**М.И.Глинка. Симфоническое творчество.**

*Симфоническое творчество Глинки составляет сравнительно небольшую по объёму, но исключительно ценную и важную по значению часть его наследия. Наибольший интерес из его симфонических произведений представляют «Камаринская», испанские увертюры («Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде») и «Вальс-фантазия», а также симфонические номера из музыки к трагедии «Князь Холмский».*

*Симфонические произведения Глинки отличаются разносторонностью содержания и богатством образов. Композитор не дал своим произведениям сюжетных программ (особняком стоит лишь музыка к «Холмскому», связанная с драматическим произведением), но положил в их основу вполне определённые жизненные прообразы. Он создал зарисовки русской народной жизни и народных характеров, передал впечатления от быта и природы Испании, раскрыл свои личные переживания, связанные с конкретными событиями.*

Симфоническая музыка Глинки привлекает щедростью и яркостью красок, выпуклостью и конкретностью образов. В ряде случаев использованы музыкально-изобразительные приёмы. Важнейшей особенностью симфонических произведений Глинки является их общедоступность, демократичность.

*Содержание и цели симфонического творчества Глинки обусловили его широкое обращение к народной песне и танцу. В «Камаринскую» и испанские увертюры он ввёл подлинные народные напевы. Глинка не просто обработал их, но и развил, использовав высшие формы классической профессиональной музыки. Он нашёл такие методы симфонического развития, которые отвечают характеру самих народных мелодий: вариационную разработку и полифоническое развитие.*

Высокими достоинствами отличается оркестровка Глинки, основанная на тщательно разработанных и глубоко продуманных им принципах. Главным требованием к оркестровке он считал естественность и осуждал «злоупотребление» и «кокетство», то есть «преувеличение», «чрезмерный шум», «щеголянье иными эффектами оркестра в ущерб высшему эстетическому значению и соразмерности».

***Испанские увертюры****.*

Михаил Иванович Глинка утверждал, что в своём музыкальном творчестве он неспособен быть итальянцем – однако, национальная природа его композиторского дарования не помешала ему «быть испанцем» в двух своих знаменитых увертюрах. *Создание их стало результатом поездки в Испанию, которую он предпринял в 1845 г. Если первая из этих увертюр – «Арагонская хота» - родилась непосредственно в Испании* (и Глинка даже рассчитывал на исполнение её в Мадриде), *то вторую он написал в 1848 г., будучи в Варшаве.* Композитор уже давно покинул Испанию и мог лишь вспоминать об этой стране, поэтому увертюру он назвал «Воспоминанием о Кастилии», но созданной позднее новой редакции *он даёт иное заглавие – «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (увертюра известна также под кратким наименованием «Ночь в Мадриде»).*

*М.И. Глинка был первым русским композитором, побывавшим в Испании (1845-1847). Он изучал культуру, нравы, язык испанского народа, записывал испанские мелодии (от народных певцов и гитаристов), наблюдал народные празднества.* Поскольку светская музыка Испании, звучавшая в театрах, в то время в значительной степени находилась под влиянием музыки итальянской, его больше интересовали «напевы простолюдинов». Около 20-ти народных напевов с текстами без сопровождения Глинка записал в Мадриде и Гранаде. *Испанские впечатления вдохновили его на создание двух симфонических увертюр, где воспроизведены картины жизни испанского народа.*

В 1840 году Глинка несколько месяцев провёл в Париже. В своих «Записках» он вспоминал: «…Узнал я, что Лист отправился в Испанию. Это обстоятельство возбудило моё домашнее желание побывать в Испании так сильно, что, не откладывая, я написал об этом матушке, которая не вдруг и даже не скоро согласилась на это моё предприятия, опасаясь за меня. Не теряя времени, я принялся за дело».

«Дело» заключалась в спешном овладении испанским языком и пошло очень успешно. Когда в мае 1845 года композитор поехал в Испанию, он уже говорил по-испански почти свободно. Он побывал в Бургосе, Вальядолиде. Обзавёлся лошадью и совершал поездки по окрестностям. «По вечерам собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясала и беседовали, - продолжает Глинка свои воспоминания в «Записках». – Между знакомыми сын одного тамошнего негоцианта…бойко играл на гитаре, в особенности арагонскую хоту, которую с его вариациями я удержал в памяти и потом в Мадриде, в сентябре или октябре того же года сделал пьесу под именем «Capriccio brilliante», которое впоследствии, по совету князя Одоевского, назвал Испанской увертюрой». Ещё позднее сочинение стало называться Испанской увертюрой №1, но самую большую известность получило как «Арагонская хота». Первое исполнение состоялась 15 марта 1850 года. Сохранился отклик Одоевского на этот концерт: «Чудодей невольно переносит нас в тёплую южную ночь, окружает нас всеми её признаками, вы слышите бряцание гитары, весёлый стук кастаньет, перед вашими глазами пляшет чернобровая красавица, характерная мелодия то теряется в отдалении, то снова является во всём своём разгаре».

Из Вальядолида Глинка отправился в Мадрид. «Вскоре по приезде в Мадрид я принялся за «Хоту». Потом, окончив её, внимательно изучал испанскую музыку, а именно напевы простолюдинов. Хаживал ко мне один zagal (погонщик мулов при дилижансе) и пел народные песни, которые я старался уловить и положить на ноты. Две Seguedillas manchegas (airs de la Mancha) мне особенно понравились и впоследствии послужили мне основой для второй Испанской увертюры».

Создавалась она позднее, в Варшаве, где композитор жил в 1848-1851 годах. Глинка первоначально назвал своё сочинение «Воспоминание о Кастилии». Оно было исполнено в Петербурге, в том концерте, что и «Арагонская хота». Не до конца удовлетворённой получившимся, в августе 1851 года композитор работает над второй редакцией. Именно она стала называться «Ночь в Мадриде», или «Воспоминание о летней ночи в Мадриде», была посвящена Санкт-Петербургскому Филармоническому обществу и впервые прозвучала в Петербурге под управлением К.Шуберта 2 апреля 1852 года в концерте этого Общества; программа концерта была полностью составлена из сочинений Глинки. Эта редакция была позднее издана, и осталась как единственно верная.

**«Арагонская хота».**

*«Арагонская хота» - колоритная картинка из испанской народной жизни. Это произведение основано на подлинных народных напевах и танцевальных наигрышей. Оно отличается сочностью красок, яркостью контрастов, блеском звучания, виртуозным использованием оркестра (его подзаголовок: «Блестящее каприччио»).*

*В «Арагонской хоте» композитор обратился к самой популярной народной испанской теме. Услышав её в исполнении испанских гитаристов, он был восхищён её своеобразной жизнерадостной грацией. Это мелодия хоты – национального испанского трёхдольного танца, ставшего одним из музыкальных символов Испании. Именно с хотой были связаны самые первые впечатления Глинки об испанской культуре.*

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

*Инструментовка мастерски передаёт колорит испанской народной музыки. Лёгкие pizzicato струнных и щипки арфы раскрывают поэтический образ гитарного наигрыша (1-я тема главной партии – подлинная мелодия арагонской хоты), деревянные духовые имитирует пение в вокальной части танца (2-я тема главной партии – копла). Используя сонатную форму, Глинка не отказывается от метода вариационности. Мотивную разработку он сочетает с варьированием материала.* Уже в рамках главной партии (двойная трёхчастная форма ababa) происходит варьирование тем. *В побочной же партии, изящной и грациозной, напоминающей мандолины,* Глинка блестяще реализует характерную композиционную особенность народной хоты. Гармонический план всех мелодий этого жанра одинаков – TD DT. На этом основании сами мелодии могут услышаны как варианты друг друга. Именно так воспринимаются обе темы побочной партии. Они добавляются к исходной ритмо-формуле хоты из двух звуков (TD DT) в качестве контрапунктов, образуя тем самым серию вариаций.

*Разработка строится на принципе постепенного нарастания динамики, с постоянным переключением планов: как бы «выхваченные» из общей массы сольные сценки сменяются блестящим звучанием всего оркестра.* Перед центральной кульминацией звучание хоты прерывается затаённо-тревожным тремоло литавр и фанфарами «меди», напоминая о теме вступления – это Испания, край необузданных страстей. Высшую точку развития знаменует ослепительно яркая тема хоты, проводимая всем составом оркестра. Она почти осязаемо раскрывает картину всенародного ликования.

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

Итак, уникальность глинкинской хоты в том, что сонатный динамизм её формы усилен благодаря открывающейся в процессе варьирования общности тем. В этой увертюре Глинка использует большой состав оркестра. Особую роль играют кастаньеты – испанский инструмент, подчёркивающий национальный колорит, а также арфа.

**«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (или «Ночь в Мадриде»).**

*Образ летней южной ночи – один из характернейших символов Испании. Он получил широкое развитие в европейской поэзии. Пейзажность здесь нередко становится фоном для напряжённой жизни человеческих эмоций, обнаруживающейся в таинственных «шорохах» ночи*.

*Драматургия «Ночи в Мадриде» Глинки во многом нетрадиционна для XIX века, что обусловлено особенностями художественного замысла: воплощение образов Испании как бы сквозь дымку пролетевшего времени. Композицию создаёт ощущение случайности музыкальных картин, спонтанно возникающих в сознании путешественника. После небольшого вступления, рисующего ночной пейзаж, одна за другой следуют четыре подлинные испанские темы. Они чередуются по принципу контраста: грациозную хоту сменяет колоритный мавританский напев, далее звучит стремительная первая сегидилья, за ней – более напевная, плавная вторая сегидилья. Во второй части увертюры все темы проходят в обратном, зеркальном порядке. Буквенная схема сочинения – А B C D D C B A – отражает концентрическую форму.*

Кажущаяся случайность следования явлений друг за другом отнюдь не лишает «Ночь в Мадриде» композиционной стройности. Как и в первой увертюре, композитор сумел претворить фольклорные элементы в форме чисто симфонического развития.

*По сравнению с первой «испанской увертюрой», здесь меньше контрастов внешнего плана, но больше уникальных тембровых находок.* Глинка применяет самые тонкие, воздушные, акварельно-прозрачные нюансы оркестровой палитры: divisi струнных в высоком регистре, флажолеты скрипок и виолончелей, пассажи стаккато деревянных духовых инструментов. Интересно, что в «Ночи в Мадриде» совсем не используется арфа, столь заметная в «Арагонской хоте». Гитарный колорит здесь воплощён более опосредовано, через тонкую стилизацию орнаментальных приёмом народной музыки. Изысканность оркестрового письма глинкинская партитура предвосхищает тенденции музыкального импрессионизма.

Интересен приём «предвосхищения» тем: сначала появляется аккомпанемент, а уже потом на его фоне выявляются очертания самого танца.

Испанский фольклор диктовал композитору особый подход к материалу, форме, оркестровке. Обе увертюры далеки от обычного жанра обработки народной мелодии. Глинка стремился выйти к новому уровню художественного обобщения, запечатлев сам дух нации. Создавая сцены из народной жизни, он усилил процессуально-событийный характер звучания. В обеих увертюрах используется такой композиционный приём, как развёрнутое вступление и кода («начало» и «конец» танца-сцены), резкое переключение из одного плана в другой.

*Открыв испанскую культуру для русской музыки, Глинка заложил традицию, ставшую одной из самых плодотворных в отечественной классике. Она получила развитие в целом ряде русских сочинений на испанскую тематику*. Среди них «Увертюра на тему испанского марша» М.А.Балакирева, симфоническая картина «Дон Кихот» А.Г.Рубинштейна, «Испанское каприччио» Н.А.Римского-Корсакова и многие другие.

В самой Испании творческий вклад М.И.Глинки был оценён исключительно высоко. Об этом говорят отзывы Ф.Педреля, Де Фальи, Ф.Г.Лорки, П.Казальса и других испанских художников.

**«Камаринская».**

*В 1848 году Михаил Иванович Глинка находился в Варшаве*. Ещё достаточно свежи были впечатления об Испании, воплотившиеся в увертюре «Ночь в Мадриде» - и уже отточено перо в обращении с фольклорным музыкальным материалом. На основе напевов, услышанных в Испании, композитор создал не просто обработки народных мелодий, а полноценные симфонические произведения со своими закономерностями развития. Но главным его стремлением всё-таки оставалось воплощение русского национального начала в профессиональной музыке.

*Теперь композитора занимают именно родные мелодии, а именно – плясовая «Камаринская» и «Из-за гор, гор высоких» - свадебная песня,* которую он услышал ещё в 1840 голу в деревне. Вспомнив эту песню теперь, Глинка обнаруживает в ней тематическое сходство с мелодией «Камаринской» - и это позволяет объединить обе темы в одном произведении. Поначалу он думал о фортепианной пьесе. Но потом, по словам композитора, «фантазия разыгралась… вместо фортепиано написал пьесу на оркестр». Но не только тематическое сходство способствовало соединению лирической и плясовой мелодий – их образное соответствие полностью соответствует той характеристике, которую Глинка дал когда-то душевной жизни русского народа: «У нас или неистовая весёлость, или горькие слёзы».

*Национальная природа симфонической фантазии, названной первоначально «Свадебной и плясовой», а позднее получившей заглавие «Камаринская», выражается не только в цитировании русских народных мелодий, но и в принципе их развития. Глинка решает создать произведение в подражании русскому народному пению с подголосками, которые добавляются при каждом новом проведении темы.*

*Камаринская является красочной картинкой быта народа. В данной композиции были применены абсолютно новые для отечественной музыки приёмы:*

*- интонация развивается непрерывно. что создаёт новые мелодические контрасты;*

*- оркестровка имеет огромное количество подголосков, основанных на интонациях двух тем;*

*- использование песни для создания симфонической фантазии;*

*- вариации являются выражением общей идеи: показать, единство русского духа в разных жанрах – это придаёт цельность сочинению;*

*- отказ от привычных европейских приёмов развития: секвенция, дробление и т.д.*

*Форма произведения: двойные вариации.*

*В «Камаринской» выделяются четыре крупных раздела. За вступлением, после генеральной паузы следует первый раздел, который построен на теме свадебной песни «Из-за гор, гор, высоких». Второй раздел – вариации на тему «Камаринской». Третий – возвращение свадебной песни, четвёртый – шесть новых вариаций на тему «Камаринской».*

Первая тема – тональность F-dur, характер лиричный, задумчивый. Мелодия напевна и рельефна. Она экспонируется сразу после короткого медленного вступления, и играет роль сольного запева в унисон струнных инструментов. Две вариации имеют собственно солирующую группу

1. Деревянно-духовые инструменты (подголоски в других голосах).

2. Виолончели.

Третья вариация – это хоровое звучание, которое создаётся приёмом тутти (то есть играет весь оркестр).

Подобное соотношение тем во многом характерно народной музыки, полной контрастов. Несмотря на это, темы имеют общее строение, а именно нисходящее квартовое движение. Именно по этой причине он смог объединить их в следующем построении. Тогда первая тема стала развиваться по образцу второй, что ещё больше уменьшило их внутренний контраст. В данном случае вариации носят куплетный характер.

Вторая тема, тональность D-dur. По характеру она быстрая, стремительная, весёлая. Развитие проводится полифоническими приёмами, то есть вариации затрагивают не тему, а именно подголоски. Подобный приём помогает создать более затейливую и разнообразную музыку. Таким образом, можно заметить следующее развитие партии:

- первые шесть вариаций: неизменность темы, вариации на сопровождение;

- обогащение темы фигурациями, свойственным преимущественно для народных инструментов, таких как балалайка.

- создание новых мелодий, родственных по интонационному строению плясовой.

Примечательно, что изменения в последних вариациях второй темы близки именно к первой теме. Таким образом, темп становится близок к свадебному мотиву, что позволяет добиться тематического единства всей фантазии. Стоит отметить, что мастерство композиции заключается также в оркестровке. Пиццикато струнных во второй теме помогает достичь максимально правдивого звучания народных инструментов. В дальнейшем оркестровка постоянно меняется, что делает сочинение искусным во всех отношениях.

**«Вальс-фантазия».**

*Создание одного из известнейших творений Глинки – «Вальса-фантазии» - было связано с романтической историей.* Супружескую жизнь композитора нельзя было назвать счастливой, и к 1839 году его взаимоотношения с женой окончательно зашли в тупик. И вот в доме своей сестры Марии Ивановны Стунеевой он знакомится *с юной воспитанницей Смольного института Екатериной Керн.* Девушка отвечает ему взаимностью. *К сожалению, этот роман не завершился счастливой свадьбой* – бракоразводный процесс Глинки занял шесть лет, а испытания временем его чувства не выдержали, *но результатом стало создание двух произведений. Композитор положил на музыку стихотворение А.С.Пушкина, которое поэт посвятил Анне Керн – матери Екатерины Ермолаевны, а другим творением Глинки, порождённым этой влюблённостью, становится «Вальс-фантазия».*

Неудивительно, что *любовные переживания воплотились в жанре вальса,* ведь он ассоциировался с обстановкой бала, а любовные объяснения на балу не были редкостью для той эпохи. *В этом потрясающем произведении Глинка рисует образ любимой, лёгко кружащейся в танце.* Открытым текстом посвятить произведение своей возлюбленной Глинка не мог – это бы скомпрометировало Екатерину Ермолаевну, и потому он посвятил пьесу Дмитрию Стунееву, супругу своей сестры, в чьём доме познакомился с этой девушкой.

Вальс-фантазия, как и указано в названии, это больше чем вальс и больше чем танец. *Это фантазия о любви, лирическая поэма.*

*В основной теме вальса борются два начала, две возможности. Первая – возможность утраты, связанная с минором, ниспадающим характером мелодии, её надломленной меланхолией. Вторая возможность – явная полётность, воздушность, изысканность мелодического рисунка, которая ассоциируется с образом сильфиды, нездешнего сказочного существа. Музыка «Вальса-фантазии» как бы колеблется между полюсом надежды и полюсом печали.* Порой она скользит и порхает, поражая изяществом пируэтов и ажурностью линий. Иногда же она вздыбливается, сжимается и становится похожа на страдальческую, исполненную тоски музыку Чайковского, как будто предвещая её боль и меланхолию. *И тема печали побеждает, грозный вихрь уносит музыку «Вальса-фантазии», оставляя надежды несбывшимися и сердце разбитым.* Парадоксальным образом, сама хрупкость, ломкость, неземная утончённость «сильфиды» должна была пасть под натиском судьбы: любовь столь прекрасная, столь далёкая от всего земного, могла лишь нанести сердечную рану, но расцвести она не могла.

Глинка не снабдил свои симфонические пьесы словесными программами. Воображение слушателя вольно по-своему толковать содержание музыки. Но подобно тому, как в «Камаринской» и «Арагонской хоте» нам видятся картины народной жизни, так и *в «Вальсе-фантазии» мы легко угадываем повествование о драме женской души.*

Первое впечатление о знакомства с Вальсом-фантазией – чувство необычайного аристократизма. Всё очень выразительно, ярко, но не преувеличено и не утрировано. Музыка возвышает слушателя, а не низводится до его уровня. Средства для достижения этой цели отобраны с исключительным вкусом и мастерством. Всё свидетельствует о внутреннем благородстве и лишено вульгарной броскости. Мужское начало (духовые инструменты) и женское (струнные) в музыке вальса то чередуются, то соединяются; порой в основную лирическую тему струнных вплетаются реплики духовых, и мы ощущаем не просто чередование эпизодов, но некую драматическую коллизию. Интонации «вопросов» и «ответов» делают музыку необычайно выразительной, говорящей.

*Преобладание струнной группы придаёт всему симфоническому произведению лёгкость, полётность, прозрачность, неповторимое очарование мечты. Впервые в русской музыке на основе бытового танца возникло развёрнутое симфоническое произведение, отражающее многообразные оттенки душевных переживаний.*

*После краткого бравурного вступления, как будто предназначенного для введения в атмосферу блестящего бала, неожиданным контрастом звучит основная тема. Она лирична, женственна, грациозна.* Интонируют её скрипки, им отвечают флейты и кларнеты, аккомпанемент лёгок и прозрачен.

*С основной вальсовой темой ярко контрастируют разнообразные по содержанию эпизоды, то светлые и грандиозные, то взволнованно-драматические. Все они следуют одна за другой в безостановочном движении.* Здесь господствует та же стихия танцевальности, что и в балетных сценах из опер Глинки. *Перед глазами будто возникают гибкие порхающие, кружащиеся фигуры. Однако главная цель композитора заключалась вовсе не создании какой бы то ни было внешней картины. Пёстрые, мелькающие образы скорее лишь фон для внутреннего, лирического действия.*

*В центре внимания неизменно остаётся первая тема. Это как бы главный персонаж пьесы. Она звучит в начале и в конце «Вальса-фантазии», появляется и в среднем, наиболее пёстром разделе. Её возвращение придают целому сходство с формой рондо.*

*Главная тема находится в состоянии непрерывного развития. Печальная и задумчивая в начале, она неоднократно драматизируется. Внутри неё появляются активные, волевые интонации, восходящие секвенции. Дважды она звучит неистово, с отчаянием, трагично в мощном fortissimo оркестра.*

Ещё одна вспышка произойдёт в конце вальса перед наступлением коды. В самой же коде отголоски темы, перемежаясь с кадансирующими аккордами в вальсовом ритме, звучат печально и покорно. В последний раз слышится в замедленном движении начальный зов темы. Он обрывается бравурными аккордами заключения, перекликающимися со вступлением.

*Перед нами прошла картина душевной борьбы, попыток вырваться к счастью, к свету. Счастье оказалось недосягаемым. Отсюда – общая элегическая окраска музыки.*

«*Вальс-фантазия» Глинки явился зерном, из которого выросла русская лирико-психологическая симфоническая музыка, посвящённая раскрытию внутреннего мира, душевных переживаний человека. Глинка наметил в своём произведении многие характерные для неё черты: искренность чувства, волнующую задушевность, драматизм, претворение интонаций и ритмов бытового романса и танца.*

*В «Вальсе-фантазии», как и в балетных сценах своих опер, Глинка показал высокий образец подиной симфонизации танца. Эту традицию также продолжили и развили русские композиторы.*

**Задания по пройденному мактериалу.**

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Симфоническое творчество Глинки.

2. Содержание и основные образы в симфоническом творчестве Глинки.

3. Тематическая основа симфонических произведений Гдинки.

4. Испанские увертюры. История создания.

5. Арагонская хота. Тематическая основа. Основные образы.

6. Арагонская хота. Форма. Развитие тематизма.

7. Ночь в Мадриде. Основной образ. Драматургия.

8. Ночь в Мадриде. Композиция. Тематический материал.

9. Значение «Испанских увертюр» Глинки.

10. Камаринская. Особенность национальной природы.

11. Камаринская. Приёмы развития музыкального материала.

12. Камаринская. Форма.

13. Камаринская. Характеристика тематического материала.

14. Вальс-фантазия. История создания.

15. Вальс-фантазия. Содержание произведения. Основной образ.

16. Вальс-фантазия. Характеристика основной темы.

17. Вальс-фантазия. Особенности оркестровки.

18. Вальс-фантазия. Формообразование.

19. Вальс-фантазия. Значение произведения.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал симфонических произведений Глинки.