперная труппа. По этой причине все русские оперные спектакли были переведены на московскую сцену, где уровень исполнения «Руслана м Людмилы» постепенно начал снижаться. В 1848 году постановки прекратились.* Глинка болезненно переживал судьбу своей многострадальной оперы.

Весной 1842 года, именно в то время, когда Глинка завершал свой капитальный труд, в музыкальной жизни России произошло одно крупное событие – гастроли величайшего пианиста того времени Ференца Листа. Глинка не принадлежал к поклонникам Листа, считал его игру милой, но с превычурными оттенками. Менее всего удовлетворяла его интрепретация Баха, сонат Бетховена и вообще классической музыки, в которой «исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти кокетливое».

Однако такая оценка игры Листа не помешала установлению дружеских контактов. Композиторы часто встречались в петербургских салонах. На одном из концертов пианист блистательно импровизировал на темы песни Вани «Как мать убили» и Марша Черномора. Впоследствии Лист сделал транскрипцию Марша Черномора и нередко исполнял её в своих концертах. Накануне премьеры «Руслана и Людмилы» поддержка Листа имела для Глинки колоссальное значение. Во время второго приезда в Россию весной 1843 года Лист слышал «Руслана» и верно почувствовал все замечательные места оперы. Именно знакомство с Глинкой и его операми пробудило в душе Листа ту неистребимую симпатию к русской музыке и музыкантам, которую он пронёс через всю жизнь.

**Поэма Пушкина и опера Глинки**. *Основой либретто «Руслана и Людмилы» послужила одноимённая юношеская поэма Пушкина. Задуманная ещё в лицее, она была окончена и опубликована в 1820 году. Это первое крупное произведение молодого поэта, первая его поэма, в которой преломилось многое из того, что он читал и слышал в подобном сказочно-поэтическом роде.* Имя героя и эпизод его сражения с богатырской головой взяты из русской народной сказки об Еруслане Лазаревиче, которую Пушкин узнал в детстве от своей няни – Арины Родионовны. Образ Баяна пришёл из «Слова о полку Игореве». В четвёртой песне «Руслана» сам поэт упоминает ещё один первоисточник, который он отважился пародировать, - это поэма Жуковского «Двенадцать спящих дев». Исследователи пушкинского творчества обращают внимание на связь со знаменитой «Орлеанской девственницей» Вольтера, великого французского писателя, поэта и философа-просветителя, сатирическая поэма которого в ироническом ключе представляет историю Жанны д,Арк. По всей вероятности, от Вольтера воспринял Пушкин иронический тон повествования (правда, в смягчённом виде), частые лирические отступления и свободные перемещения места действия, при которых герои остаются нередко в самом опасном и критическом положении.

Историко-литературное значение поэмы связано, разумеется, не с количеством первоисточников и образцов (в действительности их гораздо больше), но в органичности их преломления. Неповторима пушкинская манера повествования – то юношески задорная, насмешливая, ироничная, то лирически проникновенная, глубокая и серьёзная. Изумительна и лёгкость пушкинского стиха, пластичность созданных им образов и ситуаций. *Юношеская сказка произвела на первых читателей такое сильное впечатление, что Пушкин долгое время оставался для своих современников прежде всего автором «Руслана».* Популярность «Руслана и Людмилы» была столь велика, что уже в 1821 году поэма увидела свет театральной рампы. Балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора» был поставлен балетмейстером А.П.Глушковским на музыку театрального дирижёра Ф.Шольца. Сам Пушкин впоследствии назвал свою первую поэму «холодной» и намеревался её переработать. Однако направление этого замысла осталось неизвестным.

Совершенно иное место занимает «Руслан» *в творческой биографии Глинки. Произведение, создававшееся в зрелые годы, явилось обобщением стиля композитора и важнейших музыкально-поэтических мотивов его творчества*. *В «Руслане» сплелись воедино многие линии, идущие, прежде всего, от первой оперы, а также от романсов и других сочинений, созданных на протяжении 1830-х начала 1840-х годов. Глинка многое почерпнул из литературного первоисточника.* В либретто, создававшемся при активном участии композитора, есть целый ряд сцен, в которых цитируются пушкинские стихи («Дела давно минувших дней», «Ложится в поле мрак ночной», «О пол, поле, кто тебя усеял мёртвыми костями?», «Она мне жизнь, она мне радость» и др.). *Родство оперы и поэмы сказалось в господствующем мироощущении, вере в гармоничное устройство мира, в неизбежное торжество любви и верности над всеми кознями и препятствиями.*

*Однако при всех связях с первоисточником Глинка создаёт своего «Руслана»,* во многом и существенном независимого от Пушкина. Прежде всего это касается той мягкой ироничности повествования, которая присуща пушкинскому «Руслану» и является индивидуальной особенностью его юношеского восприятия эпоса. *В отличие от Пушкина интонация Глинки далека от какой бы то ни было иронии; она серьёзна и возвышенна, что отнюдь не исключает комедийных моментов.* *Его «Руслан» - это действительно эпическая опера,* сопоставимая с такими высочайшими и вечными образцами в эпическом роде, как «Илиада» и «Одиссея» Гомера. *В опере возникают совершенно новые ситуации и коллизии.* Особенно примечательно в этом отношении III действие (в замке Наины), которое в целом посвящено характеристике Ратмира и его возлюбленной Гориславы (такой героини нет у Пушкина). С другой стороны, *Глинка исключил некоторые весьма значимые эпизоды пушкинской поэмы* – поединок Руслана с Рогдаем (такого героя нет у Глинки), гибель и чудесное воскресенье Руслана, чудеса с волшебной шапкой Черномора и другие. Таким образом, через 20 лет после выхода в свет пушкинской поэмы русское искусства обогатилось новым «Русланом» - стол же гениальным и художественно совершенным, как и его первоисточник.

**Жанр оперы.** Две оперы Глинки предстают как органически родственные и вместе с тем глубоко различные произведения. Если в «Иване Сусанине» переплелись и взаимодействуют закономерности драматической и эпической драматургии, то «*Руслан» предстаёт как один из ярчайших образцов драматургии эпического рода.* Эпическое начало проявилось здесь необычайно полно, многогранно, в самых ярких аспектах. Это и *неторопливый, повествовательный темп развёртывания сценического действия, и отдалённость происходящих событий во времени* («Дела минувших дней, преданья старины глубокой»). Это и *эпический мотив странствий и сопряжённый с ним мотив верной любви, «памяти сердца»* (слова из стихотворения К.Н.Батюшкова). Это и *философские мотивы рока, устройства мироздания, извечного противостояния добрых и злых сил, неизбежной череды радостей и печалей. Это широко развитая фантастическая сфера, связанная с антитезой добрых и злых волшебников* (Финн – Черномор и Наина). Это, наконец*, образы Востока, предстающие в тесной связи с образами фантастическими и лирическими* (характеристика Ратмира и Гориславы, а также царства Черномора).

**Композиция и драматургия. Оперные формы.** Композиция «Руслана» во многом подобна композиции «Ивана Сусанина» и связана с крупными, рельефно очерченными контурами целого. Перед нам действительно большая *опера, состоящая из пяти развёрнутых действий*. (В «Иване Сусанине» - четыре действия и эпилог.) В свою очередь *каждое действие состоит из больших законченных номеров.* (Например, в первом действии всего три номера – интродукция, каватина Людмилы и финал). Эти номера устроены по-разному – одни имеют замкнутую репризную форму (интродукция в форме рондо), другие представляют собой сквозные композиции (финал I действия). Обращает на себя внимание большое количество развёрнутых арий портретного типа, которые равномерно располагаются на протяжении всей оперы. (Помимо слова «ария», Глинка пользуется и другими жанровыми наименованиям – каватина, баллада, рондо, романс.) Эти сольные формы характеризуются сложным, многосоставным композиционным устройством, контрастностью составляющих эпизодов, интенсивным оркестровым развитием, частым введением партии хора (обе партии Людмилы). Ярчайшим примером такой развёрнутой и сложно устроенной сольной формы является ария Руслана, которая по всем своим признакам приближается к арии-сцене, монологу.

*Крупный композиционный рельеф «Руслана» неразрывно связан с такими монументальными оперными формами, как интродукция и финал. Интродукция является своего рода прологом, который служит основанием всей оперы. В больших финалах I, III, IV, и V действий происходит множество интереснейших и порой неожиданных событий, предстают различные оперные формы (ансамбли, речитативы и ариозо, хоры, оркестровые эпизоды). Композиционному укрупнению оперы и более широкому развитию оркестрового плана способствуют хореографическая сюита в III действии, марш Черномора и восточные танцы в IV действии.*

*Пять актов оперы предстают как развёрнутые и законченные эпические картины.* Целостности акта способствуют арки, переброшенные между оркестровыми антрактами и финалами, которые строятся на общем тематическом материале. *Каждое новое действие связано с новой обстановкой и соответствующей переменой декораций. II, III, IV и 1-я картина V действий посвящены странствиям и приключениям героев. Во II действии, состоящем из трёх картин, показаны странствия Руслана и Фарлафа (пещера Финна – пустынная местность – мёртвое поле). III действие переносит в волшебный замок Наины и связано со странствиями Ратмира и Гориславы, к которым позднее присоединяется Руслан. В IV действии – в волшебных садах Черномора – рельефно обозначены сюжетная кульминация (победа Руслана над злым волшебником), после которой начинается возвратный путь героев в Киев. V действие состоит из двух картин: 1-я в пути на родину (новое похищение Людмилы), 2-я (финал оперы) – окончание странствий и возвращение всех героев в Киев.*

Цельность и стройность композиции эпической оперы неразрывно связана с принципом двойного обрамления. Первая арка устанавливается между увертюрой и заключительным хором V действия («Слава великим богам!»), которые построены на общем тематическом материале; вторая арка, связующая интродукцию с тем же заключительным хором, имеет не столько тематическое, сколько образно-смысловое (свершение мудрых предсказаний Баяна) и композиционное значение (рондо в интродукции, двойная трёхчастная форма в заключительном хоре с дуэтами Гориславы и Ратмира).

***Действие первое. Интродукция (№1).*** Огромное значение данной сцены в композиции и драматургии «Руслана» можно уподобить значению интродукции в «Иване Сусанине». *Это своего рода пролог и фундамент, на котором зиждется капитальное здание всей оперы. В интродукции берут начало многие музыкально-поэтические мотивы будущего действия, и прежде всего – мотив верности и любви* – верности самому прекрасному чувству, которое дано испытать человеку в этой жизни.

Обе интродукции в операх Глинки решены в статуарно-ораториальном ключе. В «Иване Сусанине» эпическая композиция основывается на взаимодействии двух хоров (без участия действующих лиц). В «Руслане» *складывается более сложная, многофигурная композиция – хор, анфилада главных действующих лиц (Руслан, Людмила, Светозар, Фарлаф) и в центре Баян – эпический певец и гусляр,* который связывает поэму Пушкина и оперу Глинки со «Словом о полку Игореве». *Баян не является действующим лицом всей оперы и за пределами интродукции более не встречается. Это обобщённый легендарно-эпический образ, неразрывно связанный с представлением о «преданьях старины глубокой». Ведающий («вещий») и всё знающий о прошлом, Баян выступает как пророк и предсказатель судьбы Людмилы и Руслана. В своих прорицаниях он свободно пересекает границы своего времени и пространства и воспевает того поэта, который навечно сохранил от забвения историю двух сердец.*

В связи с образом Баяна, его эпическим возвышением рождается оригинальная темповая и метроритмическая организация интродукции. Плавные, неторопливые речи певца постоянно оттеняет стремительная музыка хора и главных героев с широким тактовым размером (6/4). Этот контраст движений – эпически неспешного и отмеченного ярчайшим динамизмом – будет неоднократно, в самых разнообразных вариантах и ситуациях воссоздан на протяжении оперы вплоть до сцены пробуждения Людмилы и заключительного хора.

*На основе партии Баяна и её непрестанного взаимодействия с хором и ансамблем солистов формируется композиция интродукции – рондо с чертами вариаций.* ***Рефреном рондо служит******первая фраза Баяна – «Дела******давно минувших дней, преданья старины глубокой».*** *Это и ключевая фраза пушкинской поэмы, которой открывается её первая песнь и завершается последняя, шестая, и основная музыкальная мысль оперы – первоисточник многих будущих тем.*

На протяжении интродукции тема рефрена варьируется в партии хора и в ансамбле главных действующих лиц. Трёхчастная форма **второго проведения** **рефрена** включает хоровую здравницу молодым с грозным нисходящим ходом басов, предваряющим гамму Черномора («Страшная буря, под небом летая, верных любви защитить»). В среднем разделе Ратмир, Фарлаф и Светозар каждый по-своему перефразирует тему «Дела давно минувших дней». Пылкая тема Ратмира («Лейте полнее кубок златой… Всем нам написан час роковой!») обозначена ориентально окрашенным нисходящим хроматическим ходом – одной из характернейших интонаций его партии. Фарлаф со свойственным ему хвастовством проводит ту же тему в обращении («Вещие песни не для меня: песни не страшны храбрым, как я!»). Реплика Светозара возвращает попевку Баяна в атмосферу свадебного пира («Лейте полнее кубок гостям!»). Реприза представляет собой ликующую хоровую здравницу в честь князя.

Последнее, **третье проведение рефрена** отличается особым симфоническим размахом и соответствующим разрастанием формы. Здравница в честь князя (реприза второго рефрена) сменяется восхвалением новобрачным с красочными концертными антифонами корифеев и общего хора. Созерцание красоты Людмилы («Меркнут светила ночи порой так пред луной») запечатлено в одном из самых прекрасных эпизодов интродукции. Прославление богатырской силы Руслана сопряжено с новым вариантом темы Баяна у басов в ритмическом увеличении («Так под грозою в небе дрожит»).

Сквозное развитие темы Баяна венчает динамичная **кода.** Новый ритмический вариант способствует закреплению интонационного ядра темы («Да здравствует чета младая. Краса Людмила и Руслан»).

*Между тремя проведениями рефрена, представляющими собой рассредоточенный вариационный цикл, расположены* ***два эпизода*** *–* ***две песни Баяна****.* ***Первая песня*** *(«Оденется с зарею роскошною красою цветок любви, весны») является ответом на реплику хора «Воспой нам, сладостный певец, Руслана и красу Людмилы». Однако Баян находит здесь иную тему для обращения к молодым. Это вещее предсказание их судьбы и одновременно мудрое размышление об устройстве мироздания, о неизбежности и взаимообусловленности контрастов радости и печали, счастья и рока.* Отсюда проистекает тонкая игра светотени, череда мажорных и минорных гармоний.

Тема песни – своеобразный эпический сказ, повествование с «гусельным» сопровождением (фортепиано и арфа) – основана на параллелизме контрастных звеньев (мажорных и минорных, тихих и громких, певучих и чётко «маркатированных»). Аналогичные смены мажора и минора присутствуют и в репликах действующих лиц, каждый из которых взволновано откликается на предсказание певца.

В завершающей третьей строфе рельефно проводится одна из важнейших мыслей оперы – «Мчится гроза, но незримая сила верных любви защитит», - развитием которой служит своеобразный гимн божеству («Велик Перун могучий!»). Тема песни, проведённая здесь в ритмическом увеличении, подобна заклинанию. На месте модуляции в минор появляется плавно нисходящее хроматическое движение – образ радуги как символ радости, гармонии и красоты мироздания («дитя добра и света»).

***Во******второй песне*** *(«Есть пустынный край, безотрадный брег») фантазия Баяна устремляется далеко за пределами свадебного пира в Древнем Киеве. Это своего рода посвящение памяти Пушкина в той же форме неторопливого эпического сказа.* По сравнению с первой песней темп становится более медленным; особая текучесть и плавность движений связана здесь с трёхдольным метром.

***Каватина Людмилы (№2)*** *принадлежит к самым первым, основополагающим фрагментам эпической композиции «Руслана». Людмила прощается с отцом, с родным Киевом, с незадачливыми женихами – Фарлафом и Ратмиром и в заключение клянётся верности Руслану. Такой разнообразный текст определил весьма сложное композиционное устройство сольной сцены.* Подобно каватине Антониды, *она состоит из двух больших контрастных частей –* ***Andante capriccioso и Allegro moderato.*** *В первой части (трёхчастная репризная форма) Людмила обращается к отцу; во второй (аналогичная форма) – к Фарлафу, Ратмиру и Руслану (на той же музыке, что и к Фарлафу).*

***Тема Andante capriccioso*** *представляет своего рода портрет юной Людмилы*, в котором изящно переплелись широко распетые в диапазоне октавы и скерцозно-каприччиозные, своенравные, игривые интонации. *Замечательным украшением облика княжны выступает обильная орнаментика,* колоратура с вольным полётами голоса по сему диапазону.

*Другая особенность партии Людмилы связана с тем, что на протяжении всей оперы она находится в постоянном окружении и взаимодействии с хором, который возвышает и оттеняет её красоту, сочувствует, утешает или, напротив, противостоит её стремлениям. Так и в каватине между обращением к отцу и женихам нашлось место для относительно развёрнутого хорового раздела («Не тужи, дитя родимоё»).* Это пятидольный хор, который, подобно свадебному хору в «Иване Сусанине», утешает невесту, обращаясь к ней с мягким лирическим напевом.

***Второй раздел Allegro moderato*** открывается подобно первому, оркестровым вступлением, в котором предстаёт вполне законченная, танцевального рода *тема с чертами польки*. Здесь особенно примечателен тембр флейты – постоянной «спутницы» Людмилы в опере. Та же скерцозно-лирическая тема с новым продолжением *проводится* и *в партии Людмилы*. Мелодические вершины на слабых долях такта сообщают теме изящество и воздушную, парящую лёгкость.

В среднем разделе, *при обращении к Ратмиру, впервые в опере явственно обозначен комплекс восточных интонаций, связанных с образами неги и томления.*

*В* ***финале (№3)*** *происходит завязка действия – Людмила похищена в самый разгар свадебного пира. Три витязя отправляются на её поиски. Так сбывается пророчество Баяна («за благом вслед идут печали»); фантастические образы зла и мрака нарушают естественный ход событий.*

*Многоплановая композиция финала складывается из четырёх разделов, в которых предстают контрастные ситуации и вызванные ими состояния и помыслы героев. В первом и во втором разделах продолжается развёртывание картины свадебного пира, в третьем и четвёртом – вторгается грозная сила Черномора, свадебный пир прекращается, герои вступают на путь странствий, который будет длиться на протяжении всей оперы.*

***Первый раздел финала*** открывает новый и весьма существенный для будущего развития интонационный комплекс. Это расходящееся движение по тонам трезвучия и ответная фанфара валторн. Подобный «сигнал» призван возвестить о значимости предстоящих событий, *Благословление Светозара («Чада родимые, небо устроит вам радость») представляет собой один из образцов глинкинского певучего, эпического речитатива,* во многом родственного речитативом Сусанина в предсвадебных сценах (квартет «Милые дети, будь между вами мир и любовь»).

*Контрастный ответ хора («Скрой от ненастья, от чары опасной их ладость») развивает мысль Баяна о неизбежной череде радостей и печалей, о мудрой власти Перуна.* Возникающий здесь нисходящий хроматический ход опосредованно готовит близящееся внедрение «гаммы Черномора». *Ответом на благословение служит певучий* ***квартет с хором*** *– «ансамбль состояния» накануне грядущих драматических событий.* В партии Руслана, приносящего клятву верности, развиваются интонации речитатива Светозара. Элегическая тема Людмилы, тоскующей перед разлукой с отцом и Киевом, словно предвидит уготованную её печальную долю. Окрашенная восточной негой партия Ратмира связана с мечтой о скором возвращении и безмятежной жизни в родной Хазарии. Один лишь Фарлаф («крикун надменный») недоволен участью отвергнутого жениха. Его воинственный речитатив со сквозным пунктирным ритмом и острым интонационным рельефом оттеняет напевность и мелодическую пластику других партий.

***Второй раздел – хор «Лель таинственный*»** - принадлежит к замечательным открытиям Глинки, *связанным со сферой обрядово-языческих интонаций. Воззвание хора к Лелю не только перекликается с архаикой главной темы интродукции («Дела давно минувших дней»), но совершен явственно её усиливает. Характер этой музыки – скорее неистовый, заклинательный и стихийный, нежели лирический* – связан с октавно-унисонным изложением, пятидольным размером в стремительном темпе, яркостью тонального колорита, дикими акцентами и трелями на каждой третьей доле.

*Хор написан в форме вариаций на неизменную мелодию*, которая существовала в музыке задолго до Глинки. Однако именно он развивал эту форму с таким высочайшим мастерством, что её называют «глинкинскими вариациями». В данном случае мелодия с минимальными изменениями проводится в октавном унисоне или верхних голосах хора. *Варьирование совершается главным образом в оркестровой партии.* Это необычайно красочные ладогармонические, тональные, тембровые и фактурные изменения. Нега и восторг любви, ревность и мщение, ратные подвиги, скорбь и радости, небесное и земное – всё подвластно таинственному и упоительному Лелю.

***Третий раздел – «эпизод похищения»*** *(два чудовища – посланца Черномора уносят Людмилу в его царство) и вырастающий вслед за ним «эпизод оцепенения». Вторжение в языческую музыка хора мрачной фантастической силы сопряжено с концентрацией оркестровых и ладогармонических средств, которые с большой точностью отражают изменения ситуации и вызванной ею эмоциональной атмосферы. Это, прежде всего, целотонная гамма (гамма Черномора) – нечто абсолютно лишенное тяготений и потому воспринимающееся как чуждое человеческому миру (нисходящий ход из восьми целых тонов у тромбонов).* С этого момента начинается «эпизод оцепенения», весь материал которого связан этим непрерывно тянущимися педальным звуком валторн. Фантазия Глинки с необычайной чуткостью использовала здесь выразительные возможности энгармонизма.

*Весь этот фантастический материал служит вступление к* одному из классических в оперной литературе образцов *«ансамбля состояния» -* ***квартету Руслана, Ратмира, Фарлафа и Светозара,*** *канону («Какое чудное мгновенье»), в котором волшебная сила объединила разных героев не только одной темой, но и одним и тем же текстом. Состояние волшебного оцепенения передаётся хору.*

*В* ***четвёртом разделе*** *оцепенение мгновенно сменяется тревогой и смятением*. В стремительном темпе проносятся *реплики Руслана («Где Людмила?»), мольбы Светозара* с цитатой пушкинского текста *(«О, дети, други! Я помню прежние заслуги: о, сжальтесь вы над стариком»), восклицания сочувствующего героям хора.* Пылким откликом на вопрос Светозара («Кто ж готов?») служит ***ариозо Ратмира*** *(«О, витязи, скорей во чисто поле!»). Его летящая «во весь опор» тема звучит призывом к началу странствий.*

*На основе этого ариозо формируется* ***ансамбль с хором*,** в котором все участники воодушевлены идеей подвига, верой в силу своего меча и надеждой на помощь. Фанфарные мотивы оркестровой коды, создающие арку к оркестровому вступлению финала, способствуют объединению сложной и внутренне контрастной композиции, в которой так причудливо и органично переплелись реальность и фантастика, лирика и героика, созерцание, статика и героическое устремление.

**Задания по пройденному материалу.**

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Период 1837-1842 годов. Основная деятельность Глинки.

2. Период 1837-1842 годов. Круг общения Глинки.

3. Период 1837-1842 годов. Творчество Глинки.

Опера «Руслан и Людмилы»:

1. Сюжетная основа. Авторы идеи и либретто.

2. Премьера оперы. Отношение общественности.

3. Место «Руслана и Людмилы» в творчестве Пушкина.

4. Место «Руслана и Людмилы» в творчестве Глинки.

5. Общие черты поэмы и оперы.

6. Отличие оперы и первоисточника.

7. Жанр оперы.

8. Композиция оперы.

9. Драматургия оперы.

10. 1д. Интродукция. Значение сцены.

11. 1д. Интродукция. Трактовка образа Баяна.

12. 1д. Интродукция. Характеристика Бьаяна.

13. 1д. Каватина Людмилы. Содержание. Строение.

14. 1д. Каватина Людмилы. Характеристика образа.

15. 1д. Финал. Значение сцены. Композиция.

16. 1д. Финал. Характеристика разделов.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал, представленный в лекции.